



# **Ciências Humanas e Sociais: Pesquisa e Reflexão**

Alberto Carlos de Souza  
(Organizador)

 **Bookerfield**



# **Ciências Humanas e Sociais: Pesquisa e Reflexão**

Alberto Carlos de Souza  
(Organizador)

 **Bookerfield**

**Editora Chefe**

Marcia A. A. Marques

**Coordenadora Editorial**

Isabela Arantes Ferreira

**Bibliotecária**

Maria Alice Ferreira

**Diagramação**

Marcos Antonio Ribeiro Pereira

**Capa**

Bookerfield

**Capista**

Matheus do P. Lacerra

**Revisão**

O autor

O conteúdo deste livro está licenciado sob uma licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial Não Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



2021 by Bookerfield Editora

Copyright © Bookerfield Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Bookerfield Editora

Os autores cedem à Bookerfield Editora os direitos para esta edição

Esta obra é de natureza digital (e-book). Versões impressas são permitidas, não tendo a Bookerfield Editora qualquer responsabilidade pela confecção e distribuição de exemplares físicos deste conteúdo.

Todos os manuscritos da obra passaram por rigorosa avaliação cega pelos pares, baseadas em critérios científicos e imparciais, recebendo a aprovação após atender os critérios técnicos estabelecidos pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo do livro e de artigos individuais é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, não sendo a Bookerfield Editora responsável por quaisquer eventuais irregularidades.

Situações como plágio, má conduta ética/científica ou dados e resultados fraudulentos são de responsabilidade do autor, comprometendo-se a Bookerfield Editora em investigá-las rigorosamente e tomar as ações cabíveis.

O download, compartilhamento e referenciação da obra são permitidos mediante atribuição de crédito aos autores e à Editora. A comercialização desta obra é expressamente proibida.

## CONSELHO EDITORIAL

Adailton Pereira de Melo	José Aderval Aragão
Afrânio Silva Madeiro	José Edson Barros Correia
Alberto Carlos de Souza	José Robertto Zaffalon Júnior
Aline De Souza Lima Barbaroto	Juliane Campos Inácio
Alirya Magda Santos do Vale Gomes	Jussara Gonçalves Fonseca
Ana Luiza Trovo Marques de Souza	Kilvia Paula Soares Macedo
Andrea Borges Gaia	Luciane Cristina Arantes Arantes
Andrea Sartori Jabur	Luiz Eduardo da Silva Gomes
Andréia Monique Lermen	Marcelo de Oliveira Pinto
Breno Henrique Ferreira Cypriano	Marcelo Henrique da Silva
Bruno Cezar Silva	Márcia Donizete Leite-Oliveira
Camila de Vasconcelos Tabares	Marco Aurelio de Jesus Mendes
Camila Gemin R. Locatelli	Marcos Pereira dos Santos
Camila Nathalia Padula de Godoy	Marcus Vinicius Zamorim da Costa
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende	Marden Manuel Rodrigues Marques
Dalvani Fernandes	Miguel Rodrigues Netto
Daniela Kunkel	Monyck Jeane dos Santos Lopes
Dayane Cristina Guarnieri	Morgana do Nascimento Xavier
Edfram Rodrigues Pereira	Nara Michelle Moura Soares
Elaine Patricia Arantes	Nathália Sayuri Yamamoto
Elisângela Rodrigues Carrijo	Oscar Yecid Bello Bello
Elson Barbosa da Silva Junior	Patricia Köster e Silva
Érika Alves Tavares Marques	Rafael Gonçalves Mafra
Evandro Preuss	Rafael Mesquita Stoque
Fabio José Antonio da Silva	Rebecca Bianca de Melo Magalhães
Fabiola Aliaga de Lima	Renato Luís Veiga Oliveira Júnior
Fernanda Imada de Lima	Renato Obikawa Kyosen
Fernando Cesar Mendes Barbosa	Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Fernando Oliveira de Andrade	Silvio Santiago-Vieira
Greicielle Pereira Arruda	Solange Kileber
Guilherme Camara Meireles	Suzana Silva Lira
Guilherme Emanuel de Queiros Souza	Taíza Fernanda Ramalhais
Heiriane Martins Sousa	Thiago Averaldo Bimestre
Hermam Vargas Silva	Thiago Luciano Rodrigues da Silva
Horácio Monteschio	Vagner Marques de Moura
Isabel das Mercês Costa	Valdecir Alves dos Santos Júnior
Isidro Ihadua	Vanessa Paiva Costa Vale
Israel Henrique Ribeiro Rios	Vânia Maria Carvalho de Sousa
Ivonete Alves Sampaio	Veronica Gabriela Ribeiro da Silva
Jaime Andres Castaneda Barbosa	Vinícius Dantas Silveira
João César Abreu de Oliveira Filho	Vivian Victoria Vivanco Valenzuela
Joelma Leão Buchar	



# Ciências Humanas e Sociais: Pesquisa e Reflexão

**Editora Chefe** Marcia A. A. Marques  
**Coordenadora Editorial** Isabela Arantes Ferreira  
**Bibliotecária** Maria Alice Ferreira  
**Diagramação** Marcos Antonio Ribeiro Pereira  
**Revisão** O autor  
**Organizador** Alberto Carlos de Souza

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ciências humanas e sociais [livro eletrônico] :  
pesquisa e reflexão / organização Alberto  
Carlos de Souza ; coordenação Isabela  
Arantes Ferreira. -- 1. ed. -- São Paulo :  
Bookerfield, 2021.  
PDF

ISBN 978-65-89929-03-1

1. Ciências humanas 2. Ciências sociais  
3. Filosofia 4. Humanidades 5. Sociologia I. Souza,  
Alberto Carlos de. II. Ferreira, Isabela Arantes.

21-68226

CDD-300.72

### Índices para catálogo sistemático:

1. Ciências humanas e sociais : Pesquisa 300.72

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

DOI 10.53268/BKF21060200

**Bookerfield Editora**  
São Paulo – Brasil  
Telefone: +55 (11) 99841-4444  
[www.bookerfield.com](http://www.bookerfield.com)  
[contato@bookerfield.com](mailto:contato@bookerfield.com)



## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores da presente obra declaram não haver qualquer interesse comercial ou irregularidade que comprometa a integridade dos artigos científicos nesta obra publicados; declaram que participaram da elaboração, revisão e/ou organização de seus respectivos artigos, os quais atestam estar completamente livres de dados e resultados fraudulentos, bem como de plágio acadêmico; declaram que a publicação de seu artigo científico nesta obra não fere qualquer outro contrato por eles firmado; declaram ter atendido às exigências de outras partes, como instituições financiadoras, para a publicação nesta obra.

# **APRESENTAÇÃO**

## **Ciências Humanas e Sociais: Pesquisa e Reflexão**

As Ciências Humanas se constituem no conhecimento criteriosamente organizado da produção criativa humana. É seu papel desvendar as complexidades da sociedade humana e de suas criações. Têm o ser humano como seu objeto de estudo, englobando o pensamento e a produção de conhecimento sobre a condição humana a partir de discursos específicos.

Temas relevantes dos últimos anos foram reunidos em forma de produções multiformes tematizadas na musicalidade, perspectivas científicas, históricas e identidade cultural.

A musicalidade é apresentada iniciando por uma tradução da influência indígena até chegar à contemporaneidade da influência musical pelas obras de Milton Nascimento.

Aspectos relacionados à ciência e ao indutivismo permitem apresentar análises entre as Ciências Naturais e Sociais e discutir o lugar do indutivismo no conhecimento contemporâneo.

Uma abordagem multifária trata do realismo de identidade e a identidade cultural relacionada também a um foco pragmático na saúde.

A apresentação de perspectivas sob um breve olhar de Sócrates e Gibbon trouxeram diferentes formas de abordagens, e novas respostas à antigas perguntas.

O fio condutor que entrecruza os eixos aqui apresentados é a pesquisa e a reflexão aplicados às Ciências Humanas e Sociais. Contudo, não se trata de tentar estabelecer uma transição linear entre os eixos aqui apresentados, mas, perceber os distanciamentos e as permanências nas abordagens destes valiosos campos do conhecimento.

**Alberto Carlos de Souza**

# SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>9</b>
<b>REALISMO CIENTÍFICO DE TEORIAS E DE IDENTIDADES</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060201	
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>13</b>
<b>O (NÃO) LUGAR DO INDUTIVISMO NO CONHECIMENTO CONTEMPORÂNEO</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060202	
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>17</b>
<b>O ESTILO NA HISTÓRIA: A PERSPECTIVA DE GIBBON</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060203	
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>20</b>
<b>SAÚDE E IDENTIDADE CULTURAL: UM DESAFIO ESTÉTICO PARA FUTUROS ESPECIALISTAS EM SAÚDE COLETIVA</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060204	
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>24</b>
<b>INTERLÚDIO – SÓCRATES E A MAIÊUTICA - IMPRESSÕES</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060205	
<b>CAPÍTULO 6 .....</b>	<b>31</b>
<b>MILTON NASCIMENTO: UMA HISTÓRIA CULTURAL DAS SENSIBILIDADES NA MPB</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060206	
<b>CAPÍTULO 7 .....</b>	<b>49</b>
<b>A CULTURA INDÍGENA: MUSICALIDADES SÉCULOS XIX E XX</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060207	
<b>CAPÍTULO 8 .....</b>	<b>58</b>
<b>REFAZER O MUNDO X CONSTITUIR AS PESSOAS: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS CIÊNCIAS NATURAIS E SOCIAIS</b>	
Alberto Carlos de Souza	
DOI 10.53268/BKF21060208	

## CAPÍTULO 1

## REALISMO CIENTÍFICO DE TEORIAS E DE IDENTIDADES

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – A principal característica do realismo de identidades é a de supor a existência de fenômenos inobserváveis. Na contemporaneidade – face à evidência do que está posto no estado da arte, passíveis de refutabilidade, o realismo das identidades dá suporte à construção do pensamento científico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ciências Sociais; Filosofia; Sociologia.

## 1. INTRODUÇÃO

Em entrevista concedida à Paul Kennedy e David Cayley, em 2007, na Canadian Broadcasting Corporation, Ian Hacking relata uma conversa que teve com um amigo filósofo, este último, na ocasião, às voltas com experimentos para detectar a famosa, mas elusiva, partícula quark. Ao questioná-lo como se altera a carga na esfera, ouviu do colega, que se borrifava pósitrons para aumentar a carga ou elétrons para diminuir a carga: “A partir deste dia eu passei a ser um cientista realista, disse Hacking, para mim, se você pode borrifar ele existe” (HACKING, 2009, p. 466).

A Ciência, para Hacking, é uma atividade criativa. Ela dá vida a coisas novas. “Muitos experimentos”, refere Hacking nessa entrevista (2009, p. 466), “criam fenômenos que não existiam anteriormente em um estado puro”. Se isso é verdade para as coisas que fazemos, na opinião de Hacking, também o é no que diz respeito às nossas capacidades mentais. Novas formas de pensar também emergem com o tempo e por sua vez mudam os termos através dos quais o mundo aparece para nós. Hacking assim se expressando, passava aos ouvintes daquela emissora, embora sem denominá-lo, aspectos do realismo científico.

A respeito do Realismo Científico, Lima (2020?, p. 26) considera que em qualquer estudo versando sobre o mesmo, o pensamento de Ian Hacking é essencial, visto que,

Não poderíamos tratar de realismo científico sem fazer menção às profundas concepções realistas de Ian Hacking. Hacking é um realista de entidades, ao qual ou privilegiando a experimentação, denominando-a como



aquela que tem vida própria, não reduzindo a ciência somente à elaboração de teorias científicas. Ao ferir frontalmente as teses popperianas, Hacking tornou-se um dos maiores realistas filósofos do mundo contemporâneo (LIMA, 2020?, p. 26).

Assim posto, no desafio de discorrer e firmar um juízo de valor sobre Realismo Científico de Teorias e o de Entidades, o pensamento de Hacking, expresso em sua obra *Representar e Intervir*, entra em cena. Outros pensadores, dentre eles, Nancy Cartwright, trazem relevante contribuição ao realismo científico.

## 2. DESCRIÇÃO DO ASSUNTO

Ian Hacking (2012) assume existir duas formas de realismo científico, o realismo sobre as teorias e o realismo sobre as entidades, esses dois tipos de realismo científico estão frequentemente associados, embora não necessariamente ligados.

Assim posto, existindo na natureza coisas observáveis e inobserváveis; às primeiras, corresponde tudo aquilo que em condições favoráveis pode ser percebido pelo nosso sistema sensorial. Tudo o mais enquadra-se como inobservável, uma vez que imperceptível, por esse sistema, tais como quarks, pósitrons, elétrons; inobservável, porém existente, visto que “[...] se você pode borrifar, ele existe” (HACKING, 2009, p. 466).

Há de se considerar que alguns ramos da ciência se debruçam sobre o estudo de objetos observáveis, a arqueologia é um exemplo clássico disso; outros ramos, entretanto, fazem afirmações sobre a região inobservável da realidade, a biologia molecular e a física quântica corroboram isso.

O realista sobre teorias é aquele que aceita, ou propõe ser aceito como aproximadamente verdadeira uma teoria, enquanto o realista a respeito das entidades inobserváveis que correspondem aos termos teóricos empregados pelas teorias é quem afirma que tais entidades existem, ou que elas são reais (OLIVEIRA, 2020).

O debate geral sobre o realismo científico diz respeito ao comprometimento ontológico, conectado à semântica e à epistemologia, quando se busca entender o que as teorias científicas afirmam sobre o mundo e os seus aspectos observáveis e inobserváveis. Assim posto, o realista “[...] dá descrições aproximadamente corretas sobre o mundo, incluindo as que incorporam termos como “elétrons”, “DNA”, “fótons” e outros, que supostamente se referem a entidades não acessíveis a uma observação a olho nu enquanto que o antirrealista, “em íntima relação com o empirismo, aceita que proposições científicas estejam próximas de uma descrição correta do mundo observável, mas é cético em relação ao conhecimento do mundo

inobservável” (OLIVEIRA, 2020, p. 499-500).

Para o realismo científico, o mundo em si não depende da existência das nossas mentes, os objetos – observáveis ou não –, existem mesmo que não haja um estudo científico sobre eles e as afirmações sobre entidades científicas, processos, propriedades e relações, sendo observáveis ou inobserváveis, devem ser interpretados literalmente possuindo valores verdadeiros e, na perspectiva epistemológica, as alegações teóricas têm interpretações literais e são independentes da nossa capacidade de medi-las, constituindo o conhecimento do mundo, de tal forma que mesmo que uma teoria apresente limitação na descrição de um fenômeno, ele poderá se prestar para a criação de outra teoria mais completa, na descrição daquele fenômeno, essa última questão reporta-se à falseabilidade das teorias, uma vez que qualquer teoria pode ser refutada.

Conforme enunciado por Lima (2020?), dois grandes nomes são responsáveis pela divulgação do realismo de entidades: Ian Hacking e Nancy Cartwright.

O argumento experimental de Hacking é o de que aquelas entidades com as quais somos capazes de interagir para produzir outros fenômenos e intervir em outras partes da natureza devem ser reais. Vale ressaltar que o realismo de entidades está relacionado à distinção entre a representação e a intervenção, pois a experiência antecede o conhecimento científico. Hacking, na sua obra (2012), demonstra diretamente a existência de entidades inobserváveis que ocorrem por meio da intervenção, isto é, independentemente de uma teoria.

Para a comprovação de seu realismo de entidades, Hacking pretende mostrar que a pura experimentação, mais corretamente chamada intervenção, tem a função de comprovar a existência de várias entidades microscópicas com base nos princípios empiricamente rudimentares, porém não depende de nenhum princípio teórico mais elevado (SOUZA; COSTA; COSTA, 2020, p. 16).

As razões levantadas por Cartwright para seu próprio realismo de entidades não são exatamente as mesmas de Hacking, razão pela qual muitas das críticas dirigidas ao realismo de entidades seriam apenas críticas ao filósofo canadense, poupando a filósofa inglesa. De fato, Cartwright sugere que sua filosofia é complementar à de Hacking, mas seu apelo a entidades se dá de um modo diverso (OLIVEIRA, 2020).

Nancy Cartwright poderia inicialmente ser classificada como uma realista de entidades e uma antirrealista de teorias. A autora deixa isso bem claro em sua obra *How the Laws of Physics Lie*, editada em 1983. Nessa obra, “[...] a distinção entre leis teóricas e fenomenológicas permite que a autora confie apenas nas últimas, acusando as primeiras de nunca se referirem ao real, senão a modelos (...) simulacros da realidade) (OLIVEIRA,

2020, p. 500).

### 3. À GUIA DE FINALIZAÇÃO

A principal característica do realismo de identidades é a de supor a existência de fenômenos inobserváveis. Na contemporaneidade – face à evidência do que está posto no estado da arte, passíveis de refutabilidade, o realismo das identidades dá suporte à construção do pensamento científico. Há de se considerar, ainda, que algumas entidades teóricas foram abandonadas ao longo da história da ciência, muito embora outras permaneçam nos novos arranjos teóricos.

### REFERÊNCIAS

HACKING, Ian. Entrevista com Ian Hacking: (por Paul Kennedy e David Cayley). **Psicol. Soc.**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 465-470, Dec. 2009. Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822009000300021&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000300021&lng=en&nrm=iso). Acesso em 10 jan. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822009000300021>.

HACKING, Ian. **Representar e Intervir**: tópicos introdutórios de filosofia da ciência natural. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

LIMA, Paulo. **Filosofia da ciência e teoria do conhecimento**. Brasília – DF: Unyleya Ed. e Cursos, 2020?.

OLIVEIRA, Tiago Luis Teixeira. Realismo científico de Nancy Cartwright? **Rev. Ideação**: n. 42, jul/dez, 2020, p. 499-519. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5008/4769>. Acesso em 03 jan. 2021.

SOUZA, Rafaela B. A. de; COSTA, Monica Oliveira; COSTA, Mario Gomes. Ian Hacking e o ensino de ciências. Salvador: **Ensino em Foco**: v.3. n.6, p. 09-18, 2020. Disponível em: <https://publicacoes.ifba.edu.br/index.php/ensinoemfoco/article/view/667/440>. Acesso em: 03 de jan. 2021.

### SCIENTIFIC REALISM OF THEORIES AND IDENTITIES

**ABSTRACT** – The main characteristic of identity realism is to assume the existence of unobservable phenomena. In contemporary times - in view of the evidence of what is set in the state of the art, which can be refuted, the realism of identities supports the construction of scientific thought.

**KEYWORDS**: Social Sciences; Philosophy; Sociology.

## CAPÍTULO 2

## O (NÃO) LUGAR DO INDUTIVISMO NO CONHECIMENTO CONTEMPORÂNEO

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](http://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – O indutivismo é um marco na história filosófica da ciência. Não há muito, utilizou-se deste método para compreensão da ciência e do mundo. No cenário contemporâneo é rejeitado pela maioria dos filósofos, teóricos e cientistas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Filosofia; História; Contemporaneidade

Indução “é o procedimento que leva do particular ao universal”, este pressuposto foi cunhado por Aristóteles (384-322 a.C), um dos mais importantes filósofos gregos da antiguidade. Este filósofo considerava que a indução é “[...] um dos dois caminhos pelos quais quais conseguimos formar as nossas crenças; o outro é a dedução {silogismo}” (ABBAGNANO, 2007, p. 557).

À indução corresponde o inducionismo; não obstante, alerta Lima (sd. p. 43), tratam-se de termos distintos. Sobre o inducionismo, há de se considerar que o mesmo,

[...] é uma concepção de

método científico no qual os cientistas começam o processo de conhecimento com observações que são imparciais dos fatos; segue-se, então que, generalistas fatos em leis por meio da indução enumerativa; acabam por combinar essas generalizações em outras cada vez mais amplas ao agregar mais fatos. Ao final, atingem níveis de lei científica cujos conteúdos são apenas os fatos de forma geral. (MORELAND; CRAIG apud LIMA, sd, p. 43).

O indutivismo floresceu notadamente a partir do século XIX. Black (sd) considera “rico e elaborado” o que se produziu de conhecimento acerca dos procedimentos indutivos e que “[...] isso se deve, em não pequena proporção, àqueles que com tanto empenho se dedicaram, por longo tempo, e sem êxito, ao problema de justificar a indução” (BLACK, sd, p. 230). Dentre esses muitos, na forja do método, há de considerar não somente as concepções de Francis Bacon (1561-1591), como F.W. Herschel (1792-1866) e John Stuart

Mill (1806-1873) (LIMA, 2020, p. 43).

No cenário contemporâneo (conforme enunciado na questão proposta para este estudo) o indutivismo é rejeitado pela maioria dos filósofos, teóricos e cientistas. A esse respeito, Black (sd) considera que o método indutivo apresenta dúvidas inquietantes e que,

[...] A lógica nos ensinou que a transição de “alguns”, nas premissas, para “todos”, na conclusão, é transparentemente falaciosa: se alguns homens são brancos, de modo nenhum se pode concluir que todos o sejam; como, pois, justificar a cabal violência que se faz a essa regra simples e elementar? (BLACK, sd, p. 220-221).

Black (sd) entende que o bom senso pode nos propiciar resposta simples e satisfatória para o problema da indução, mas que em termos da ciência o status de argumentos indutivos chamados “de autossustentação” é objeto de muita controvérsia: “[...] argumentos que se sustentem a si mesmos, ainda que se revelem legítimos, não têm direta relação com o problema da indução” (BLACK, sd, p. 223). Assim posto, “[...] se dissermos que a indução funcionará (no futuro), porque funcionou no passado, estaremos raciocinando ... indutivamente” (BLACK, sd, p. 223).

Há de se considerar, também, que os argumentos indutivos são incompletos e que o “salto indutivo” de “alguns” para “todos”, no que abrange certa amostra, não se justifica, na medida em que um argumento indutivo requer premissa adicional para tornar-se válido:

[...] É preciso recorrer a um princípio como o que diz que “o futuro se assemelha ao passado” ou a um princípio ainda mais geral, como o da “uniformidade da Natureza”. Somente após a introdução de um tal princípio é que a respeitabilidade lógica do argumento estará assegurada (BLACK, sd, 223-224).

A querela à indução, e por conseguinte ao indutivismo, não é algo recente: Abbagnano (2007, p. 557) considera que a mesma pode ser utilizada “[...] para fins de exercício, em dialética, ou com objetivos persuasivos em retórica (...) mas não constitui ciência porque a ciência é necessariamente demonstrativa” e, já “[...] Na filosofia pós-aristotélica, os epicuristas julgaram que a I. (indução) era o único procedimento de inferência legítima, enquanto os estoicos negaram esse valor”.

Karl Popper (1902-1994), na contemporaneidade, prestou grande



contribuição à ciência, pela forma extremada de sua rejeição ao indutivismo e pela proposição do método hipotético dedutivo, em defesa do falsificacionismo. Este pensador considerou a indução,

[...] um simples mito, que não é um fato psicológico, nem um fato da vida comum, muito menos um procedimento científico; e considerou que a ciência procede pelo método de tentativa e erro, ou seja, dá saltos bruscos, indo de uma observação única a uma conjectura ou uma hipótese que depois procura refutar e que é mantida enquanto a refutação não ocorre [...]" (ABBAGNANO, 2007 p. 561).

O arranjo didático elaborado por Lima (2020?, p. 22), nos possibilita refletir a racionalidade nos critérios metodológicos de Karl Popper:

[...]  
 » construir palpites muito abrangentes sobre o mundo;  
 » deduzir deles algumas consequências observáveis;  
 » testar para verificar se são verdadeiros; › se sim, conduzir para outros testes;  
 › se não, revisar a conjectura, preferencialmente, inventar uma nova.  
 [...]

O método hipotético-dedutivo consiste em se perceber problemas, lacunas ou contradições no conhecimento prévio ou em teorias existentes. A partir desses problemas, lacunas ou contradições, são formuladas conjecturas, soluções ou hipóteses; essas, por sua vez, são testadas no que Popper chamava de técnica de falseamento. O falseamento pode ser feito, dentre outras formas, através de experimentação ou análise de estatísticas. Após analisados os resultados, são avaliadas as conjecturas, soluções ou hipóteses previamente elaboradas, que podem ser reputas (rejeitadas) ou corroboradas. (DINIZ, 2015, p. 108).

Os falsificacionistas, notadamente Karl Popper, buscaram estabelecer que a ciência não envolve indução. Para os mesmos a observação é orientada pela teoria e a pressupõe, e que a ciência progride por tentativa e erro, por conjecturas e refutações (CHALMERS, 1997).

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5 ed rev ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BLACK, Max. Justificação da indução. In: MORGENBESSER, Sidney (Org.) **Filosofia da ciência**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, sd. p. 219-232.

DINIZ, Marco Tulio M. Contribuições ao ensino do método hipotético-dedutivo a estudantes de Geografia. **Geogr Ens & Pesq**: v.19, n.2, maio, 2015, p. 107-111.

LIMA, Paulo. **Filosofia da ciência e teoria do conhecimento**. Brasília – DF: Unyleya Educ. e Editorial, 2020?.

## THE (NO) PLACE OF INDUCTIVISM IN CONTEMPORARY KNOWLEDGE

**ABSTRACT** – Inductivism is a milestone in the philosophical history of science. Not so long ago, this method was used to understand science and the world. In the contemporary setting it is rejected by most philosophers, theorists and scientists.

**KEYWORDS:** Philisophy; History; Contemporaneity.

## CAPÍTULO 3

## O ESTILO NA HISTÓRIA: A PERSPECTIVA DE GIBBON

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – Trata-se o presente estudo da leitura do olhar de Gibbon sobre a História, o que foi feito a partir da obra de Peter Gay, “O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Historiografia; História Oral; Gibbon.

### 1. DESENVOLVIMENTO

Para Peter Gay (1990), o estilo dá corpo ao texto e cada historiador possui o seu modo de escrever, selecionar o que vai estudar e trazer consigo todas as suas particularidades, dando voz aos documentos, assim contribuindo para o seu grande ofício que é o de revelar a história.

Edward Gibbon nasceu em Putney, aos 27 de abril de 1737 e morreu em Londres, aos 57 anos de idade. Esse historiador inglês foi o autor da obra “A história do declínio e queda do império romano”, ainda hoje referida e considerada como um marco da historiografia inglesa.

Sobre a sua infância, sabe-se que Gibbon era filho único e sempre

teve uma saúde precária. Ficou órfão de mãe aos 10 anos, passando desde então a ser educado por uma tia. Aos 14 anos, foi enviado para a Universidade de Oxford.

Em Oxford tornou-se simpatizante da Igreja Católica Apostólica Romana. Para evitar a sua conversão, o que poderia comprometer o seu futuro profissional em um país de minoria católica, seu pai o retirou desta Universidade, colocando-o sobre a tutela de um pastor em Lausanne, na Suíça, lugar onde Gibbon permaneceu por 5 anos. Os anos passados na Suíça foram decisivos para a sua formação intelectual, marcada pelo ceticismo iluminista.

Gibbon retorna à Inglaterra em 1757 e posteriormente, após breve passagem pelo Exército, dedicou-se aos estudos históricos, começando a produzir obras. Publica (em francês) “Ensaio sobre o estudo da literatura” em 1761. Dois anos após, já em Roma, inicia a escrita de “História do declínio e queda do Império Romano”. Nesta obra o referido autor discute não somente a história de Roma Imperial mas também o Império Bizantino e a Alta Idade Média Ocidental.

Gibbon retorna à Inglaterra em 1770, por ocasião da morte de seu pai. Atuando como político (foi membro do parlamento entre 1774 e 1783) fez uma marcante oposição à independência norte-americana.

Em 1783, Gibbon retorna a Lausanne, onde finaliza a sua obra “História do declínio e queda do Império Romano”. Somente cinco anos mais tarde a referida obra foi publicada integralmente em seu país de origem. Há de se considerar, entretanto, que a primeira parte de sua obra já havia sido publicada anos antes em seu país, tendo motivado muita polêmica devido à sua interpretação nacionalista das origens do cristianismo.

Uma terceira obra, “Autobiografia”, compõe o conjunto das obras de Gibbon. Esta última foi publicada postumamente em 1796.

Gibbon inspirou toda a sua obra no modelo cético, sardônico e cínico de Tácito, um historiador romano que viveu provavelmente entre 55 d.C e 120 d.C. Tácito foi o modelo e talvez a fonte de inspiração de Gibbon, mas não se pode assumir que Gibbon o plagiou. A referência livre aos clássicos constituía, no contexto em que viveu Gibbon, um procedimento literário e artístico comum e os jovens das camadas cultas, estrato social de Gibbon, tinham um largo aprendizado de Latim. Muito provavelmente, Gibbon encantou-se por Tácito pelo mesmo ser um narrador eloqüente dos acontecimentos no início do Império romano: afinal este império era o objeto de interesse historiográfico de Gibbon. Entretanto Gay (1990) considera que Tácito era um “moralista chocado”, enquanto Gibbon foi um “cínico erudito”.

Ambos os historiadores, avalia Gay (1990), tinham algo a dissimular:

[...] Tácito, uma culpa de político atormentado, Gibbon, os conflitos de um celibatário convicto. Se Tácito semelha uma geladeira ocultando vulcão, Gibbon é a geladeira ocultando. Os dois historiadores se concentram num cenário puramente humano. O objetivo principal para ambos consiste em devassar os atores históricos em suas profundidades (GAY, 1990, p. 36-37).

A frieza do estilo narrativo de Tácito foi muito marcante para Gibbon, de tal forma que sendo a frieza comum em ambos, ficaria difícil dizer qual dos dois “o modelo ou o imitador” seria o mais frio.

Gibbon introduz a sua percepção irônica em sua obra prima que foi “A história do declínio e a queda do Império Romano”.

Sobre a ironia de Gibbon, Gay (1990) considera que a mesma “confere forma a seus grandes temas: a disparidade entre retórica e realidade na política romana, entre potencial e prática na cultura romana, entre humildade pia e orgulho ímpio nos países da Igreja. Mas ela se infiltra, como tivemos ocasião de observar, em sua própria escolha dos termos e estruturação das

orações.

Para Gay (1990) o emprego da palavra “artificioso” e muitas outras no texto de Gibbon é um bom exemplo de como o mesmo utiliza-se da ironia:

[...] O adjetivo artificioso derivava sua força de sua evidente sinceridade. Outros adjetivos em Gibbon derivam a sua força de sua evidente insinceridade – ou, ao menos, de uma ambiguidade deliberada. Justamente por conterem inúmeras dessas palavras de dois gumes (GAY, 1990, p. 53).

Dessa forma, Gay (1990), mesmo assumindo que a ironia não era o único recurso de estilo utilizado por Gibbon, entendia que o título de “Senhor da Ironia” lhe cairia muito bem.

Gibbon afirmava que “o estilo é a imagem do caráter” (GAY, op. cit. p 26) e foi desta maneira que o mesmo forjou o seu estilo, cheio de espirituosidade, humor e ironia. A sua obra “A história do declínio e queda do império romano” não se limitou a historiografar apenas o Império romano, mas tratou também do Império Bizantino e da Alta Idade Média Ocidental. Esta obra é considerada a primeira obra da história moderna pois - ao contrário dos estudos históricos anteriormente realizados por autores cristãos e que explicavam acontecimentos em termos religiosos -, explicou os acontecimentos neste mundo, escrevendo, dessa forma, uma primeira versão bem diferente da história que rejeitava a atribuição do curso da mesma a um plano divino mas sim, como algo decorrente da sociedade, da cultura e da política. Além disso, nesta obra, Gibbon percorreu sobre o início da cristandade, trazendo detalhes nem sempre favoráveis aos cristãos, o que foi suficiente para provocar muita controvérsia.

## REFERÊNCIA

GAY, P. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## STYLE IN HISTORY: GIBBON'S PERSPECTIVE

**ABSTRACT** – This is the present study of the reading of Gibbon's look at History, which was done from the work of Peter Gay, “Style in history: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhard”.

**KEYWORDS**: Historiography; Oral History; Gibbon.



## CAPÍTULO 4

SAÚDE E IDENTIDADE CULTURAL: UM  
DESAFIO ESTÉTICO PARA FUTUROS  
ESPECIALISTAS EM SAÚDE COLETIVA

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – Este texto se apresenta como o ponto de partida do módulo Saúde e Sociedade, do curso de Especialização em Saúde Coletiva – 2020 e comparece como o espaço para que possamos, enquanto um novo grupo que se forma, refletir a respeito de cultura e patrimônio cultural e a sua relação com a saúde/doença enquanto processo historicamente construído.

**PALAVRAS-CHAVE:** Saúde; Identidade Cultural; Desafio Estético.

Trata-se, a nosso ver, de uma condição essencial para estarmos sensíveis a perceber os elementos formadores da identidade cultural capixaba e de como tais elementos são imanentes às formas, instituídas ao longo de tempos, de pensar e viver a saúde. Isso requer considerar as raízes indígena, branca e negra – formadoras da sociedade brasileira -, imprimindo uma forma particular de compreender o processo saúde/doença como construção histórico-estrutural e simbólica e, portanto, pleno de possibilidades de representações sobre o estar

saudável, o adoecer e o intervir no adoecimento.

Assim posto, já que estamos propondo como ponto de partida deste início de formação Lato Sensu em Saúde Coletiva um debate sobre a relação entre saúde e patrimônio cultural – como forma de compreender como as alternativas oficiosas de saúde foram se engendrando ao longo do tempo -, antes de apresentarmos ao grupo algumas questões, achamos por bem proceder a uma breve revisão sobre os conceitos de cultura e patrimônio cultural.

Cultura é “tendencialmente entendida como refinamento de espírito e rebuscamento erudito, contrapondo-a a traços populares destituídos de tais prerrogativas” (DEMO, 1993, p. 53). Desta forma, “o conteúdo mais conhecido de cultura é a sua expressão elitista, porque se imagina próprio da elite refinar o espírito e cultivar a criatividade da história” (DEMO, 1993, p. 56). Não se pode dizer que este conceito de cultura seja equivocado, mas que se trata de uma parte de uma ampla conceituação: a cultura é o processo de identificação comunitária, significando um “produto tipicamente humano e social, no sentido da

ativação das potencialidades e da criatividade de cada sociedade, com relação ao desenvolvimento de si mesma e ao relacionamento com o ambiente” (DEMO, 1993, p. 55).

Para Hall (2004), a cultura faz parte da realidade, das mudanças, e é aspecto fundamental à realidade humana, pois é impossível de ser discutida sem ser problematizada como um processo social concreto, onde cada indivíduo tem atitudes e identidades diferentes associadas ao processo de globalização em que se vive hoje.

A cultura pode ser considerada “como um sistema que faz comunicar – em forma dialética – uma experiência existencial e um saber construído” (MORIN, 1977. p. 77). Na opinião de Silva (1989, p. 23), “o termo nos remete ao conjunto de processos sociais simbólicos pelos quais o cidadão compreende, reproduz e transforma a estrutura social na qual está inserido”.

A compreensão de cultura é a de que qualquer grupo social produz bens e valores culturais que servem à sua ação, à sua memória e identidade. Assim colocado, cada comunidade ou população tem sua própria cultura, formadora de sua identidade, diferente ou particular. Esta concepção se aplica tanto às populações “tradicionais”, quanto às “não-tradicionais”. Na compreensão de Viana (2001, p.1), populações tradicionais são entendidas como “grupos humanos que vivem em estreita relação com o ambiente natural, dependendo dos recursos naturais para produzir e reproduzir sua existência, por meio de atividades orientadas pela tradição e com baixo impacto ambiental”. O autor pontua que neste conceito de população tradicional também se inserem os grupos sociais urbanos que moram em vilas, cidades ou centros históricos, protegidos ou não pela legislação do tombamento. Como qualquer outro grupo social está sujeita às transformações culturais resultantes da evolução histórica, sem que isso caracterize a perda de sua condição de “tradicional”.

A propósito segundo o artigo 216 da nossa Constituição (Brasil, 1992, p. 120), constituem o patrimônio cultural brasileiro,

[...]

os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

Para Hall (2010), na modernidade reflexiva em que vivemos, o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica –, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;
- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,
- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

Hall (2010) denomina esse fenômeno de ruptura sociológica como crise de identidade, no qual as estruturas e os processos centrais da sociedade moderna estão abalados por referências que se apóiam no mundo social. Este fenômeno, chamado pelo autor de descentramento, tem características positivas, pois desarticula identidades estáveis do passado, mas abre possibilidades novas de serem criadas, produzindo sujeitos não mais como identidades fixas e estáveis, mas sujeitos fragmentados, com identidades abertas, contraditórias, inacabadas, sempre em processo, assim como a própria história dos mesmos.

Desta forma, Hall (2010) entende que neste tempo em que vivemos marcados pela globalização, essa crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise possibilita aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, e sim, abertas ao novo, sem abrir mão de sua cultura, possibilitando aprender novos conhecimentos, nesse processo irreversível – chamado globalização –, aberto à diversidade. O exterior exerce importante papel na formação de nossa identidade, que está no imaginário e é transmitida por meio da cultura. A globalização, enquanto processo impositivo e impessoal que atravessa a sociedade contemporânea, transforma o mundo numa verdadeira aldeia global, num mundo de iguais.

E as identidades de frágeis sistemas culturais tradicionais (com as suas tradições e formas de resolver os seus problemas – aqui incluídos ou

problemas de saúde), como é que eles ficam? Como eles se abrem para o novo sem se arriscarem a perder ou destruir a sua identidade local?

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**, de 5 de outubro de 1988. São Paulo: Atlas, 1992.

DEMO, Pedro. **Participação é conquista**: noções da política social participativa. São Paulo: Cortez, 1993.

STUART, Hall. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2010.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, M. Terezinha Telles. **Didática do ensino de arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX** – o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

SILVA, Dilma M. de. Em tempos de transição: democracia e cultura. In: KUNSCH, Margarida; FERNANDES, Francisco. **Comunicação, democracia e cultura**. São Paulo: Loyola, 1989.

## HEALTH AND CULTURAL IDENTITY: AN AESTHETIC CHALLENGE FOR FUTURE SPECIALISTS IN COLLECTIVE HEALTH

**ABSTRACT** – This text presents itself as the starting point of the Health and Society module, of the Specialization Course in Collective Health - 2020 and appears as the space for us, as a new group to be formed, to reflect on culture and cultural heritage and its relationship with health / disease as a historically constructed process.

**KEYWORDS**: Health; Cultural Identity; Aesthetic Challenge.

## CAPÍTULO 5

INTERLÚDIO – SÓCRATES E A  
MAIÊUTICA – IMPRESSÕES

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – Em Teeteto, um dos diálogos platônicos, cinco personagens entram em cena: Terpsião, Euclides, Sócrates, Teodoro de Cirene e Teeteto. O substrato da discussão da obra é o conhecimento Interlúdio - Sócrates e a maiêutica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ciências Sociais; História; Filosofia.

## 1. INTRODUÇÃO

Terpsião e Euclides participam apenas do diálogo introdutório, cabe a eles anunciar Teodoro, Platão e Teeteto. O jovem Teeteto, discípulo de Teodoro, é o interlocutor de Sócrates. De início, Teodoro é chamado “a depor sobre quem de seus jovens alunos de geometria, seus alunos de Atenas, não de Cirene, se faz digno de menção. Não demora a que Teodoro de atenha ao caso de Teeteto [...] Teeteto é então chamado para junto de Sócrates” (Alencar, 2018, p. 132).

O que é o saber, pergunta inicial de Sócrates a Teeteto, marca o início do diálogo. A essa questão são apresentadas ao longo da obra

três respostas, que irão constituir o diálogo:

1. Primeira resposta (151e-187a) — “O saber é sensação”;
2. Segunda resposta (187a-201c) — “O saber é opinião verdadeira”;
3. Terceira resposta (201 d-210) — “A opinião verdadeira com logos é saber”.

A que, perante estas três respostas, Sócrates pondera ser impossível definir o saber (PLATÃO, 2010).

O desafio da tarefa acadêmica aqui posta é o de se destacar e discorrer sobre um fragmento de discurso da obra Teeteto considerado instigante; a escolha se deu por aquele no qual Sócrates justifica seu filosofar tal qual um processo de dar à luz ao saber, interlúdio - Sócrates e a maiêutica (arte do auxílio ao parto); apresentado na íntegra em anexo.

## 2. DESENVOLVIMENTO

Nos tempos atuais, a arte do partear é uma competência de médicos obstetras e obstetrizas. Nos



países em desenvolvimento, no entanto, a atenção à mulher em trabalho de parto muitas vezes vem sendo conduzida por mulheres denominadas parteiras curiosas, cujo ofício é aprendido por tradição oral. Tais parteiras sempre existiram ao longo da história da humanidade: essas mulheres ajudam as grávidas a darem à luz – expressam universal para denominar o nascimento de crianças.

Então, engraçadinho, nunca ouviste que eu sou filho de Fenárete, a mais famosa e hábil parteira?

Então Teeteto disse: Já ouvi isso, de facto. Sócrates fala que não ouviste que eu próprio pratico essa arte?

Teeteto responde: Eu nunca. Então Sócrates responde — Pois fica sabendo que sim. No entanto, não me denuncies aos outros, pois é segredo que possuo esta arte, meu caro. Não é isso que dizem de mim, pois não sabem, mas afirmam que sou muito esquisito e causo perplexidade aos homens. Também não ouviste isto?

Teeteto então — Sim.

Sócrates — E devo dizer-te a causa?

Teteto — Com certeza.

Sócrates — Tem em mente tudo aquilo que é ser parteira e compreenderás facilmente o que quero. Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos.

Teeteto — Absolutamente.

Sócrates — Dizem que a culpa é de Ártemis, que, não tendo tido filhos, lhe calhou em sorte ser a protectora dos nascimentos. E certamente que não deu o trabalho de parteira às que eram estéreis, por a natureza humana ser mais fraca para adquirir uma arte na qual não tem experiência. E assim atribuiu àquelas que com a idade se tornaram incapazes de ter filhos, honrando a semelhança consigo.

Teeteto — É provável.

Sócrates — Portanto, não só é provável, como até necessário que sejam as parteiras e não outras a reconhecer mais facilmente as que estão grávidas?

Teeteto — Sim.

Sócrates — Também são as parteiras que dão medicamentos e podem usar encantamentos para provocar as dores de parto e, se quiserem, podem fazê-las acalmar, levando a darem à luz as que estão com dores de parto e ainda, se lhes parece que se deve abortar um nascituro, provocam o aborto?

Teeteto — Assim é.

Sócrates — E será que te apercebeste de outra coisa sobre elas, isto é, que são as mais hábeis casamenteiras, visto serem as que sabem tudo sobre o tipo de mulher necessário para aquele tipo de homem, a fim de dar à luz as crianças mais excelentes?

Teeteto — Não sei absolutamente nada disso.

Sócrates — Mas fica a saber que têm mais orgulho nisso do que em cortar o cordão umbilical. Reflecte, então. Pensas que a arte que cultiva e colhe os frutos da terra é a mesma que a que tem o conhecimento de qual é a terra boa para um determinado vegetal e qual a semente que se deve rejeitar, ou é outra arte?

Teeteto — Não; penso que é a mesma.

Sócrates — E, no caso das mulheres, meu caro, pensas ser esta arte diferente da da colheita?

Teeteto — Não me parece que assim seja.

Sócrates — Pois não. Mas, por causa de uma prática iníqua e rude de união entre homem e mulher — a que se chama proxenetismo -, as parteiras, por serem honestas, evitam ser casamenteiras, receando que, por causa de uma, sejam acusadas da outra. Pois, efectivamente, é apenas às parteiras que é também adequado recomendar para o casamento, com correcção.

Teeteto — Parece que sim.

Sócrates - Portanto, por grande que seja a função das parteiras, é menor do que a minha. Pois não é atributo das mulheres dar à luz, umas vezes, fantasias, outras, o que é real, não sendo isso fácil de diagnosticar. Pois, se fosse atributo das mulheres, não seria, para as parteiras, o maior e mais belo trabalho distinguir o real do irreal? Não pensas assim?

Teeteto — Penso.

Sócrates — Pois, nesta minha arte de dar à luz, coexistem as outras todas que há na outra arte, diferindo não só no facto de serem homens a dar à luz e não mulheres, mas também no de tomar conta das almas e não dos corpos dos que estão a parir. E o mais importante desta nossa arte está em poder verificar completamente se o pensamento do jovem pariu uma fantasia ou mentira, ou se foi capaz de gerar também uma autêntica verdade. Pois isto é o que justamente a minha arte partilha com a das parteiras: sou incapaz de produzir saberes. Mas disso já muitos me criticaram, pois faço perguntas aos outros, enquanto eu próprio não presto declarações sobre nada, porque nada tenho de sábio; e o que criticam é verdade. A causa disso é a seguinte: o deus que me obriga a fazer nascer, impediu-me de produzir. Não sou, portanto, absolutamente nada sábio, nem tenho nenhuma descoberta que venha de mim, nascida da minha alma; mas aqueles que convivem comigo, a princípio alguns parecem de todo incapazes de aprender, mas, com o avanço do convívio, todos aqueles a quem o deus permite, é espantoso o quanto

produzem, como eles próprios e os outros acham; sendo claro que nunca aprenderam nada disto por mim, mas descobriram por si próprios e deram à luz muitas e belas coisas. No entanto, o deus e eu é que fomos a causa do parto. E isto é evidente; já muitos que o ignoram e atribuem a causa a si próprios, me olharam com desprezo, e, quer por convicção própria, quer persuadidos por outros, afastaram-se mais cedo do que deviam. Depois de se afastarem, fizeram abortar as coisas que ainda restavam, por causa das más companhias e, alimentando-as mal, destruíram as que eu tinha feito nascer, preferindo a mentira e as fantasias à verdade, acabando por parecer ignorantes, tanto a si próprios, como aos outros. Um deles foi Aristides, filho de Lisímaco, e sem dúvida muitos outros. Estes, mal chegam, ligam-se ao meu convívio e fazem coisas espantosas; a alguns, o génio que me assiste impede-me de me juntar, a outros permite, e esses começam outra vez a melhorar. Os que se associam a mim sofrem algo idêntico às mulheres que estão a dar à luz: de facto, têm dores de parto e ficam cheios de dificuldades, durante noites e dias, e muito mais do que elas; mas a minha arte tem o poder de provocar esta dor de parto e de a fazer parar. E com estes passa-se o mesmo. A uns, Teeteto, se me parecem não estar de todo prenhes, sabendo que não precisam de mim, faço de casamenteiro e com muito boa vontade e a ajuda do deus, adivinho bastante bem de quem beneficiariam ser companheiros; ofereci muitos deles a Pródico e muitos a outros homens sábios e inspirados. Expliquei-te estas coisas, meu caro, por suspeitar, como também tu próprio pensas, que estás com dores de parto, prenhe de qualquer coisa dentro de ti. Entrega-te, então, a mim e àquilo que eu te perguntar, como ao filho de uma parteira, também ele hábil na arte de fazer dar à luz, e empenha-te a responder como fores capaz. E, se nessa altura, examinando alguma das coisas que tiveres dito, vier a considerá-la uma fantasia e não a verdade, e em seguida a retirar e deitar fora, não te tornes selvagem, por causa das crianças, como as que têm o primeiro filho. De facto, muitos já estiveram dispostos assim, meu bom amigo, de maneira a realmente me morderem, depois de eu os livrar de algum lixo, por pensarem que não faço isto com boa intenção. Estão longe de saber que nenhum deus quer mal aos homens e que não ajo assim por malevolência, mas por nenhuma lei me consentir a falsidade e de modo algum esconder a verdade. Então, comecemos de novo, desde o início, Teeteto. Tenta definir o que pode ser o saber: do que não fores capaz, não diz nada. Mas decerto serás, se o deus quiser e te fizer homem.

Teeteto — Bem, Sócrates, exortado de tal maneira por ti, seria uma vergonha alguém não pôr todo o empenho neste assunto, para dizer o que tem dentro de si. De facto, parece-me que o que sabe algo apercebe aquilo que sabe e, tal como agora parece, saber não é outra coisa que não percepção.

No Interlúdio — Sócrates e a maiêutica<sup>1</sup> (arte do auxílio ao parto), em Teeteto (PLATÃO, 2010, p. 199-206), Sócrates se apresenta como filho de

<sup>1</sup> Maiêutica (Grego) é a arte do auxílio ao parto (ABBAGNO, 2007, JAPIASSÚ, 2010).

Fenárete, uma hábil parteira e, metaforicamente, assim como a mãe, também parteiro:

[...] Platão definindo sua tarefa filosófica (de Sócrates) por analogia à de uma parteira (profissão de sua mãe) [...] O filósofo deveria, portanto, segundo Sócrates, provocar nos indivíduos o desenvolvimento de seu pensamento de modo que estes viessem a superar sua própria ignorância, mas através da descoberta, por si próprios, com o auxílio do “parteiro”, da verdade que trazem em si. (JAPIASSU, 2007, sn).

O texto registra apontamentos sobre a caracterização dessas mulheres que são importantes para compreendermos o alcance da analogia supostamente estabelecida por Sócrates com as mesmas. Para exercer tal ofício elas já deveriam ter superado a fase fértil da vida, ou seja, não poderiam mais ser capazes de gerar filhos, o que supunha pensarmos serem as mesmas dotadas de maturidade e experiência de vida: “[...] Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos” (PLATÃO, 2010, p. 200).

Sócrates recomendava a Teeteto ser necessário ter em mente tudo aquilo que era ser parteira, condição essencial para se compreender o que ele queria.

Culpava também Ártemis<sup>2</sup>, que, por não ter filhos, não concedeu esse ofício às mulheres estéreis:

Tem em mente tudo aquilo que é ser parteira e compreenderás facilmente o que quero. Suponho que sabes que nenhuma delas ajuda no parto, enquanto ela própria puder engravidar ou dar à luz, mas apenas o fazem as que já não podem ter filhos (PLATÃO, 2010, p. 200).

Sócrates, no citado interlúdio, compara seus ensinamentos à arte de partear, dando pistas sobre o seu método de ensino. Assim como as parteiras, ele apenas “ajuda”. E se assume desprovido de pensamentos

<sup>2</sup> Ártemis era a deusa mais popular da Grécia. Mas a Ártemis da crença popular era uma pessoa bem diferente da virgem ativa da mitologia, irmã de Apolo. Ártemis é a deusa da natureza selvagem; ela ronda as florestas, os bosques e as campinas verdejantes, onde a “célere Ártemis” caça e dança com as ninfas que a acompanham. Ela protege e acalenta os rebentos dos animais e as crianças humanas (NILSON, apud WOOLGER; WOOLGER, 1989, p. 81).

sábios:

Não sou, portanto, absolutamente nada sábio, nem tenho nenhuma descoberta que venha de mim, nascida da minha alma; mas aqueles que convivem comigo, a princípio alguns parecem de todo incapazes de aprender, mas, com o avanço do convívio, todos aqueles a quem o deus permite, é espantoso o quanto produzem, como eles próprios e os outros acham; sendo claro que nunca aprenderam nada disto por mim, mas descobriram por si próprios e deram à luz muitas e belas coisas (PLATÃO, 2010, p. 202-203).

Nada sabendo, em Teeteto, Sócrates julga-se incapaz de produzir saber, mas apropria-se de método singular, mesmo questionado; “Mas disso já muitos me criticaram, pois faço perguntas aos outros, enquanto eu próprio não presto declarações sobre nada, porque nada tenho de sábio” (PLATÃO, 2010, p. 200).

Para Sócrates, conforme consta nesse diálogo, somente o filósofo possui o atributo de dar à luz ao saber:

[...] a função das parteiras, é menor do que a minha. Pois não é atributo das mulheres dar à luz, umas vezes, fantasias, outras, o que é real, não sendo isso fácil de diagnosticar. Pois, se fosse atributo das mulheres, não seria, para as parteiras, o maior e mais belo trabalho distinguir o real do irreal? (PLATÃO, 2010, p. 202).

Além de dar à luz ao saber, os homens, e não mulheres, tomam conta das almas e não dos corpos dos que estão a parir, verificando também “se o pensamento do jovem pariu uma fantasia ou mentira, ou se foi capaz de gerar também uma autêntica verdade” (PLATÃO, 2010, p. 202).

Sócrates é aquele que “[...] tece a imagem do filósofo como uma forma de fazer ver saber na própria alma daquele que sabe” (ALENCAR, p. 132).

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interlúdio em análise deixa evidenciar fundamento importante à construção do conhecimento, na perspectiva socrática; nada se ensina, o que se faz é estimular a criação intelectual e isso pode se dar através do método da interrogação.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, C. de. A imagem do filósofo: o Teeteto de Platão e o método de Sócrates. **Griot: Revista de Filosofia**. Amargosa, Bahia: v.18, n.2, p. 129-142, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.31977/grirfi.v18i2.966>. Acesso em 04 out 2020.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. 3ed rev ampl. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

MAIÊUTICA. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 637.

PLATÃO. Interlúdio - Sócrates e a maiêutica (arte do auxílio ao parto). In: \_\_\_\_\_. **Teeteto**. 3ed. Trad. Adriana M. Nogueira.; Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 2010, p. 199-206.

WOGLER, Jennifer Barker; WOGLER, Roger J. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos que moldam as nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 1989.

## INTERLUDE - SÓCRATES AND MAYEUTICS - IMPRESSIONS

**ABSTRACT** – In Teeteto, one of the Platonic dialogues, five characters enter the scene: Terpsion, Euclid, Socrates, Theodore of Cyrene and Teeteto. The substrate for the discussion of the work is the Interlude - Sócrates knowledge and the maieutics.

**KEYWORDS:** Social Sciences; History; Philosophy.

## CAPÍTULO 6

## MILTON NASCIMENTO: UMA HISTÓRIA CULTURAL DAS SENSIBILIDADES NA MPB

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** - Este estudo, tendo como proposta de condução o conceito de lugares de memória, foi elaborado a partir de duas obras fonográficas de Milton Nascimento, “Minas” e “Geraes”, lançadas, respectivamente, nos anos de 1975 e 1976 e que foram considerados pela crítica da época como a melhor tradução do “movimento” Clube da Esquina. Tais obras foram engendradas num contexto em que o Brasil vivia um momento de forte repressão política, circunstância na qual Milton Nascimento e seus parceiros percebem a hora de, em “Minas” cantar para dentro, em suas raízes mineiras e, em “Geraes” cantar para fora, ao incorporar à sua musicalidade elementos latino-americanos. “Minas & Geraes”, canto para dentro e para fora, como dizia Caetano Veloso, têm o significado de serem lugares sem frestas, onde não há “desbunde”, muito pelo contrário, há exposição de resistência nos corpos, na paixão, nos sentimentos, na fé e na memória; incapazes de serem tocados por um sistema cuja premissa era a total falta de sensibilidade para o humano e o universal. Se tratando

da História das sensibilidades a memória, lembra os historiadores, é fato social, portanto, é arma. Para lembrar é preciso constituir memória. Uma forma específica de memória cujo compromisso com a verdade lhe dá sentido. A memória como “arma”, presente em algumas músicas justificaria este estudo. Constituir esta memória é apenas um dos escopos do nosso compromisso com a História Cultural da música e das sensibilidades. Sobre as sensibilidades, são entendidas como a tradução sensível das emoções, sensações e experiências dos indivíduos.

**KEYWORDS:** Música Popular Brasileira; Lugares de Memória; História Cultural das Sensibilidades.

## 1. INTRODUÇÃO

Este estudo – um diálogo entre História e Cultura – buscou apresentar um momento da música brasileira no cenário histórico que se apresenta na década de 1970, confrontando, ao mesmo tempo, a biografia (musical e individual) de Milton Nascimento, tendo como ponto de partida os discos “Minas” e “Geraes”. Dentre toda a vasta discografia de Milton Nascimento, a

nossa escolha se deu por “Minas” (1975) e “Geraes” (1976) obras consideradas pela crítica como a produção musical mais representativa do movimento Clube da Esquina. Além disso, estas obras permitem uma interpretação em que se destaca o tema da identidade. A leitura das letras anuncia um movimento de ir e vir, uma ‘interiorização’ e uma “exteriorização” e que nos permite fazer uma leitura das músicas compostas por Milton Nascimento em que o artista se abriu para o novo sem perder sua identidade local.

Para Hall (2006), na modernidade reflexiva em que vivemos o homem – diferente da concepção iluminista ou sociológica -, é um sujeito descentrado e que vive em crise de identidade, visto que as velhas identidades estão continuamente sendo substituídas por novas identidades. Nesta perspectiva, o autor parte de três concepções de sujeitos construídos e assumidos ao longo do processo histórico que determina as identidades, a saber:

- O sujeito iluminista: aquele que era centrado, possuindo uma concepção individualizada na qual o centro essencial do “Eu” correspondia à sua identidade;

- O sujeito sociológico: aquele que rompeu com esta concepção na medida em que passou por transformações de idéias, de pensamentos, a partir de onde começou a interagir com a sociedade e,

- O sujeito pós-moderno: aquele que faz ruptura com a concepção sociológica, quando é perturbado com as mudanças estruturadas e institucionais, assumindo identidades diferentes em diferentes momentos.

O conceito de patrimônio cultural. Segundo o artigo 216 da nossa Constituição (BRASIL, 1992, p. 120), “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, nos quais se incluem:

- I – as formas de expressão;

- II – os modos de criar, fazer e viver;

- III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

- IV – as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

- V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico e científico.

Dessa forma, Pesavento (2008) nos sugere um caminhar amplo para uma visão de toda a história; desta forma, a mesma, nos conduz pela História Cultural, pois, a cultura é entendida como um conjunto de significados repartidos e construídos pela sociedade para explanar o nosso mundo. Com isso, ainda, a cultura é uma forma de se expressar e traduzir o real que pode ser transcrita de forma simbólica, ou ainda, pode admitir um sentido de



atribuição às palavras, às coisas, os acontecimentos e aos atores sociais se mostram de forma secretas, portanto, já com um sinônimo e uma análise de valor:

[...] Mas todas essas considerações representam, isso sim, um exercício de reflexão para entender as relações possíveis entre a representação narrativa e o seu referente, questão esta central para a História Cultural (PESAVENTO, 2008, p. 71).

Dessa forma, Hall (2006) entende que neste tempo em que nós vivemos, marcado pela globalização, a crise de identidade é inevitável. Tal estado de crise possibilita aos sujeitos novas posições de identificação, tornando as identidades menos fixas e unificadas, e sim abertas ao novo, sem abrir mão de sua cultura, possibilitando aprender novos conhecimentos, nesse processo que é irreversível – chamado globalização –, aberto à diversidade. Assim posto, entendemos ser função da escola criar junto ao alunado um espaço de valorização de seu patrimônio cultural e para tal, consideramos a teoria dos lugares de memória – conforme proposição de Nora (1984).

A teoria dos lugares da memória foi formulada e desenvolvida a partir dos seminários orientados por Nora na *École Pratique de Hautes Etudes*, de Paris, entre 1978 e 1981, sendo editada em “*Les Lieux de Mémoire*”, uma obra composta por quatro volumes. Reportando-se à memória nacional francesa, Nora, nesta obra, considera ser importante inventariar os lugares onde a memória – cada vez mais ameaçada de desaparecer –, ainda permanece encarnada.

A história cultural, embora seja uma corrente francesa de fazer história. Fruto da tradição da Escola dos *Annales*, da difusão mundial de alguns autores, por vezes se confunde a História Cultural com a Nova História, expressão cunhada por *Jacques Le Goff* para o historiador dos *Annales* no final dos anos 70, “[...] embora levando em conta o papel de proa dos historiadores franceses, a História Cultural pode ser considerada, hoje, uma História sem fronteiras, com difusão mundial.” (PESAVENTO, 2008, p. 99).

Há de se considerar, ainda, que na concepção pedagógica atual, existe uma indissolubilidade entre educação e cultura,

[...] porque a educação como formação e instrumento de participação precisa partir das potencialidades do educando e motivá-lo à criatividade própria. A cultura constitui o contexto próprio da educação, porque é motivação fundamental para a mobilização comunitária e quadro concreto da criatividade histórica (DEMO, 1993, p. 58).

A respeito de cultura, Laraia (2005), conclui que,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema (LARAIA, 2005, p. 101).

A Escola, nessa perspectiva, enquanto instituição formadora tem um relevante papel na valorização do patrimônio cultural. Assim posto, a Lei Diretrizes e Bases da Educação (LDB), estabelece em seu artigo primeiro que “a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade e nas manifestações culturais” (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

Em seu artigo 26º, a referida LDB recomenda que os sistemas de ensino e estabelecimento escolar devem ter, no ensino fundamental e médio, uma base nacional comum e outra diversificada, “exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela” (BRZEZINSK, 2002, p. 246).

## 2. CAMINHADA METODOLÓGICA

Nossas fontes de estudo foram os discos “Minas” e “Geraes” lançados, respectivamente, em 1975 e 1976, entrevistas e livros tendo como tema a vida e obra de Milton Nascimento. Onde só foram usadas as músicas compostas por Milton e seus parceiros que estão nos LP’s “Minas” (1975) e “Geraes”(1976), gravados pelos Estúdios EMI/ODEON, as músicas selecionadas foram as seguintes: Fé cega, faca amolada, Saudade dos aviões da Panair, Gran Circo, Ponta de Areia, Trastevere, Idolatrada, aula e Beбето, Menino, Promessas do Sol, Lua Girou, Circo Marimbondo, Primeiro de Maio, O Cio da Terra.

O conceito de lugares de memória, conforme concepção de Nora (1992) foi a baliza norteadora do relatório. A teoria dos Lugares de Memória foi formulada a partir dos seminários orientados por Pierre Nora entre 1978 a 1981, na École Pratique des Hautes Études – em Paris. A partir de 1984, sob sua direção, iniciou-se a edição de “Les lieux de mémoire”, uma obra que partindo da constatação do rápido desaparecimento da memória nacional francesa, propôs o inventariamento dos lugares onde a mesma ainda se mantinha de fato encarnada, graças à vontade dos homens e apesar

da passagem do tempo. Para Nora (1992) símbolos, festas, emblemas, monumentos, comemorações, elogios, dicionários e museus são lugares de memória.

Milton Nascimento é reconhecido nacionalmente como um ícone da mineiridade. Mas, engana-se quem pensa que ele nasceu e foi criado no bucólico Bairro de Santa Teresa, em Belo Horizonte. Milton nasceu no Bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1942. Mas quem era essa criança? Poderia ser, como nos diz Del Priore (2007), uma criança como muitas outras crianças brasileiras, como aquelas que estão em toda parte, com destinos variados e variados rostos: rostinhos mulatos, brancos, negros e mestiços. Algumas amadas ou outras simplesmente usadas.

Milton era filho de Maria do Carmo, uma empregada doméstica que veio do interior de Minas e que trabalhava na residência do casal Carvalho Silva, mas que acabou morrendo vitimizada pela tuberculose quando a criança tinha apenas um ano. Uma das filhas deste casal, chamada Lília, conforme detalharemos adiante, acabou assumindo a criação do menino.

Em relação à inserção das mulheres de classes menos favorecidas no trabalho, como foi o caso de Maria do Carmo, moça negra e interiorana, temos de considerar que historicamente as mesmas sempre foram pressionadas a obter remuneração “[...] As empregadas domesticas (...) existem desde o fim da escravatura. No campo, as mulheres sempre estiveram presentes na lavoura, basta ver qualquer ilustração de colheitas de café ou cana de açúcar para constatá-lo...” (SOUZA, 1997, p. 182). Buscando analisar a condição feminina, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no que diz respeito às atividades laborais, Leite (1984) registrou, a partir de uma seleção da documentação naquele século, extraída de livros escritos ou traduzidos para o português, que as escravas, além dos serviços domésticos ou trabalho na roça, também eram utilizadas como aguadeiras, amas-de-leite, lavadeiras, rendeiras ou vendedoras. Esta autora constatou, também, a partir de registros de Gendrin, datados de 1817, que as mulheres (brancas) do Brasil, além de preguiçosas, eram muito mais cruéis que os homens, na tarefa de “educar” os seus negros e negras.

Pois bem, com a morte de Maria do Carmo o pequeno Bituca foi mandado para a casa de sua avó, em Juiz de Fora. Nesse ínterim, Lília se casa e vai morar na cidade de Três Pontas no interior de Minas Gerais. Muito ligada ao pequeno Bituca, só sossegou quando obteve a guarda do menino.

Esse laço de afeto que nasceu entre Bituca e Lília, uma vez fortalecido, seria estendido a todas as mulheres. Tempos depois, com a ajuda de Fernando Brant, Milton fez um hino de valorização à mulher. Em “Idolatrada” (NASCIMENTO; BRANT, 1975), a mulher tem muitas qualidades que Bituca aprendeu a reconhecer em Lília: ela é corajosa, cuidadora da casa e da família, amiga e verdadeira. O fragmento da letra desta música, que

apresentamos a seguir, dá conta disto: “Grande é grande a tua coragem, o teu amor (...) Tu és mulher, cuidas da casa e da família...”.

Pela primeira vez, um trem comparece na vida do pequeno Milton. Tendo ido até Juiz de Fora buscar o menino, Lília e seu marido Josino – o Zino –, pernoitaram no Rio de Janeiro. Do Rio de Janeiro para Três Pontas a viagem foi de trem. Zino, perdido na leitura de um romance. Lília contagiada com a alegria de Bituca; para ela, era como se o menino estivesse brincando de viajar num Trenzinho Caipira. Em, com saudades, Lília se lembrou do tempo em que estudava na escola pública e que foi aluna de Villa-Lobos. “Lá vai o trem com o menino (...) Vai pela serra, vai pelo mar” (SADIE, 2002). O encanto que tinha pelos bondes do Rio de Janeiro automaticamente foi transferido para os trens. Muitos anos depois, juntamente com o Fernando Brant, Milton Nascimento estaria resgatando de sua memória recordações dessa viagem, numa de suas músicas, ao falar de outra estrada de ferro; citada por eles como uma estrada “natural” que ligava Minas ao mar: estamos falando da Estrada de Ferro Bahia-Minas, construída no final do século XIX e desativada na década de 60, que ligava o oeste de Minas Gerais ao sul da Bahia (HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS, 2008). Tratava-se da música “Ponta de Areia” (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Naquela viagem de trem, na qual foi pela primeira vez para Três Pontas, Bituca também se encantou pelas montanhas e cafezais. Somou-se a isso, no decorrer dos anos em que viveu naquela cidade, o encanto pelas lendas contadas pelos seus avós paternos, o amor de sua mãe, as invenções de seu pai, a religiosidade mineira, a comida trivial, as sessões dominicais de cinema, as brincadeiras com as outras crianças e com o seu maior brinquedo – a música. Tudo isso foi parte da travessia de Milton em direção à mineiridade – sentimento ou noção da particularidade do jeito mineiro de ser. Jeito de ser mineiro, uma coisa que brota da terra, o “O Cio da Terra” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1976), na qual nasce o trigo que forja o milagre do pão, onde se decepa a cana e, roubada a sua doçura, se lambuza de mel.

Das casas em que morou em Três Pontas, Milton guarda boas lembranças dos quintais que tinham de tudo - gravetos, pedrinhas, latinhas -, virava trilhos e na entrada uma placa cheia de luzes, anuncia: Circo Maribondo. Carro de som na rua e a meninada em alvoroço. O palhaço em bom tom pergunta à garotada: Hoje tem marmelada?

Perdidos nessas lembranças de um tempo que não volta mais, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos sonham enquanto rabiscam a letra da música “Circo Maribondo”: eu cheguei de longe, não me atrapaia (NASCIMENTO; BASTOS, 1976).

Noutro espaço desse tempo que não volta mais, Milton – agora com o Márcio Borges –, continua falando de circo. Um outro circo, o circo humano, no qual o palhaço, corre um risco que pode ser simbólico ou real. Conforme

adverte Goudard (2009, p. 25), no circo, “A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser julgada? – é verdadeira e frequentemente convocada”.

Em “Gran Circo” (NASCIMENTO; BORGES, 1975), Milton e Márcio Borges parecem reduzir o mundo a um picadeiro, no qual todos nós podemos ser palhaços famintos ou bailarinas loucas.

Milton tinha cinco anos quando ganhou o seu primeiro instrumento, que foi uma gaita de uma escala só. Dessa forma, começou a explorar naquela gaita sons simples e que nada tinham para chamar a atenção. Foi com o seu segundo instrumento musical, uma gaita dotada de sustenidos e bemóis, que a família percebeu que “o menino tinha jeito para a coisa”. No entanto foi com a sanfona que Bituca ganhou fama quando criança, antes mesmo dos sete anos de idade, “[...] Primeiro uma sanfona de dois baixos e depois a sanfoninha Hering de quatro baixos (...). Não tinha bemóis nem sustenidos. O mecanismo musical consistia em produzir uma nota quando a sanfona se abria e outra ao fechá-la” (DUARTE, 2006, p. 41).

O pequeno Milton fez todos os seus estudos iniciais em uma escola pública e que, curiosamente, levava o nome de um padre negro: tratava-se do Grupo Escolar Cônego Victor.

Bituca morou na casa da avó materna, no Rio de Janeiro, para fazer o ginásial (correspondia da 5ª à 8ª série do ensino fundamental) no Colégio Tijuca Uruguay. A avó, Dona Augusta, havia convencido os pais do menino de que estudar no Rio de Janeiro seria mais vantajoso para o seu futuro. Mas uma vez, o preconceito se fez presente na vida do menino, mas a discriminação se deu, principalmente, pelos meninos negros. Por parte destas crianças negras Bituca, por morar no seio de uma família branca, ouvia com frequência desaforos do tipo, “Ô macaco!” (DUARTE, 2006). um de seus melhores amigos até hoje. Noutra casa, na mesma rua em que a família de Bituca morava, outro menino vivia encantado pela música. Seu nome – Wagner –, e, que por ser filho de uma professora de piano e acordeão, estava acostumado a conviver com música o tempo todo. A genialidade musical de Bituca começa na sua mais tenra infância; desde pequeno já inventava e musicava suas próprias histórias.

A participação de crianças na obra de Milton e o seu afeto pelas mesmas é algo muito presente em sua vida e obra. Milton tem um filho biológico, o Pablo, nascido em 1972 e fruto de seu relacionamento com Káritas. Ao que parece, Káritas teve uma grande importância na vida de Milton. Foi através de Manoel Carlos (o novelista) e Elis Regina, enquanto assistiam a um show de Ray Charles numa casa noturna de São Paulo, que Milton conheceu Káritas. A letra da música “Primeiro de Maio” (NASCIMENTO; HOLLANDA, 1972), ao falar de uma mulher cujo corpo é comparado a uma oficina onde ela – tecelã –, fia nas malhas do seu ventre um novo ser do amanhã, até parece ter sido feita sob a inspiração de Káritas grávida. Entretanto, Milton

Nascimento afirma não ter apenas um, mais muitos filhos: “As pessoas falam: ‘Ah, seu filho...’. Em vez de um filho, tenho milhares que vou semeando por aí. Sempre que alguma coisa me toca, quero trazer para perto. É assim na música, na vida, no palco” (VIANNA, 2006).

Supomos que esse gosto pelo repente, Bituca adquiriu do seu pai - Senhor Josino. Uma dessas histórias cantadas por Bituca, “Porcolitro”, acabou ficando muito conhecida pela meninada trespontana. Era a história de um litro de leite que virou porco e que saiu pelo mundo protagonizando muitas aventuras. Durante oito anos, Porcolitro encantou o imaginário de Bituca e de toda a criançada trespontana. Dos sete aos quinze anos de idade, Porcolitro, ganhou vida, constituiu uma família e aprontou muitas peripécias. Entretanto, estava chegando a hora de Porcolitro sair de cena; Milton, aos poucos, vai deixando pra trás a sua infância, e com ela o Porcolitro, e, como adolescente, começa a trilhar a estrada que o levará pelos bailes da vida.

Trilhar uma estrada, com fé cega, faça amolada. Uma estrada que começa em Três Pontas e vai dar, de início, em Belo Horizonte e, depois, em todo o mundo. Brilhar e acontecer. Uma caminhada com muitos irmãos e irmãs de fé. Um encontro, no ano de 1975, com um desses muitos irmãos de fé - o Ronaldo Bastos. Aonde vai dar essa estrada? Numa música: “Fé cega, faça amolada” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975).

Bituca formou o seu primeiro grupo musical quando ainda era adolescente: ele tinha apenas catorze anos de idade e ainda morava em Três Pontas. Participaram deste grupo outros quatro amigos: Dida, Paulo, Carlinhos e Vera. O grupo se chamou “Luar de Prata” e se inspirou no grupo musical norte-americano *The Platters*. Com a entrada de Wagner Tiso no grupo, nasce entre ele e Bituca “[...] uma parceria que iria durar por toda a vida. Milton Nascimento e Wagner Tiso foram parceiros em composições, em espetáculos, discos, conjuntos de bailes, em bancos de praças e botequins” (DUARTE, 2006, p. 57).

As apresentações do grupo “Luar de Prata”, com Bituca no vocal, eram cada vez mais frequentes e, logo, o grupo seria conhecido não apenas em Três Pontas, mas em toda a região.

O grupo chegou a gravar duas músicas do “*The Platters*”, num disco de 78 rotações. Os meninos sempre eram levados pelos pais ou tios para eventos onde se apresentavam. Bituca, além de tocar sanfona e gaita, ou no vocal, ganhou de sua avó materna o instrumento que viria a ser a sua marca registrada: um violão. Bituca em pouco tempo dominou a arte de tocar o violão e, dessa forma, o instrumento foi inserido no grupo musical. Aos poucos o grupo “Luar de Prata” foi deixando de existir, pois seus integrantes, excetuando Bituca, tinham, por diversas razões, mudado de cidade. Bituca formou um novo grupo, intitulado “Milton Nascimento e seu conjunto” e a estréia do mesmo aconteceu no Automóvel Clube de Três Pontas. Milton

estava estudando o segundo ano do curso técnico de Comércio, em três Pontas, quando foi convocado para servir na Escola dos Sargentos das Armas (ESA), em Três Corações, o serviço militar.

Morando em Alfenas, Wagner Tiso fundou um conjunto apropriadamente chamado *W's Boys*: todos os integrantes – Wagner, Waine, Wanderley e Wesley –, tinham o nome iniciado pela letra W. Convidado por Tiso a participar nos finais de semana como um dos *crooners* do grupo, Bituca não teve escolha a não ser trocar seu nome: de Milton passou a ser o Wilton Nascimento. O “Tamba Trio”, formado por Luis Eça, Bebeto Castilho e Hércio Milito foi a grande referência musical para este grupo. Terminado o serviço militar, Bituca voltou para Três Pontas onde retomou e concluiu o curso de Comércio. Aqui Milton Nascimento encerra o seu ciclo de vida interiorano. E começa a aventura de Milton por muitas estradas. Um primeiro caminho que vai dar em Belo Horizonte, a cidade moderna. Outros caminhos... Um caminho foi dar em Roma.

Na milenar Roma, um rio - o Tibre. Trans Tiberim, o rione Trastevere. Em Trastevere, uma igreja privilegiada – a Basílica de Santa Cecília, a padroeira da música. Na mesma Roma, na Igreja de Santa Maria della Vitória, uma obra prima absoluta, observada por Janson (1992) O Êxtase de Santa Teresa. Em Belo Horizonte, a cidade moderna, no bairro de Santa Teresa, em êxtase, o menino Bituca, que havia se metamorfoseado em Wilton, volta a ser Milton: calado, ouvindo e sorrindo como sempre. Sempre na companhia de muitos amigos. Junto com um destes, o Ronaldo Bastos, constrói em versos a “Trastevere” (NASCIMENTO; BASTOS, 1975) moderna – a cidade de Belo Horizonte.

Na capital mineira, estando com vinte anos, os primeiros tempos para Bituca foram muito difíceis, pois o rapaz nunca quis depender financeiramente de seus pais. Milton precisava arrumar um emprego, pois, ainda naquele tempo, não dava para viver só de sua música. Para sobreviver, conseguiu uma vaga de escriturário numa estatal brasileira.

Naquele tempo Milton e os irmãos Tiso – Wagner e Gileno –, formavam um trio musical de nome Holiday. A entrada de Milton e dos irmãos Tiso no “Célio Balona” se deu pelas mãos de Pacífico Mascarenhas, considerado a maior referência bossa-novista mineira em todos os tempos. De imediato, Milton foi contratado como *crooner* fixo daquele famoso conjunto, no qual permaneceu por dois anos.

Corria o ano de 1963. Milton continuava participando do Conjunto Célio Balona, e no tempo que restava ainda tocava no *Holiday* ou fazia apresentações solo em bares. Mesmo com tantas ocupações ainda arranhou tempo para formar o grupo Evolussamba, que tocava samba em uma boate japonesa de Belo Horizonte. Pouco antes das festas de fim de ano, Milton recebeu a notícia do adoecimento de sua mãe. Entrou em pânico, até lembrar



que lá em Três Pontas, uma mulher ficar doente correspondia a engravidar. Entre o Natal e o dia dos Reis Magos, comemorado em seis de janeiro, nas duas semanas que passou em Três Pontas, Milton Nascimento aproveitou toda a calma interiorana para refletir sobre os rumos que queria dar à sua vida: ia conseguir sobreviver de música ou ainda teria que se submeter à monotonia de um escritório? Retornando a Belo Horizonte, Milton Nascimento continuou a sua rotina de datilógrafo – com salário certo ao final do mês –, e de músico – uma coisa boa em sua vida, mas de retorno financeiro incerto.

E surge o “Evolussamba” como algo inusitado, um grupo de samba pra tocar numa boate japonesa. Tudo nesse conjunto musical parecia ser muito doméstico e improvisado: os ensaios aconteciam num quarto de um apartamento do Edifício Levy – na residência dos pais de Marilton Borges, um dos integrantes do conjunto. Seus pais, Seu Salim e Dona Maricota, moravam no Bairro Santa Teresa, mas acabaram se mudando, com toda a numerosa família, para o centro da cidade. Apesar dos ensaios serem no “quarto dos homens”, lá na casa dos Borges, Milton ainda não conhecia todos daquela família. O grupo “Evolussamba” seguia seu rumo tocando samba na boate japonesa. Numa dessas apresentações, o Danilo Vargas – diretor e apresentador de um programa dominical na televisão mineira –, que os convidou para uma apresentação no programa “A tarde é nossa”, na extinta TV Itacolomi. O sucesso foi tão grande, mas, se dependesse da timidez de Bituca, nada disso teria acontecido, pois foi a contragosto que ele topou a empreitada de tocar na televisão.

No ano de 1964, início do mês de março pairou várias nuvens, sobre os Estados de São Paulo e Minas Gerais, instalava-se como uma brisa quente, um boato, da queda do então presidente da república, Jango, pelos militares. Transcorrido aquele mês, o boato tornou-se fato real e foi o general Castello Branco quem deu um telefonema a um deputado amigo informando que “a fatura estava liquidada”. Era o começo da Ditadura no Brasil, instalada no dia 31 daquele mês, mas que teve como prenúncio muitos fatos relevantes e que serviram para aumentar a instabilidade política, dentre outras, a Conservadora Marcha com Deus pela Liberdade e os movimentos com milhares de pessoas na capital paulista e mineira, protestando contra medidas políticas adotadas pelo presidente Jango (GASPARI, 2003).

Passeatas estudantis, revoltas e o golpe sendo instalado pelos militares ... Um turbilhão de acontecimentos todos ao mesmo tempo. Uma nuvem cinzenta paira sobre o céu da Pátria, Mãe gentil. Dúvidas, muitas dúvidas. Então o menino Bituca tímido e calado desaparece, dando vez ao jovem Milton, crítico, consciente. Ao compor, com o seu amigo Ronaldo Bastos, “Menino” (Nascimento, Bastos, 1976), talha a ferro e fogo, a bala que rasga seu peito. O dia 31 de março de 1964 marcou o início de um dos períodos mais críticos de nossa história. No mesmo dia, uma boate estava sendo inaugurada na sobreloja do Edifício Maleta. Mesmo assim, os jovens



freqüentadores do edifício Maleta foram à inauguração da Boate Berimbau, afinal a vida continuava com ou sem ditadura. Tocar ou cantar nessa boate, era o sonho de consumo de qualquer músico da cidade, pois, nesta casa só tocava “fera”. Então, Wagner juntamente com Milton e Paulo Braga formou o “Berimbau Trio”. Com esta formação foram convidados a tocar nessa que era a casa de shows mais conceituada de Belo Horizonte.

Belo Horizonte, como todas as demais capitais brasileiras, tentava se adaptar ao novo regime – a ditadura-, e cercada por militares que garantiam a ordem e os bons costumes da Nação. Enquanto isso, em Três Pontas, e todas as demais cidades do interior do Brasil, a população festejava o golpe militar na crença ingênua de que o mesmo nos livrava da ameaça do comunismo. A cidade moderna, idealizada pelo engenheiro paraense Aarão Reis em 1897, com o nome de “Cidade de Minas”, vão sendo ofuscados pelas sombras dos militares. Sufocados, os jovens Milton e Brant sonham com o horizonte perdido e, na esperança de reavê-lo, fazem promessas. Promessa de luz, promessa pro sol, também pedem coisas pra lua de prata ou pros deuses gregos. Vagando como zumbis numa tragédia que oprime, em sinal de resistência à opressão, Milton e Fernando Brant rascunham “Promessas do Sol” (NASCIMENTO; BRANT, 1976).

As apresentações na Boate Berimbau estavam agendadas para o “Berimbau Trio” por todos os finais de semanas. Num dos intervalos da apresentação do grupo, Márcio Borges, que estava na platéia, se aproximou de Milton. O refinamento intelectual do rapaz a nosso ver, Márcio – de maneira muito sensível -, havia percebido algo que limitava a tensão psíquica do cantor, referida por Ostrower (1987, p. 27) como “uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer”. Bem diretivo, quis logo saber: O que está havendo? A partir daquela conversa, ao que parece, um bloqueio – referido por Milton, como dor no peito -, começou a se dissipar. Isto também marcou o início de uma relação muito intensa e produtiva entre os mesmos.

Tal despertar se deu de forma inusitada: certa ocasião os dois saíram para assistir, às duas da tarde, um filme: “Uma mulher para dois”, de François Truffaut. Um sábado perdido no ano de 1964. Uma tarde quente. Como gastar o tempo numa hora dessas? Curtindo um cinema. A sensação de prazer sempre renovada ao entrar no Tupi, o cinema mais luxuoso de Belo Horizonte. Na tela, Jeanne Moreau no papel de Catherine, era uma mulher que hesitava entre dois homens, protagonizado por Oskar Werner e Henri Serre. Como insistia Truffaut “[...] Uma mulher para dois é, antes de tudo um filme de personagens” (TRUFFAUT, 1990, p.128 – 129). Milton e Márcio Borges saíram do cinema, às dez da noite, após três sessões consecutivas e encantados com tudo. Nesse momento, nascia o grande compositor. Para a alegria de Márcio Borges, Bituca propôs ao amigo: “[...] Vamos lá pra tua casa agora. Pega um violão pra mim, um papel e um lápis, que nós vamos começar a compor.” (DUARTE, 2006, p. 94).

E então, num arrebatamento, escreveram de uma única vez, três músicas, das muitas que ainda iriam compor, a partir daí: “Paz do amor que vem” (Novena), “Gira, girou” e “Crença”. Outro amigo, de grande influência em sua vida – Fernando Brant -. Com Brant, Milton assinaria muitas de suas canções. Com estes dois amigos e muitos outros, todos tendo em comum o gosto pela música, é que nasceu o movimento denominado “Clube da Esquina”. Mas de que esquina estamos falando? Estamos nos referindo à confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no Bairro de Santa Teresa, na cidade de Belo Horizonte. Naquela esquina havia o “Bar do Tuchão”, onde Milton e seus amigos costumavam se encontrar. Daí a expressão “Clube da Esquina”. Entre os principais membros deste movimento, podemos citar Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio e Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Wagner Tiso, Toninho Horta, Robertinho Silva, Novelli, Nivaldo Ornelas, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Trata-se, no entanto, de uma lista incompleta.

Na cidade moderna, ainda sufocada pela ditadura, um grupo de jovens sentados à mesa de um bar. Cansados de tanta cerveja, decidem, pelo menos naquela noite – entre uma conversa e outra -, só tomar Coca-cola. Conversas sobre o que? Montanhas, trens, trilhos, igrejinhas. E, também, sob obviedades que começam a passar pelas cabeças de Milton e Brant: coisas do tipo, onde tomamos a nossa primeira Coca-cola? Saudades do tempo das vacas magras em que só se dava para viajar de ônibus? Decididamente, não. Viajar, agora, só se for em aviões. Saudade de que, então? Saudade dos Aviões da Panair (NASCIMENTO; BRANT, 1975).

Mas, observa Garcia (2000), que, a rigor, o Clube da Esquina não “começa” numa esquina, mas nas escadarias e apartamentos do Edifício Levy. Como já foi referido anteriormente, por volta de 1963, Milton Nascimento morava numa pensão/apartamento do quarto andar deste edifício e no décimo sétimo andar morava a numerosa família Borges, com muitos filhos, dentre eles, Lô e Márcio. Tendo esses rapazes um mesmo interesse em comum – a música -, a aproximação entre eles foi inevitável. A inserção de Milton no panorama musical popular brasileiro – como era muito comum em sua época - se deu através dos festivais. A sua primeira aparição como cantor foi no Festival Nacional da Música Popular da TV Excelsior, em São Paulo, no ano de 1966, quando defendeu a música “Cidade Vazia”, de autoria de Baden Powell. Nesse festival, a grande vencedora foi “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, sob a interpretação de Tuca e Airton Moreira. “Cidade vazia” foi classificada em quarto lugar e Milton, por sua interpretação, ganhou o primeiro troféu de sua carreira: o “Berimbau de Bronze”.

Neste mesmo ano, Elis Regina inclui no seu álbum “Elis”, lançado pela CBD-Philips, uma de suas músicas – a “Canção do sal”; considerada pelos críticos como a sua primeira aparição expressiva enquanto compositor. Com esta canção – e com a ajuda de Elis -, Milton nascimento começa a

ganhar prestígio: “[...] não era só mais uma bela voz, era um compositor de vanguarda, dizia-se.” (DUARTE, 2006, p. 113). A ajuda de Elis foi decisiva e se deu através de um convite para participar do programa televisivo (ao vivo) “O fino da bossa”, do qual era, juntamente com Jair Rodrigues, apresentadora. Nesta ocasião fizeram um dueto com a “Canção do sal”, arrancando muitos aplausos da plateia.

Milton estava conseguindo viver razoavelmente bem – dividia um quarto de pensão com o seu primo Jacaré -, na Vila Mariana. Quando faltava dinheiro, tinha o suporte daquele primo que estava morando em São Paulo para estudar o “científico”. Por essa ocasião, compôs “Irmão de fé”, música que inscreveu no Festival Berimbau de Ouro.

No entanto, logo Milton não pode mais contar com o apoio do primo que havia terminado seus estudos. Ao voltar para o Rio, Milton foi à casa de Caetano Veloso, a quem costumava visitar. Naquele dia, sentia-se particularmente triste. O que se passa, perguntou Caetano. Milton referiu estar triste, pois soubera que um casal de amigos havia se separado. Milton começou a tocar uma melodia. Tempos depois, agora em sua casa, Bituca recebendo Caetano, começou a dedilhar novamente aquela música. Caetano lhe presenteou, ali na hora, com a letra. Assim nasceu “Paula e Bebeto” (NASCIMENTO, VELOSO, 1975), a história de um casal que se amava de qualquer maneira, pois “qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor vale amar”.

Sentindo-me melhor, Milton retornou para São Paulo, mesmo a contragosto dos amigos. Entendeu que “[...] não podia voltar a viver em Beagá, não queria. Por mais que gostasse de lá, achava que seria dar o braço a torcer, andar para trás” (DUARTE, 2006, p. 115). Em seu retorno a São Paulo as coisas não ficaram melhores e, por falta de dinheiro Milton chegou a ficar uma semana inteira quase sem comer. Pela primeira vez em sua vida, desde que havia saído de Três Pontas, não restou a Milton outra alternativa senão pedir dinheiro emprestado aos amigos e voltar para casa. Chegou a Três Pontas visivelmente debilitado, o que assustou aos seus pais – Lília e Zino.

Retornando a São Paulo, dessa vez as coisas se tornaram melhores: apareceram novos trabalhos e novos amigos. Um desses, o cantor Agostinho dos Santos, decidiu apadrinhá-lo. E foi pelas de Agostinho dos Santos que Milton chegou ao Rio de Janeiro. Agostinho tomou conhecimento que, desde a desclassificação de “Irmão de fé” Milton andava meio decepcionado com os festivais de música, de tal modo que ninguém seria capaz de fazê-lo mudar de opinião. E as inscrições para o II Festival Internacional de Canção (FIC) estavam abertas. Como garantir a participação de Milton Nascimento? A saída foi usar um artifício, pedir para o amigo gravar três das suas composições numa fita, de posse daquela fita, Agostinho dos Santos inscreveu Milton e as três músicas no II FIC. Foi por intermédio de Elis Regina que Milton soube

estar inscrito no II FIC e, o que é melhor, classificado.

No Rio de Janeiro, na noite da festa, o Maracanãzinho estava lotado. Desta vez, um público diferente, mais colorido. Num lugar especial, nas cadeiras de pista, bem próximo do palco, lá estavam eles: Lília, Zino, a família Brant e muita gente que veio de Três Pontas. Dentre eles, seu amigo de infância, o Dida. No desfecho deste festival, o saldo foi muito positivo para Milton Nascimento: Travessia foi premiada com o segundo lugar, Milton ganhou o prêmio de Melhor Intérprete e foi o artista mais aplaudido do festival. Os dias de “vacas magras” do cantor haviam chegado ao fim. Milton abriu caminho para a consagração. “Minas” foi criado numa época de grande crise financeira na vida de Milton Nascimento, de tal forma que nem ele mesmo pode entender como criou algo tão claro.

De fato, o disco “Minas” resiste ao passar do tempo e nunca envelhece com o passar dos anos, pois seu repertório é constantemente revisitado e reinterpretado por seus autores e novos intérpretes, com seus arranjos, energia e vigor em seu repertório (BAHIANA, 2006). Enquanto “Geraes” foi uma espécie de continuação de “Minas”. No entanto, enquanto “Minas” esteve fiel à mineiridade – lembranças, paisagens, igrejinhas e trens -, “Geraes” incorporou elementos da latinidade às toadas mineiras. O resultado, aclamado pela crítica, foi uma fusão de ritmos interioranos e latino-americanos.

Muitos foram os amigos convocados para a gravação de “Geraes”. Isso só serviu para atestar o prestígio de Milton Nascimento, visto que, alguns deles – já bastante famosos -, estavam ali apenas para participar do coro. Uma mistura de vozes famosas e anônimas. Havia amigos de todos os lugares: gente do tempo do Clube da Esquina, todos os participantes do “Som Imaginário” (já extinto), Miúcha, Toninho Horta, Bebel, Chico Buarque, Tavinho, Noguchi, Pii e outros. Também participaram de “Geraes” Mercedes Sosa, que fez um dueto com Milton em “Volver a los diecisiete” (de autoria de Violeta Parra), o “Grupo Água”, que participou das músicas “Caldeira”, “Promessas do Sol” e “Minas Gerais” e Clementina de Jesus, fazendo dueto em “Circo Marimbondo”. O LP “Geraes”, juntamente com “Meus caros amigos”, de Chico Buarque foram os discos mais vendidos no ano de 1976.

Uma das músicas que mescla o tradicional jeito mineiro de ser com a latinidade é “Lua girou” (NASCIMENTO, 1976). O fragmento da letra desta música dá conta disso: “A lua girou, girou, Traçou no céu um compasso”.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como na canção acima, a vida de Milton Nascimento também girou; o menino experimentou fases como se fosse a lua. O pequeno Bituca foi minguante quando perdeu a sua mãe e foi mandado para Juiz de Fora. Não fosse todo o desvelo de Lília, a sua nova mãe, a história que contamos acima

teria sido outra, como a história de muitos meninos largados à sua própria sorte.

Quando, juntamente com Lília e Zino, Bituca toma o trem em direção a Três Pontas, o menino experimenta a sua fase crescente. E crescente, o menino torna-se cheio. Pleno do afeto de seus pais e também pleno de criatividade, ao descobrir Porcolitro e a música. Por fim, Bituca abre-se para o novo. Quando vai morar em Três Corações, lugar onde serviu o exército, torna-se Wilton. Depois, já em Belo Horizonte, vira (novamente) Milton. E nesse processo, torna Milton Nascimento, caminhante por uma estrada chamada mundo.

## REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2006.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988*. São Paulo: Atlas, 1992.

BRZEZINSKI, I. (org). *LDB interpretada: diversos olhares se entrecruzam*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2002.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

DEL PRIORE, Mary. **História da criança no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 223 – 240.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GARCIA, Luis Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOUDARD, Phelippe. A estética do riso: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org). **O circo no risco da arte** [Tradução Ana Alvarenga; Augustinho de Tugny; Cristiane Lage]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

HISTÓRIA DA ESTRADA DE FERRO BAHIA-MINAS. **Diário de Alcobaça – Bahia**: guia virtual. Alcobaça, 4 ago 2008. Disponível em: [www.alcobaca.bahia.net/2008/08/vdeo-histria-da-estrada-ferro-bahia.html](http://www.alcobaca.bahia.net/2008/08/vdeo-histria-da-estrada-ferro-bahia.html). Acesso em 6 set. 2009.

JANSON, H.W. **História da arte**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 18 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

LEITE, Mirian Moreira. **A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX**: antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo: Hucitec, 1984.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1973. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos peixes ao vivo**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1974. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton. Lua girou – arranjo e adaptação de Milton Nascimento sobre tema folclórico. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.511

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. **Clube da esquina**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1972. 1 CD: digital, estéreo.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Fé cega, faca amolada. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.245.259

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Menino. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.481

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Gran circo. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.274.774

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Trastevere. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.782

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. Circo marimbondo. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.473

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Saudade dos aviões da Panair

(Conversando no bar). In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.192.406

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Idolatrada*. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.740

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Ponta de areia*. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.731

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Promessas do sol*. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo 61.192.422

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. *O cio da terra*. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.355

NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Francisco Buarque de. *Primeiro de maio*. In: NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1976. 1 CD: digital, estéreo. 60.299.231

NASCIMENTO, Milton; VELOSO, Caetano. *Paula e Bebeto*. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI/ODEON, 1975. 1 CD: digital, estéreo. 61.247.758

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.

PESAVENTO, S. J. **História & história cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary Grove of Music and Musicians**. 2nd ed. V. 26. London: MacMillan, 2001.

SOUZA, Beatriz de Paula. *Mães contemporâneas e a orientação dos filhos para a escola*. In: MACHADO, Adriana Marcondes; SOUZA, Marilene Proença Rebello (Orgs.). **Psicologia escolar**: em busca de novos rumos. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997. p. 181-187.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut**: textos reunidos por Anne Guillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIANNA, Luiz Fernando. *Biografia e DVD levam Milton Nascimento de volta a Três Pontas*. Rio de Janeiro: **Folha de São Paulo** [on line], 15 jun 2006. Disponível em:

[www.1.folha.uol.br/folha/ilustrada/ult90u66073.shtml](http://www.1.folha.uol.br/folha/ilustrada/ult90u66073.shtml). Acesso em 7 set 2009.

## MILTON NASCIMENTO: A CULTURAL HISTORY OF SENSITIVITIES IN MPB

**ABSTRACT** - This study, with the proposal to drive the concept of places of memory, this made from two phonographic works of Milton Nascimento, “Minas” and “Geraes”, released respectively in 1975 and 1976 and were considered by critics of the time as the best translation of “movement” Clube da Esquina on its proposals, cultural representations, musicality and poetry as an expression of autonomy of the group (we cannot forget that Milton, despite his broken English, had been making fame abroad and there was assimilating the latest music influences from North American and European). Such works were designed in a context in which Brazil was living a moment of intense political repression, a circumstance in which Milton and his partners realize the hour in “Minas” to sing in, mining its roots, and “Geraes” sing out, while incorporating elements of its musicality of Latin America. “Minas e Geraes “ corner inside and out, as I said Caetano Veloso, has the meaning of being places with no gaps, where there is no “desbunde” Quite the contrary, there is exposure of resistance within the body, passion, feelings, in faith and memory, incapable of being touched by a system whose premise was the total lack of sensitivity to the human and universal. If dealing with the history of sensitivities to memory, reminds historians, is a social fact, then, is a weapon. Moreover, it is the historian’s role is to remember. To remember it takes up memory. A specific form of memory whose commitment to truth gives it meaning. Memory as a “weapon”, present in some songs justify this study. Constituting this memory is just one of the scopes of our commitment to the cultural history of music and sensibilities. About the sensitivities are understood as the translation of sensitive emotions, feelings and experiences of individuals.

**KEYWORDS:** The Brazilian Popular Music; Places of Memory; History of Cultural Sensitivities.



## CAPÍTULO 7

A CULTURA INDÍGENA: MUSICALIDADES  
SÉCULOS XIX E XX

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** - Ao longo dos tempos a música brasileira pode ser contextualizada em três grandes períodos, a saber: Período Colonial, Período Romântico ou Imperial e Período Moderno. Entretanto, neste estudo, ao buscarmos resgatar aspectos desta genealogia musical indígena, destacaremos os elementos importantes do final do Período Romântico e centrando a nossa ênfase ao Período Moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura Indígena; Música popular; Cultura.

## 1. A MÚSICA POPULAR NO PERÍODO COLONIAL

Apontamentos dos cronistas e viajantes, dando efetivas contribuições historiográficas, como referências da participação do elemento negro que será fundamental no aparecimento da música urbana do século XIX.

Esses cronistas relatavam os costumes culturais de uma sociedade considerada exótica e/ou primitiva. Descreviam as atividades musicais dentro da prática de memorar os fatos relevantes da

cidade. Relatos de festas eram muito comuns, como a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro. As cartas dos Jesuítas são uma das primeiras manifestações sobre os costumes musicais dos indígenas e sua estratégia de evangelização usando a Arte/a música será então um elemento imprescindível que possui relação com a sociedade. Com este estudo evidência a origem dos povos indígenas e seu caráter de seus costumes e de suas músicas que afloraram em nosso país e que deram início as canções indígenas latino-americanos e que através desta começaram vários tipos de músicas indígenas que deram a nossa música popular que encantou o mundo com sua mistura brasileira que solidificou nosso ritmo para o mundo.

Por certo, a função primordial da Arte:

[...] é objetivar o sentimento de modo que possamos contempla-la e entende-la é a formulação chamada “experiência interior” da “vida interior” que é impossível atingir pelo pensamento do discurso (...) esses sentimentos

podemos revelar através da música indígenas as emoções, daquilo que amamos ou em face dos problemas que atingem uma sociedade, sentimentos de alegria, esperança, agonia, ou decepção diante da vida. Essas manifestações a arte como a música expressa sentimentos humanos diante daquilo que amamos diante da vida musical (LANGER, 1997, p. 295).

Segundo Scala (2020, p.1):

[...] A música é uma das formas de expressão da cultura popular que exerce uma importante função na construção de identidades na sociedade moderna. Ela conseguiu quebrar a barreira das diferenças culturais, possibilitando novas práticas sociais.

Antes de 1908 não dispomos de nenhuma investigação histórica crítica que reflita nossa historiografia musical ou que busque relacionar obras universais que tiveram influência sobre o pensamento historiográfico musical brasileiro. A música brasileira, desde o século XVI – ponto de partida de nossa colonização –, até o início do século XX, é órfã de uma genealogia.

Nessa direção:

Infelizmente não dispomos, também, de nenhuma genealogia das obras musicais, brasileiras e/ou universais, que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós. E aí incluiríamos os tratados teóricos, as atividades pedagógicas e as próprias condições objetivas, no plano sócio-cultural, de sua disseminação e influência relativa (DUPRAT, 1989, p. 33).

Inúmeros autores fazem referências à música no período colonial: Fernão de Cardim, Pero Magalhães de Gandavo, Gabriel Soares de Souza, Padre Zepp, Jean de Lery, Saint Hilaire, Spix e Martius, entre outros; entretanto, nesse período, raramente existe uma transcrição musical. Esse período se prestou para a difusão dos estilos da época, que foram o renascimento, o barroco e o classicismo. Ao contrário do que se poderia supor, a tradição musical indígena não é um objeto de antiquário, é algo vivo e sempre em mutação, sendo constantemente praticada e renovada, incorporando até mesmo material não-índio, ainda que mantenha seus valores e formas essenciais preservados, e é uma vitrine de suas visões de mundo, cristalizadas em formas sonoras.

Para alguns povos a música foi um presente dos deuses, entristecidos com o silêncio que imperava no mundo dos humanos.

A cultura (musical, inclusive) e a literatura brasileira teriam surgido a partir do século XVI; no entanto, as mesmas foram sufocadas pelo regime colonial português. A respeito da cultura indígena, naquele contexto histórico, Magalhães, em 1836, afirma que:

[...] A cultura e a literatura brasileira teriam começado a definir-se já no século XVI. Que o despótico regime colonial português prejudicara o desenvolvimento autônomo e fecundo dessa cultura. Que as culturas indígenas no Brasil, não tivessem sido destruídas, teriam contribuído decisivamente para a cultura nacional (daí, o indianismo). Que a natureza brasileira, prodigiosa de vitalidade e beleza, seria altamente propícia a gênio criativo. E que a independência do Brasil exumando a contribuição indígena, podia constituir fator preponderante para a formação da cultura e da literatura brasileira (MAGALHAES *apud* DUPRAT, 1989, p. 34).

No tocante à música dramática, Leeuwen e Hora (2008) observam que atualmente há uma crescente manifestação sobre os estudos da música no Período Colonial e após a chegada da Corte Portuguesa em 1808. O trabalho desses autores concentra-se na existência de repertório para a voz de soprano coloratura entre o final do século XVIII e início do XIX no Brasil, evidenciando que ao longo da história uma única cantora – Lapinha -, tem o seu nome guardado para a posteridade.

Dizem os autores:

Iniciamos nossas investigações pelas peças profanas do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): o *Coro em 1808*, que contém uma dedicatória para a cantora Joaquina Lapinha e os dramas *Ulissea* e *O triunfo da América*. Ambas de 1809. Assim, é a partir das referências à atuação dessa cantora que iniciamos nosso trabalho de pesquisa, procurando identificar evidências da prática musical no período acima mencionado. Joaquina Maria da Conceição da Lapa, conhecida como Lapinha, foi uma cantora fluminense que atuou no Brasil e em Portugal. Segundo afirma ANDRADE (1967, v.2, p.164) e até o presente momento, esta cantora é “a única de quem a história guardou o nome” (LEEWEUN; HORA, 2008, p. 18).

## 2. A MÚSICA POPULAR NO PERÍODO ROMÂNTICO

O Período Romântico coincidiu com a nossa independência político-social-cultural, contextualizado sob o signo do romantismo e sistematizado na literatura em 1836, pelo ideário de Domingos José Gonçalves de Magalhães, na edição do primeiro número da Revista Nitheroy, no qual os tópicos nacionalistas não se circunscreveram ao campo literário, assim, houve uma sistemática na história musical, ficando evidente as repercussões de Magalhães na história e na historiografia musical brasileira, desde o período romântico e ainda hoje.

Através da música de salão intitulada “Lá no Largo da Sé”, de 1834, a música brasileira faz uso do próprio aproveitamento de Sigmund Newton, que em 1819 fez um lundum<sup>1</sup> e de um caprichoso<sup>2</sup> para o piano. Temos que evidenciar as óperas de Carlos Gomes que com o Guarani em 1870 representou uma nova fase no campo da cultura musical. Podemos evidenciar que o samba da Suíte Brasileira do paulista Alexandre Levy, marcou o processo das manifestações historiográficas de tendências próprias – romântico-nacionalistas com fundamentos no ideário de Magalhães.

Por fim, podemos evidenciar ainda, uma atitude historiográfica neste século romântico brasileiro, que parte da pena e da consciência de Araújo Porto Alegre. No primeiro artigo intitulado “Idéias sobre a música”, publicado no número um da revista “Nitheroy”, o autor destaca dois grandes centros de musica no Brasil: um na Bahia, onde predomina o Lundum; e Minas Gerais, onde impera a modinha<sup>3</sup>. E uma outra importante idéia de preservação de registro musical da obra manuscrita do Padre José Mauricio Nunes Garcia, despertando um interesse posterior do Visconde de Taunay que, distingue o padre músico com uma prazerosa biografia (DUPRAT, 1989). Para outros, a música indígena é tida como originária do mundo dos sonhos, onde vivem os animais míticos e os ancestrais. Ali é conhecida pelas *peessoas sem espírito*, aquelas que por algum motivo estiveram no limiar da morte e de lá retornaram, tornando-se introdutoras de novas melodias após esse contato com o mundo

<sup>1</sup> Lundum, Lundu ou Londu é um gênero popular de música e dança ‘de origem africana trazido pelos escravos bantus, especialmente de angola para o Brasil (...) Diferencia-se do samba primitivo e do batuque, danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptosa, voltando às origens no maxixe do fim do século XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Seu “retorno ao povo, cumpria-se o ciclo folclórico-popular-erudito-folclórico” (CÂMARA CASCUDO, 2001, p. 341).

<sup>2</sup> Caprichoso é um termo que se refere à música barroca, com a de Liszt (1811 – 1886), por exemplo. O termo aqui utilizado nada tem a ver com a dança do Boi Caprichoso, de Parintins – Pará (CÂMARA CASCUDO, 2001).

<sup>3</sup> Modinha é um tipo de canção brasileira de amor, similar em muitos aspectos, ao romance vocal francês do século XVIII (CANÇADO, 2000, p. 8). Câmara Cascudo (2001, 392) refere que “modinha é um diminutivo de moda, tipo mais antigo da canção portuguesa, cuja denominação coexiste, no Brasil, com a moda de viola, moda paulista etc. Está na índole da língua e na tradição dos compositores esse emprego do diminutivo”.

do além. Menos dramática e mais comumente, a criação de novas músicas se deve aos pajés, que as intuem em seus onde estabelecem contato com deuses e ancestrais, ou maioria dos povos indígenas associa sua música ao universo transcendente e mágico, sendo empregada em todos os rituais religiosos. Segundo Peret (1980),

“[...] a música indígena é ligada desde suas origens imemoriais a Mitos fundadores e usada com finalidades de socialização e culto, ligação com os ancestrais magia e exorcismo e cura. É importante também nos ritos católicos, quando a música “ao trabalhar com proporções, repetições e variações, instaura o conflito ao mesmo tempo em que o mantém sob controle”.aos guerreiros mais distinguidos da aldeia, que sonham com elas”.

A sua música tem definido caráter socializador, estando presente em festividades grupais e na esfera privada, segundo Coelho (2007),

“[...] sendo um elemento fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual, e não como um mero epifenômeno ou reflexo deste”. As relações sociais são assinaladas musicalmente, delimitando, por exemplo, faixas etárias, status social, estados afetivos, gêneros sexuais, individualidades e grupos. Por fim, o canto e a dança “cumprem também um papel fisiológico na própria constituição dos estados psíquicos, atualizando a experiência dos eventos míticos”. Nesse sentido social, a música indígena parece ser predominantemente coletiva, sendo que os casos de cantores solitários ou de estruturas melódicas mais variadas são considerados, por alguns, influências de outras culturas, em muitos casos africanas”.

A música indígena, no entender de Mello (2007),

[...] é acima de tudo “qualitativa, no sentido que privilegia as qualidades sonoras em detrimento da dança infinita das permutações vazias e desencarnadas das notas singulares e dos modos específicos, próprios ao tonalismo pós-barroco. Ao contrário (...) na música indígena (nem propriamente modal, muito menos tonal no sentido moderno), o timbre, a pulsação e a forma de execução, a postura dos músicos de um modo geral, ocupam parte do lugar dos modos na música modal.

Tudo isso e muito mais (o contexto social e cosmológico no qual ela é executada) informam sobre os afetos e a qualidade dessa produção sonora”.

Existem canções indígenas para praticamente todos os momentos e atividades da vida, sendo praticadas em festas para homenagear os mortos, como canções para crianças, em festas sazonais e festas guerreiras, em ritos de passagem, no culto dos espíritos e ancestrais, e nas festas de conagração entre as tribos. observa Mello (2007, p. 24):

“(…) No âmbito familiar o repertório vocal é pequeno; entre os Clãs de sangue as suítes orquestrais, que usualmente são propriedade de grupos familiares, são executadas também vocalmente, em uma espécie de solvejo; nos grandes ciclos dançados voz e instrumentos adquirem igual importância, e por fim, como ápice da vocalidade, os cantos de guerra são executados *a capella*. (*diferentes texturas*) musicais são relacionadas às esferas sociais: no nível coletivo geral há uma maior precisão de alturas e intervalos; no nível dos clãs o timbre é preponderante em relação às faixas de altura e à massa sonora, finalmente, nos ciclos dançados, a textura é mais densa e utiliza nítidas oposições grave-agudo sem intervalos de passagem. ocorre, portanto, uma progressão acústica que acompanha a complexificação dos níveis sociais”.

Além disso, o som é relacionado à espacialidade física Mello (2007) “As canções são um caminho, nomeiam os lugares, e articulam a cartografia da floresta ao movimento dos seus habitantes, além de estarem ligadas ao mundo espiritual dos pássaros”.

Até então, para a alta sociedade só era realizada a música operística da elite, que se difundia nos salões aristocráticos a valsa e a modinha. O estilo estrangeiro das polcas, *shottisshes* e quadrilhas, vindos para o uso das camadas médias e populares, e, sem perder de vista, o batuque, de exclusividade negra com um sabor próprio da África, formada da maioria mais baixa da camada populares do Rio de Janeiro.

Vejamos:

[...] A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servirem à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões

carnavalescos (TINHORÃO, 1969, p. 17-18).

A festa do que depois seria o carnaval, era brincadeira de descontração nos lares das famílias, nas ruas pelos escravos e a ralé e depois houve uma crescente euforia na estrutura social no país, a partir do surgimento de uma nova classe diversificada, na qual o carnaval ganhou um sentido de diversão coletiva. Com isso apareceram os ranchos, os blocos e os cordões, que precisavam de ritmos próprios: como a modinha e o samba.

Esses dois estilos de música, a marcha e o samba, foram produtos do carnaval resolvendo os problemas das festas coletivas, com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas desfavorecidas, não dispondo de recursos financeiros, tiveram que criar uma nova forma de expressão, surgindo então os ranchos e os blocos para sair no carnaval.

Segundo outro compadre, o respeitado Ismael Silva em depoimento a Tinhorão, a partir de outubro, organizaram um bloco, sem licença da Polícia, para participar do carnaval fazendo samba todo ano inteiro. O integrantes do bloco, intitulado “Deixa Falar”, logo foram taxados pelas senhoras bem favorecidas da sociedade carioca como vagabundos: bambas eles se reconheciam, no bom sentido da palavra, vagabundos não (TINHORÃO, 1998).

Esse novo estilo de samba urbano, produzido pela comunidade do Estácio, denominados conjunto habitacional popular, passou a ter boa aceitação musical de consumo, e assim, atraindo as grandes gravadoras como a Odeon, por exemplo-que manteve estúdio também em São Paulo sob o selo Parlophon-, comercializarem esse gênero musical, desde os primeiros da Casa Edison, passando pelas antigas receitas dos sambas amaxixados de Sinhô, e muitas vezes, esses discos eram fabricados pelos ecléticos músicos profissionais dispostos a praticar todas as novidades do próspero mercado fonográfico de música brasileira. A partir do início da década de 30, com a nova política econômica, que tinha um caráter burguês nacionalista incentivando o mercado interno a aproveitar nossas potencialidades, para a comercialização de discos nas comunidades populares como uma mercadoria industrial comum. Isto cabe no samba de partido alto.

Esse novo modelo de música surgida nas grandes camadas populares da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1929, com o aparecimento da marca Brunswick, que aproveitou este estilo urbano de samba, para introduzir no mercado fonográfico, música tipicamente brasileira como: choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboabas, o novo samba do Estácio e dos morros, o samba carioca, e ainda as grandes batucadas reproduzidas em estúdio com instrumentos originais (TINHORÃO, 1998).

A história das escolas de samba foi um dos mais importantes fenômenos de associação espontânea popular no Brasil.

Nesse contexto, temos que:

(...) a escola de samba é basicamente, 'a expressão de uma comunidade, entidade de união de moradores dos morros e subúrbios', conforme lembra tão bem Sergio Cabral na contracapa de um dos discos (e confirma em seu importante livro) (BAHIANA, 2006, p. 35).

O primeiro esforço para a implantação de uma ópera nacional, foi a partir de 1857, no Rio de Janeiro, gerando as primeiras óperas em 1860, como a de “A morte de São João” de Eliza Álvares Lobo, de Itu e outra em 1861, a “Morte do Castelo”, de Antonio Carlos Gomes, seguindo a partir desta década, varias outras, valorizando assim, as musicas populares urbanas nas composições de Basílio Itiberê da Cunha (O sertanejo, de 1869) e a própria “Cayumba”, dança de negros de Carlos Gomes de 1857 (DUPRAT, 1989).

A chave de ouro da história musical romântico-nacionalista, está na crítica de Alberto Nepomuceno, com o crítico Oscar Guanabara que em 1895 escreveu a nacionalização da canção erudita brasileira. Passou o século XIX e o romântico não floresceu. Diríamos que até a atualidade, estão vivas, militantes, alguns fatores socioculturais, políticos e econômicos, desvelando uma bandeira alternativa do nacional-romântico que “(...) haja vistas ao conteúdo nacionalista e antropofágico de nossa revolução modernista; a toda a produção historiográfico-musical de Mario de Andrade” (DUPRAT, 1989, p. 35).

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Música popular Brasileira diferencia-se por sua fertilidade. Sua história esta atrelada ao nosso descobrimento. A origem dos povos indígenas e o caráter de seus costumes e de suas músicas afloraram em nosso país. Deram início às canções indígenas americanas e, através desta, influenciaram vários tipos de músicas latinas, como nossa música popular que encantou o mundo com sua mistura brasileira, difundindo nosso ritmo para o mundo. Os negros vindos do continente africano deixaram aqui influências de sua cultural materna, os seus mais variados estilos. Esta interação fez surgir o som eclético, que mistura vários ritmos que é a música brasileira.

### REFERÊNCIAS

ANTUNES, Amaury Araujo. **Performace da música indígena no Brasil**. Hemispheric Institue, 2007, p 23-24.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Rio



de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2006.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CANÇADO, Tânia Maria Lopes. **O fator atrasado na música brasileira**. Belo Horizonte: Per Musi: v. 2, 2000, p. 5-14.

COELHO, Luiz Fernando Hering. **A nova edição de “Why Suya sinng” de Antony Seerg e recentes sobre músicas terras da América do sul**. Universidade de Santa Catarina, 2007.

DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **Revista Opus**: n. 1, v. 1, 1989: p. 32-36. Disponível em: <http://www.amppom.com.bra/opus/opus1/opus1-3.pdf>. Acesso em: 20 fev 2010.

LEEWEUN, Alexandra van; HORA, Edmundo. **Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do XIX: a atuação da cantora Joaquina Lapinha**. Belo Horizonte: Per Musi, n.17, 2008: p. 18-25.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 23 fev 2010.

PERET, J. A. **A força mágica da música indígena**. 1980.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo (Org.). **Maria Antônia: uma rua na contramão**. São Paulo: Nobel, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 2 ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

## INDIGENOUS CULTURE: MUSICALITIES XIX AND XX CENTURIES

**ABSTRACT** - Over time, Brazilian music can be contextualized in three major periods, including: Colonial Period, Romantic or Imperial Period and Modern Period. However, in this study, when we seek to rescue aspects of this indigenous musical genealogy, we will be highlighting only important elements of the end of the Romantic Period and focusing our emphasis on the Modern Period.

**KEYWORDS:** Indigenous Culture; Popular music; Culture.

## CAPÍTULO 8

# REFAZER O MUNDO X CONSTITUIR AS PESSOAS: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS CIÊNCIAS NATURAIS E SOCIAIS

**Alberto Carlos de Souza**

[lattes.cnpq.br/3806516459760480](https://lattes.cnpq.br/3806516459760480)

**RESUMO** – Em Hacking, as ciências naturais são para refazer o mundo, onde os cientistas criam nos laboratórios os fenômenos que existem na natureza somente em estado puro, enquanto as ciências sociais são para “constituir as pessoas”. Genericamente, os cientistas sociais classificam as pessoas, as quais reagem a tais classificações, gerando com isto um efeito retroativo. Dentro deste contexto, trace um paralelo de convergências e divergências entre as ciências naturais e sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ciências Sociais; Ciências Naturais; Filosofia.

## 1. DESENVOLVIMENTO

A ciência é um campo onde “nada é dado, tudo se constrói”, afirma Santos, a respeito de Bachelard (1989, p. 31). Nesse processo, no qual o conhecimento torna-se possível, a ciência dispõe de três atos epistemológicos fundamentais, a ruptura, a construção e a constatação; sendo essenciais, esses atos são comuns a qualquer prática científica, portanto aplicáveis

tanto nas ciências naturais quanto nas sociais (SANTOS, 1989).

A este modelo bachelardiano de cunhar o conhecimento, representando o máximo de consciência possível do paradigma científico moderno sucedem-se, na mesma vertente de desdogmatização da ciência, as epistemologias de crise, tais quais a de Kuhn e a de Feyerabend.

Na opinião de Boaventura de Souza Santos, duas condições são necessárias a essa crise, geradora daquilo que o mesmo caracterizou como uma segunda ruptura epistemológica, em termos do reencontro da ciência com o senso comum. Sobre essas condições,

[...] A primeira foi avançada por Kuhn (1970) e consiste na acumulação de crises no interior do paradigma quando as soluções que este vai propondo para elas, em vez de resolver, geram mais e mais profundas crises. A segunda consiste na existência de condições sociais e teóricas que permitam recuperar todo o pensamento que não se deixou

pensar pelo paradigma e que foi sobrevivendo em discursos vulgares, marginais, subculturais (tanto lupendiscursos como discursos hiperelitistas) (SOUZA, 1979, p.36).

Reportando-se a Ian Hacking, David Cailey (ENTREVISTA, 2009), considera que desde o século XVII “a aventura de entrelaçamento entre representar e intervir” a realidade tem sido colocada à prova nas ciências naturais (CN); antes da invenção da ciência moderna, pensar sobre o mundo e intervir no mesmo eram coisas distintas. Afirma, também que, “Coisas inimagináveis estão sendo produzidas, por exemplo, o mundo de um nano-kelvin acima do zero absoluto. Mas a filosofia ficou para trás e continuou a insistir que a representação é o caminho real para alcançar a realidade”. E que coube a Ian Hacking clamar por mudanças, para se criar espaço de visibilidade para os pesquisadores experimentais, condenados a permanecerem na sombra os pesquisadores teóricos.

No cenário contemporâneo, no qual a ciência busca se colocar – conforme avalia Hacking - como “um emaranhado de pensamento e ação, teoria e experimento”, notadamente na nova área acadêmica denominada “Science Studies”, como se situam as CN e as ciências sociais (CS)?

Por gozarem de status científico, ambas habitam o reino dos “Universos Reificados”<sup>1</sup>, entretanto, tudo o que aplica à uma, aplica-se à outra, mas são de aplicação mais difícil nas ciências sociais:

[...] Por um lado, porque as ciências sociais têm por objeto real um objeto que fala, que usa a mesma linguagem de base de que se socorre a ciência que tem uma opinião e julga conhecer o que a ciência propõe conhecer. Como diz Piaget, a sociologia, tal qual a psicologia, tem o “triste privilégio de tratar as matérias de que todos se julgam competentes” (1976; 24). Por outro lado, porque o próprio cientista social sucumbe facilmente sociologia espontânea, confundindo resultados de investigação com opiniões resultantes de sua familiaridade com o universo social. Consequentemente, a ruptura epistemológica é mais professada do que realizada (...) e por isso, “a sociologia é uma ciência que tem como particularidade dificuldade particular em se tornar ciência como as outras... (SANTOS, 1979, p. 31-32).

<sup>1</sup> Esta denominação de universos reificados, espaços onde as ideias científicas circulam está posta na Teoria das Representações Sociais, cunhada por Serge Moscovici (1978). A esses universos reificados se contrapõem os universos consensuais, espaço de circulação dos saberes populares. Há de se considerar que para esse pensador tais saberes gozam de status de ciência – “ciência popular” e não senso comum.

Dando conta de responder ao que denominou ser a velha dicotomia entre as CN e CS, Lima (2020?), nos anuncia caracterizações postas por André Luis de Oliveira Mendonça, inspiradas em Ian Hacking:

CN:

Refazer o mundo: aqui os cientistas criam nos laboratórios os fenômenos que existem na natureza somente em estado puro. Em Hacking as ciências naturais trabalham com tipos naturais (LIMA, 2020?, p. 51).

CS:

Constituir pessoas. Genericamente, os cientistas sociais classificam pessoas, as quais reagem a tais classificações, gerando com isso um efeito retroativo. Em Hacking as ciências sociais trabalham com tipos interativos (LIMA, 2020, p. 51).

Assim posto, podemos inferir que o campo das CN é marcado pelo “The Creation Phenomena”, e que o “Making Up” é o marcador do campo das CS.

Quanto à complexidade, o objeto de estudo das CN frequentemente é único e sua experimentação, objetiva, se dá de maneira isolada, no ambiente do laboratório, obedecendo ao rigor de condições físicoquímicas passíveis de controle; nas CS o objeto de estudo é multifacetado, a tônica dos estudos é a subjetividade e a investigação vai se dar no espaço social, colocando a realidade à prova. Quanto ao recorte temporal, estudos no campo das CS podem requerer uma abordagem tanto sincrônica, quanto diacrônica, a depender do objeto de estudo; estudos no campo das CN são sincrônicos (DA MATTA, 1987).

Limitando esta tarefa a contemplar parcialmente essas convergências e divergências, por fim, achamos por bem ressaltar a abordagem nomotética das CN, em contraposição à abordagem idiográfica das CS.

Sobre nomotética e idiografia, vale considerar o seguinte:

Nomos, em grego, refere-se a leis gerais ou universais e, portanto, opõe-se ao que é específico ou particular. O sufixo -tético refere-se ao que “é próprio de” ou o que “cria”. Portanto, nomotético significa, pela etimologia do termo, aquilo que cria ou que é próprio das leis universais (TAVARES, 2003, p. 129).

A abordagem idiográfica parte de uma outra premissa. Idio significa relativo ao próprio indivíduo. O significado da informação fundamenta-se, não na performance de um indivíduo relativa a grupos previamente estabelecidos

como norma e critério, mas em sua própria performance em momentos diferentes ou em situações semelhantes, avaliadas por métodos independentes (TAVARES, 2003, p. 130).

Caracterizar ciência na atualidade é tarefa que requer parcimônia, muitos pontos de vista, usualmente utilizados, mostram-se limitados ou mesmo obsoletos, face às ideias mais recentes, tais como as contidas no enunciado hackinguiano de que ciência “é experimentação, transformação do mundo e construção de instrumentos para modificar o mundo: intervir, e não apenas teorizar, ou representar” (ENTREVISTA, 2009, p. 468).

## REFERÊNCIAS

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.

ENTREVISTA COM IAN HACKING, por Paul Kennedy e David Cayley. **Psicol. Soc.**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 465-470, Dec. 2009. Available from: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822009000300021&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000300021&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 17 nov. 2020.

LIMA, Paulo Renato. **Filosofia e sociologia da ciência**. Brasília: DF, Unyleya Ed. e Cursos, 2020?.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

## REDOING THE WORLD X CONSTITUTING PEOPLE: CONVERGENCES AND DIVERGENCES BETWEEN NATURAL AND SOCIAL SCIENCES

**ABSTRACT** – In Hacking, the natural sciences are for remaking the world, where scientists create in the laboratories the phenomena that exist in nature only in a pure state, while the social sciences are for “constituting people”. Generally speaking, social scientists classify people, who react to such classifications, thereby generating a retroactive effect. Within this context, draw a parallel of convergences and divergences between the natural and social sciences.

**KEYWORDS**: Social Sciences; Natural Sciences; philosophy.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A B

Arma 31, 38  
Brasil 31, 51, 52

### C

Caetano Veloso 31, 43, 48  
Ciência 10, 12, 13, 14, 15, 16, 58, 59, 61  
Ciências Sociais 59, 60  
Clube da Esquina 42, 45, 48  
Conhecimento 7, 10, 11, 13, 15, 24, 26, 43, 58  
Constituir 24, 31, 51, 54, 58, 60  
Construção 9, 12, 20, 29, 50, 53, 58, 61  
Construído 20, 21  
Contemporaneidade 9, 12, 13  
Contemporâneo 10, 13, 14, 59  
Convergências 58, 60  
Cultura 18, 19, 20, 21, 23, 31, 32, 33, 49, 50, 51, 52, 62

### D

Desafio estético 20  
Diálogos platônicos 24  
Didático 15  
Divergências 58, 70  
Doença 20

### E

Emoções 31, 50  
Especialista 20, 62  
Estado da arte 9, 12  
Estético 20, 62  
Estilo 17, 18, 19, 54, 55

Estudo 10, 11, 17, 31, 34, 49, 60  
Euclides 24  
Experiências 31  
Exposição 31

### F

Fé 34, 38, 46  
Fenômeno 22  
Filosofia 12, 14, 16, 59, 61

### G

Geraes 31, 32, 34, 44, 46, 47, 48  
Gibbon 7, 17, 18, 19

### H

História 12, 13, 17, 18, 19, 22, 25, 31, 32, 33, 36, 38, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 55, 56, 57, 62  
História Cultural 31, 33  
Historiografia 50, 52, 57  
Humano 7, 20, 31

### I

Identidade 7, 20, 22, 23, 32, 33, 45  
Identidade Cultural 20, 23, 45  
Impressões 24  
Indígena 50, 52, 53, 56  
Indivíduos 28  
Indutivismo 7, 13, 14  
Interlúdio 24, 27, 29, 30

### L

Latino-americanos 49  
Leitura 32, 36  
Lugares de Memória 33, 34

## **M**

Maiêutica 24, 27, 30  
Marco 16, 13, 16, 17, 40, 40  
Memória 21, 31, 32, 33, 34, 36  
Método 13, 14, 15, 16, 28, 29, 29  
Milton Nascimento 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 46, 47  
Minas 35, 36, 40, 45, 52  
MPB 45, 48, 56  
Mundo 9, 10, 11, 22, 37, 38, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 59, 61  
Música Popular Brasileira 56, 57, 62  
Musicalidade 7, 31, 49  
Músicas 32, 34, 38, 42, 43, 44, 49, 52, 56

## **P**

Paixão 31  
Patrimônio cultural 20, 21, 32, 33  
Pensamento 10, 12, 26, 28, 29, 49, 50, 58, 59, 62  
Personagens 24, 41  
Perspectiva 7, 11, 17, 22, 29, 32, 34  
Pessoa 28

## **R**

Raízes Mineiras 31  
Realismo 7, 9, 10, 11, 12  
Realismo científico 9, 10, 12  
Resistência 41, 57

## **S**

Saúde 17, 20  
Saúde Coletiva 20  
Século 23, 35, 46, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 59

Sensações 31

Sensibilidade 31

Sentido 20, 32, 53, 54, 55

Sentimentos 49, 50

Social 18, 21, 23, 30, 48, 53, 54, 57, 59, 61

Sociedade 20, 21, 22, 32, 34, 49, 50, 54, 55

Sociologia 59, 61

Sócrates 7, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

## **T**

Teeteto 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Teodoro de Cirene 24

Teorias 9, 10, 11, 15

Terpsião 24, 30

## **U**

Universal 13, 25, 31, 48

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

### **Alberto Carlos de Souza**

Graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1998), especialista em Administração Escolar e Supervisão Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira (2001), mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (2010), especialista em História da Cultura Afro-Brasileira pela Faculdades Integradas de Jaguaré/RJ (2014) e doutorado em andamento em Humanidades pela Universidad Nacional de Rosario (Argentina). É professor estatutário nos municípios de Vitória e Serra - ES. Tem experiência na área de Arte - Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte e pensamento estético, Transversalidades artísticas na escola, História da Música Popular Brasileira e Patrimônio Cultural.





# **Ciências Humanas e Sociais:** **Pesquisa e Reflexão**

[www.bookerfield.com](http://www.bookerfield.com)



[contato@bookerfield.com](mailto:contato@bookerfield.com)



[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield)



Bookerfield Editora





# Ciências Humanas e Sociais: Pesquisa e Reflexão

[www.bookerfield.com](http://www.bookerfield.com)



[contato@bookerfield.com](mailto:contato@bookerfield.com)



[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield)



Bookerfield Editora



ISBN: 978-65-89929-03-1

CD



9 786589 929031