
AS DIALÉTICAS PRESENTES NO PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO:
breves notas reflexivas a partir do Tropicalismo e de Belchior

Juliana Schumacker Lessa¹

Resumo

Neste artigo, busca-se aprofundar o estudo sobre o pensamento social brasileiro e suas decorrências na formação de uma imagem simbólica brasileira, fundamentalmente, em torno de dois textos: “Dialética da malandragem” (1970), de Antônio Cândido e “Guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou ‘Dialética da marginalidade’” (2004), de João Cezar de Castro Rocha. Destes dois textos que trabalham as dialéticas presentes na formação cultural e política brasileira, a tentativa consistiu em contrapor-los com duas composições musicais que atravessam e revelam, por um lado uma ‘dialética da malandragem’ em “É proibido proibir”, apresentada por Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção, em 1968 e, por outro, uma ‘dialética da marginalidade’ em “Eu sou apenas um rapaz latino americano”, de Belchior, lançada no álbum “Alucinação”, no ano de 1976. O exercício de perlaboração dessas composições são reveladores das dialéticas presentes na formação do Brasil contemporâneo, trabalhadas por Cândido e Rocha, mostrando como elas ressoam na produção estética de um tempo.

Palavras-chave: Pensamento social brasileiro. Dialética da marginalidade. Dialética da malandragem.

THE DIALECTICS PRESENT IN THE BRAZILIAN SOCIAL THOUGHT:
Brief reflections from Tropicalism and Belchior

Abstract

This article aims to deepen the study of the Brazilian social thought and its consequences in the formation of a Brazilian symbolic image, fundamentally around two texts: “Dialectic of malandroism” (1970), by Antônio Cândido and “War reports in contemporary Brazil. Or 'Dialectic of marginality'”(2004), by João Cezar de Castro Rocha. Using these two texts, that work the dialectics present in the Brazilian cultural and politics formation, the attempt was to counter them with two musical compositions that cross and reveal, on the one hand, a ‘dialectic of malandroism’ in *É proibido proibir*, by Caetano Veloso at the International Festival Song in 1968 and, on the other hand, a ‘dialectic of marginality’ in *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, by Belchior, launched in the *Alucinação* album, in 1976. The exercise of elaboration of these compositions might had revealed the dialectics presents in Brazil contemporary formation,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGE-UFSC.

worked by Cândido and Rocha, and might had showed how they resonate in the aesthetic production for a certain historical time.

Keywords: Brazilian Social Thought. Dialectic of marginality. Dialectic of malandroism.

1 Introdução

A proposta deste artigo é ampliar o debate do pensamento social brasileiro tendo como referência documentos sociológicos, históricos, antropológicos e estéticos. Dentre essas referências, inclui-se a obra *Raízes do Brasil*, publicado em 1936 e *Visão do Paraíso*, em 1959, de Sérgio Buarque de Hollanda, um dos historiadores brasileiros mais importantes do início do século 20. Também *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto da Matta (1979) e *O pai de família*, de Roberto Schwarz (2008). Como sequência destas discussões interpretativas envolvendo a formação do Brasil contemporâneo, elegemos como tema deste artigo tratar sobre as duas dialéticas presentes no pensamento social brasileiro a partir de dois textos principais. Um primeiro deles de Antônio Cândido, *Dialética da malandragem* (1970) e outro, de João Cezar de Castro Rocha, *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou 'Dialética da marginalidade'* (2004), os quais foram selecionados para contrapor este trabalho de reflexão que aqui se segue.

Em *Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)*, Cândido desenvolve a discussão sobre a imagem do brasileiro a partir de um jogo dialético presente na construção da sociedade carioca do tempo de Dom João VI, em que ordem e desordem se articulam solidamente, numa dialética onde a construção de uma ordem comunica-se com a desordem, que a cerca de todos os lados (CÂNDIDO, 1970). N' *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou 'Dialética da marginalidade'*, Rocha (2004), por sua vez, contemporaneiza o pensamento social apresentando uma dinâmica que se esboça num movimento que vai de uma dialética da malandragem para uma dialética da marginalidade. Estas duas dialéticas formariam o que seria uma “batalha simbólica no Brasil” (ROCHA, 2004, p. 23), formada, por um lado, por uma produção que traça o que seria uma imagem do “malandro”, aquele que transita por polos opostos, que tem a capacidade de criar pontes entre a ordem e a desordem, entre o rico e o pobre; por outro lado as consequências dessa imagem para a formação de uma imagem construída a partir de uma “dialética da marginalidade”. E por marginal é importante que não se fique preso ao significado pejorativo do termo, sendo restrito à ideia de bandido, mas sim, à ideia de margem, mais particularmente todas as produções culturais (música,

teatro, literatura etc) que se encontram à margem, que são, pois, *marginais*. A proposta de Rocha (2004, p. 33) do conceito de dialética da marginalidade aparece “um modo de descrever a superação parcial da “dialética da malandragem” – superação parcial, pois ambas dialéticas estão atualmente disputando a representação simbólica do país” (ROCHA, 2004, p. 33).

Este artigo teve como interesse também essa batalha simbólica de que fala Rocha (2004), especificamente, contrapondo duas produções musicais: o tropicalismo² da música *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, com a música marginal³ *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, de Belchior. A pergunta que se pode fazer aqui, talvez, seria se essas duas composições podem ser analisadas no interior de uma produção cultural que manifesta a formação de uma “batalha simbólica no Brasil”?

No estudo e análise das noções dialéticas da malandragem e da marginalidade as reflexões acabaram desaguando no diálogo com a música, mais especificamente com o período de irrompimento do movimento tropicalista e o fatídico show de Caetano com a banda dos Mutantes no Festival Internacional da Canção de 1968, em que Caetano discursa reagindo às

² Por “tropicalismo” entende-se o movimento cultural que tem como marco os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil (que, mais tarde, irão se juntar e trazer à cena outros tantos artistas), e suas apresentações no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967. Quando as canções “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” foram lançadas no Festival por Caetano e Gil, respectivamente, eles não se apresentavam como porta vozes de qualquer movimento (FAVARETTO, 2000). No entanto, estas canções destoavam de outras “por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música - formado preponderantemente por universitários - tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica à maior parte das canções da época. A novidade - o moderno de letra e arranjo -, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. Acima de tudo, esta ambiguidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade - fato só mais tarde evidenciado” (FAVARETTO, 2000, p. 19-20).

³ O termo “música marginal” refere-se ao argumento de Rocha (2004), acerca de uma imagem da cultura brasileira formada a partir da dialética da marginalidade. Segundo este autor, “a dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relação entre as classes; não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las. (...). Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva clara de absorção (...). (...) deve-se ressaltar a ambiguidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. Ferréz é o autor que mais tem desenvolvido as consequências dessa ambiguidade, e em seu romance “Manual Prático do Ódio” a dialética da marginalidade deu um salto qualitativo. Num primeiro momento, muito bem definido, entre outros, pela música dos Racionais MC's e por livros como “Letras de Liberdade” [ed. Madras], obra coletiva de presidiários, e “Sobrevivente André do Rap (do Massacre do Carandiru)” [ed. Labortexto], o impulso principal era testemunhar a sobrevivência em meio a condições as mais adversas, fosse no cárcere, fosse na periferia. Num momento posterior, a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições, iniciada por Paulo Lins. (ROCHA, 2004, p. 174-175).

vaías do público jovem universitário do Festival e os Mutantes se viram de costas para este público... Enquanto se lê *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, é impossível não buscar os vídeos destes Festivais (de 1967-1968) disponíveis na Internet.

No Festival Internacional da Canção de 1968 Caetano se apresenta com a música *É proibido proibir* e começa a ser hostilizado pelo público, que se vira de costas para Caetano e a banda dos Mutantes. Estes viram-se de costas para o público também, menos Caetano que permanece de frente, cantando e dando sequência a um discurso em que reage veemente contra o público e contra o próprio festival que deixara de fora Gil, desclassificando-o com sua guitarra elétrica:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? – tem som no microfone? – àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! (Trecho do discurso de Caetano Veloso à juventude no III Festival da Canção da Rede Record).

No trecho que se segue Veloso escreve em *Verdade Tropical* acerca desse episódio que marca a história do movimento tropicalista, na ocasião do discurso, ele também chama Gilberto Gil para o palco e, em meio a pedaços amassados de papel, copos de plástico e papelão, Gil é atingido por um pedaço de madeira em sua canela, provocando um machucado que fazem com que Gil, Caetano e os Mutantes saiam do Teatro da Universidade Católica (TUCA) “amedrontados”, como escreve Caetano:

O discurso que improvisei [...] foi moldado pelo sentimento que me inspiravam as caras que eu via na plateia, sua raiva e sua tolice. [...]. Quando, em substituição à declamação de Pessoa, comecei a falar (a urrar, seria mais adequado dizer) de improviso, alguns espectadores, depois praticamente todos, viraram-se de frente para ver o que estava passando. À medida que os rostos curiosos - mas nem por isso livres do ódio que os fizera desaparecer - ressurgiam, minha ira e meu confuso entusiasmo cresciam e, numa voz a um tempo descontroladamente insegura e confiantemente profética, eu disse: “Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se forem em política como são em estética, estamos fritos” (VELOSO, 2008, p. 296-297).

O episódio no FIC, em 1968, pode ser visto como marcante no movimento tropicalista, digamos assim, a partir do que disse Veloso: “o medo de ter ido longe demais em mexer com

forças sobrenaturais era um modo simbólico de eu me dizer que talvez tivéssemos tocado estruturas profundas da vida brasileira com enorme risco para nós” (VELOSO, 2008, p. 297).

Falar do movimento tropicalista e sua insurgência no Festival Internacional da Canção de 1968 nos leva a recordar o álbum de Belchior: *Eu sou apenas um rapaz latino-americano*, onde em umas das canções podia-se ver o que seria uma resposta de Belchior ao movimento tropicalista:

Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco/Sem parentes importantes e vindo do interior/Mas trago, de cabeça, uma canção do rádio/Em que um antigo compositor baiano me dizia/Tudo é divino, tudo é maravilhoso [...] /Mas sei que tudo é proibido aliás, eu queria dizer/Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema/Quando ninguém nos vê [...] /Mas sei que nada é divino, nada, nada é maravilhoso/Nada, nada é sagrado, nada, nada é misterioso, não (BELCHIOR, 1976).

Aqui, finalmente chegamos às intenções deste artigo: contrapor a dialética da malandragem, a partir de Cândido, presente na canção *É proibido proibir*, apresentada por Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção, em 1968, com a dialética da marginalidade, a partir de Rocha (2004), presente na música *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, de Belchior, no álbum *Alucinação*, lançado em 1976. Para refletir sobre o movimento tropicalista, utilizaremos como referencial *Visão do Paraíso*, de Caetano Veloso, particularmente o capítulo *É proibido proibir* e para a reflexão a partir de Belchior e seu álbum *Alucinação* a referência utilizada foi a pesquisa de Josely Teixeira Carlos, defendida em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Ceará.

2 O movimento tropicalista e a “dialética da malandragem”

*A mãe da virgem diz que não.
E o anúncio da televisão.
E estava escrito no portão.
E o maestro ergueu o dedo.
E além da porta há o porteiro, sim.
Eu digo não.
Eu digo não ao não.
Eu digo.
É proibido proibir.
É proibido proibir.
É proibido proibir.
É proibido proibir.*

*Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas*

*Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças, livros, sim
Eu digo sim
Eu digo não ao não
Eu digo
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
(Caetano Veloso)*

É com referência a maio de 1968⁴ que Caetano canta *É proibido proibir* no Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968; assim ele começa relatando acerca desta composição:

Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista *Manchete* sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase “É proibido proibir” (que Buñuel em suas memórias diz ter sido tomada pelos estudantes aos surrealistas), a seu ver excelente para ser transformada em música (VELOSO, 2008, p. 291).

Além da influência da esquerda parisiense que, para Veloso adentra a composição de *É proibido proibir* muito mais a partir de “uma série de imagens de sabor anarquista (era o que me parecia à primeira vista o movimento francês - ou pelo menos era o seu aspecto que mais o identificava ao nosso)” (VELOSO, 2008, p. 291), também o movimento tropicalista alimentava-se da influência da guitarra hendrixiana⁵, introduzida, ousadamente, por Gilberto Gil no mesmo Festival, o FIC em 1968. Tal como alimentara-se Caetano do chavão “É proibido proibir” do movimento francês de maio de 1968, Gil nutria o tropicalismo com a guitarra e o “blues de vanguarda hendrixiano” (VELOSO, 2008, p. 299), “tudo a serviço da provocação anarquista de usar o chavão das reuniões políticas de esquerda: “Questão de ordem” (que era o próprio título da

⁴ Segundo Braga (2008), o ano de 1968 é marcado na história como um “instante de profundas transformações sociais”. Especificamente em Maio de 1968 na França aconteceu a maior greve geral do país, formada por um contingente de 10 milhões de trabalhadores parados. “Estudantes e os jovens operários em greve criaram comitês conjuntos de mobilização e solidariedade em diferentes cidades, em uma aliança política que desafiou a “velha esquerda” francesa [...] e abriu espaço para o advento de uma “nova esquerda” radical e antiburocrática” Cabe ainda ressaltar que, no Brasil, assiste-se ao assassinato pela polícia do estudante Edson Luís de Lima Souto, no Rio de Janeiro. “Seguiram-se a Passeata dos 100 mil, o fechamento da Faculdade de Filosofia da USP após o confronto entre estudantes dessa universidade e os do Mackenzie [...] e a prisão de 1.200 estudantes que participavam clandestinamente do 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna” (BRAGA, 2008, p. 39).

⁵ Jimi Hendrix, apelido de James Marshall Hendrix, originariamente, John Allen Hendrix (27 de novembro de 1942, Seattle, Washington, Estados Unidos - 18 de setembro de 1970, Londres, Inglaterra) foi um guitarrista, cantor e compositor norte-americano que fundiu as tradições americanas de blues, jazz, rock e soul com técnicas da vanguarda do rock britânico para redefinir a guitarra elétrica em sua própria imagem. Apesar de sua carreira ativa como um artista de destaque ter durado apenas quatro anos, Hendrix alterou o curso da música popular e tornou-se um dos músicos mais bem-sucedidos e influentes de sua época (MURRAY, 2016, *online* - tradução nossa).

canção)” (VELOSO, 2008, p. 293). Nesta composição, Gil introduz ao público brasileiro a música de Jimi Hendrix, que se mescla no ritmo e na harmonia musical brasileira:

[...] reproduzindo em português o canto falado do grande guitarrista, sobre uma base rítmico-harmônica de colorido brasileiro, embora mantendo o blues predominante do seu modelo, tudo a serviço da provocação anarquista de usar o chavão das reuniões políticas de esquerda “Questão de ordem” (que era o próprio título da canção) e subvertê-lo: “questão de desordem”, infelizmente abrandando-o e açucarando-o com um refrão beatlesesco⁶ “em nome do amor” (VELOSO, 2008, p. 293).

Ainda que a guitarra provoque e desestabilize o instituído esteticamente, a saber a bossa nova, ainda que a subversão às palavras de ordem das políticas de esquerda, a composição musical tropicalista de Gil aparece transitando entre o que seria uma estética instituída e uma transgressão da mesma, sustentando sua desordem da guitarra elétrica e do blues hendrixiano numa “base rítmico-harmônica de colorido brasileiro”, em que a subversão é, conforme as palavras de Veloso, abrandada e açucarada “com um refrão beatlesesco “em nome do amor”” (VELOSO, 2008, p. 293). O movimento tropicalista parece tentar manter suas condutas transgressivas no interior de uma ordem instituída, esse mesmo deslocamento de que fala Cândido sobre as *Memórias de um Sargento de Milícias*, o romance de Manuel Antônio de Almeida que narra “a história [...] do rapaz que oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas” (CÂNDIDO, 1970, p. 78).

Outros aspectos descritos por Veloso são reveladores da mistura presente no movimento tropicalista a partir das apresentações de Gil e Caetano no Festival Internacional da Canção de 68:

Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. Essa roupa [...], tinha [...] um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas [...] os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco. Depois da longa introdução - que já arrancava vaias por seu atonalismo e sua total indefinição rítmica - eu começava a cantar os tolos versos (“A mãe da virgem diz que não/E o anúncio da televisão/E estava escrito no portão”) acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para frente e para trás, porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos. Como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança

⁶ O termo “beatlesesco” a que se refere Veloso diz respeito ao grupo britânico de rock, chamado *The Beatles*. Seus principais membros eram: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Star. Conforme define Miller, na *Encyclopaedia Britannica* (2016), o quarteto musical britânico foi “um centro de atração global para as esperanças e sonhos de uma geração que atingiu a maioria na década de 1960” (MILLER, 2016, *online* - tradução nossa).

eram interrompidos (mas não os efeitos dos Mutantes) para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa (VELOSO, 2008, p. 293-294).

Todo o movimento de agregar diferentes influências, de trazer a guitarra elétrica, os chavões dos movimentos políticos esquerdistas que efervesciam naquele tempo, como os “slogans surrealistas emprestados aos estudantes franceses” (VELOSO, 2008, p. 295), a inspiração na dança de “Elvis”, misturada com o “samba das baianas”, com o dos “homens e mulheres cubanos”, um clima cenográfico e figurinístico meio “protopunk”, enfim, todo este hibridismo e devoração de cultura se mescla ao poema de Fernando Pessoa que tomava lugar num determinado momento de interrupção da canção *É proibido proibir*. Este caldo, meio transgressivo, meio híbrido, que se mobiliza por entre dois hemisférios, oscilando entre a tradição, a vanguarda moderna e o pop mundial remete à dialética da malandragem, conceituada por Antônio Cândido como uma dialética da ordem cercada de desordem. A desordem, o transgressivo, o figurino “protopunk” acomoda-se na ordem do “samba das baianas” e essa desordem alimenta-se daquilo que provém do “pop mundial” (VELOSO, 2008, p. 296). Este não seria o lado contraditório do movimento tropicalista, a sua dialética, ou seja, há aspectos da própria ordem que se desdobram e se tencionam com a transgressão tropicalista, pois que o pop é a massa, então não seria contraditório, alimentar-se do pop para elaborar composições culturais-expressivas de transgressão, de anarquia, de contra-cultura? Não seria uma contradição desestabilizar a ordem do pop brasileiro por meio de uma transgressão alimentada de uma outra ordem, o pop mundial?

Impossível compreender a dialética da malandragem em Cândido, sem entrar nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, o romance realista de Manuel Antônio de Almeida e sem entrar nas narrativas em torno de Leonardo, personagem central da história, que não é bem um pícaro, como nos romances espanhóis do século 17 e 18, mas que tem suas semelhanças e aproximações com esta imagem de malandro. Sob as miradas do sociólogo e crítico literário Antônio Cândido, vamos percebendo como as narrativas presentes nas *Memórias* revelam, a partir da descrição de lugares e cenas do Rio de Janeiro no tempo de Dom João VI, modos de ser que fazem parte da nossa formação cultural e política enquanto brasileiros.

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade

⁷ Assim diz Caetano em relação referência do pop mundial no movimento tropicalista: “[...] decidi voltar a apresentar a música na semifinal (ainda no TUCA) apenas para aproveitar a oportunidade de levar o *happening* até as últimas consequências: diria àquela plateia tudo o que pensava sobre sua reação e, mostrando aos membros do júri que a música de Gil tinha sido desclassificada porque eles estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial [...]” (VELOSO, 2008, p. 296).

da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo. Isto posto, resta o fato que o livro de Manuel Antônio sugere a presença viva de uma sociedade que nos parece bastante coerente e existente, e que ligamos à do Rio de Janeiro do começo do século 19 (CÂNDIDO, 1970, p. 74).

Manuel Antônio perambula por uma sociedade que não é nem a dos escravos, nem as dos que dominam, mas aqueles mesmo que estão movimentando-se por *entre*, entre dois hemisférios, o da ordem e o da desordem, a ação circunscreve “um tipo de gente livre e modesta, que hoje chamaríamos pequena-burguesia” (CÂNDIDO 1970, p. 74).

Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxoleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária” (CÂNDIDO, 1970, p. 82).

O malandro, e o que ele tem de semelhanças com o pícaro, o protagonista dos romances espanhóis tem, por um lado, esse aspecto de mobilidade por diversos espaços sociais: “são dominados pelo senso do espaço físico e social, pois o pícaro anda por diversos lugares e entra em contacto com vários grupos e camadas, não sendo raros os destinos internacionais [...]” (CÂNDIDO, 1970, p. 70). Leonardo, o malandro, vive transitando entre dois hemisférios, sendo ele a linha equatorial:

Acima estão os que vivem segundo normas estabelecidas [...]; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo” (CÂNDIDO, 1970, p. 77).

Estes deslocamentos que opera Leonardo conformam a formação da sociedade brasileira, configurando uma dialética da ordem e da desordem: “a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com a desordem que a cerca de todos os lados” (CÂNDIDO 1970, p. 77). As “confusões de hemisférios” associadas a uma “subversão final de valores” (CÂNDIDO, 1970, p. 81) podem ser tanto vistas nas *Memórias*, a partir de Cândido, como também, talvez possam ser relacionadas com o caldo cultural de que Caetano, Gil e os Mutantes engrossavam no movimento tropicalista. Ao afirmar que a dialética da malandragem se

constitui, por um lado, por uma determinada ordem das coisas, contrapondo-se, por outro lado, a uma determinada desordem, poderíamos questionar se o trânsito fluído por estes lados contraditórios pode ser relacionado com o movimento tropicalista, nas figuras de Gil e Caetano no FIC, em 1968.

Por outro lado, a dialética da malandragem relacionada com o movimento tropicalista de Gil e Caetano no FIC de 1968, - por onde transitavam entre aspectos do pop mundial, mesclando com a tradição musical brasileira -, dão corpo a um pop brasileiro que se desdobra numa dialética da marginalidade. As pistas desse desdobramento se mostram numa das descrições de Veloso, na ocasião em que narra o que aconteceu depois da fatídica apresentação de *É proibido proibir* no Festival Internacional da Canção. Com o convite e aceitação para apresentar as duas canções num show numa boate do Rio, paralelamente às finais cariocas do Festival, “o show foi possivelmente a mais bem-sucedida peça do tropicalismo”, disse Veloso:

Pelo menos, a que melhor expunha nossos interesses estéticos e nossa capacidade de realização, [...]. Eu usava o mesmo traje plástico verde e negro das apresentações do TUCA - creio que Gil e os Mutantes também mantinham o figurino - e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde “Alegria, alegria”, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do “É proibido proibir”. Mas o mais forte do espetáculo era o que Gil e os Mutantes faziam musicalmente” (VELOSO, 2008, p. 298).

Toda a aceitação e receptividade das apresentações de Gil, Caetano e os Mutantes na boate Sucata, localizada em frente à Lagoa Rodrigo de Freitas representou, para o movimento tropicalista uma “entrada violenta no Rio” (VELOSO, 2008, p. 299), e nos principais meios artísticos que influenciaram o movimento. Dentre o cosmos formado em torno do tropicalismo a partir, sobretudo desses shows paralelos, portanto, marginais ao Festival Internacional da Canção, encontram-se desde os artistas estrangeiros vindos para o Festival, como também “o pessoal de música brasileira”, “o pessoal do Cinema Novo [...] - eles estavam preparados para dialogar com o que fazíamos” (VELOSO, 2008, p. 299). Também uma “facção da juventude carioca que, sem ser conservadora, não se identificava com o modelo do estudante nacionalista de esquerda”; “os artistas plásticos, talvez até mais que os cineastas” (VELOSO, 2008, p. 299-300), representados nas figuras de Gerchman, Antônio Dias e Hélio Oiticica. E é com Oiticica que o tropicalismo vai revelando um desdobramento da dialética da malandragem em uma dialética da marginalidade:

Hélio Oiticica, que involuntariamente dera nome ao nosso movimento, estava presente naquele próprio evento, com uma obra exposta perto do palco, complementando a mensagem de nossa atitude frente ao FIC, à MPB, à cultura brasileira e à realidade em geral: sua homenagem ao bandido favelado Cara de Cavalo, morto a tiros pela polícia,

na forma de um estandarte em que se lia, sob a reprodução da fotografia do corpo do personagem estendido no chão, a inscrição “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI” (VELOSO, 2008, p. 300).

Este deslocamento de uma dialética da malandragem para uma dialética da marginalidade pode ser compreendido, sobretudo pelo movimento das artes plásticas que, nesse caso, tem como figura emblemática Oiticica e seu estandarte colocado ao lado do palco de apresentações de Gil, Caetano e Mutantes nos shows paralelos ao Festival Internacional da Canção de 68. Simbolicamente, o estandarte é a voz transgressora, a voz que é política e que tenta falar por aqueles que estão à margem e essa voz mescla-se ao tropicalismo, pois que Oiticica, Caetano, Gil e Mutantes acabam se colocando todos no mesmo movimento, que tem também seu aspecto marginal. Esse movimento desemboca na transgressão de uma própria ordem instituída no interior daqueles que tem legitimidade para se expressar, para se fazer dizer e neste questionamento, a voz do marginal, o herói dialético é anunciado por Oiticica no seu estandarte.

[...] como retornar para essas comunidades o lucro obtido com a exploração de sua imagem, como também da exposição de suas dificuldades diárias? Fotógrafos, cineastas, escritores, antropólogos, críticos literários, todos *nós* temos nossa própria parte no despertar de um interesse internacional nas vidas, esperanças e sonhos dos excluídos. Mas quanto a eles, quanto aos próprios excluídos? Eles melhoraram seu padrão de vida por causa dessa exibição? (ROCHA, 2004, p. 30).

3 Belchior e a “dialética da marginalidade”

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes e vindo do interior
Mas trago, de cabeça, uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino, tudo é maravilhoso*

*Tenho ouvido muitos discos, conversado com pessoas, caminhado meu caminho
Papo, som dentro da noite e não tenho um amigo sequer
E não acredite nisso, não, tudo muda e com toda razão
Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes e vindo do interior
Mas sei que tudo é proibido aliás, eu queria dizer
Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
Quando ninguém nos vê*

*Não me peça que lhe faça uma canção como se deve
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas e eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
Mas não se preocupe meu amigo com os horrores que eu lhe digo*

*Isso é somente uma canção, a vida, a vida realmente é diferente
Quer dizer, a vida é muito pior*

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco
Por favor não saque a arma no "saloon" eu sou apenas um cantor
Mas se depois de cantar você ainda quiser me atirar
Mate-me logo, à tarde, às três, que à noite tenho um compromisso
E não posso faltar por causa de você*

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco
Sem parentes importantes e vindo do interior
Mas sei que nada é divino, nada, nada é maravilhoso
Nada, nada é sagrado, nada, nada é misterioso, não
(Belchior, *Alucinação*, 1976).*

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes nasceu em 26 de outubro de 1946, 4 anos depois de Caetano (1942), na cidade de Sobral, no interior do Ceará. De forma muito esquemática falaremos da trajetória artística de Belchior tomando como referência a dissertação “Muito além de *apenas um rapaz latino americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior”, da pesquisadora Josely Teixeira Carlos, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Ceará. Belchior percorre uma trajetória na qual, ao deixar o Ceará, levando consigo toda sua música marginal, do cancionário popular brasileiro, passa pelo Rio de Janeiro no início dos anos de 1970, momento em que participou do IV Festival Universitário de MPB, conquistando o primeiro lugar com a música *Na hora do almoço*. Ainda no Rio, Belchior envolve-se com seu conterrâneo cearense, Fagner e os dois participam do disco de *Bolso do Pasquim*, com a música *Mucuripe* e foi “assim que, em 1972, Elis Regina gravou *Mucuripe*, abrindo-lhe uma porta para o reconhecimento nacional. Essa música foi gravada também por Roberto Carlos, em 1975, Nelson Gonçalves e Osvaldo Montenegro” (CARLOS, 2007, p. 78). Do Rio, Belchior vai para São Paulo, e lá trabalha também com outros artistas cearenses:

Com o lançamento do LP *Belchior a palo seco*, pela gravadora Chantecler, as suas composições passam a ser gravadas por outros intérpretes e a consagração vem com o imenso sucesso de *Apenas um rapaz latino americano*, *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*, todas gravadas em 1976, no álbum *Alucinação* [...] Elis Regina, com a inclusão dessa música [*Como nossos pais*] e de *Velha roupa colorida* no seu show e disco *Falso brilhante* coloca definitivamente o nome de Belchior na história da música popular brasileira. A canção *Como nossos pais* ficou marcadamente presente na memória do cancionário popular brasileiro, sendo sempre lembrada nos meios de comunicação quando a temática é o conflito ou diálogo geracional (CARLOS, 2007, p. 79).

Para Rocha (2004), nos últimos 20 anos é possível observar um fenômeno de compreensão do mundo brasileiro que vem substituindo ou, melhor dizendo, que vem colidindo com a ideia da dialética da malandragem, uma “dialética da marginalidade”:

[...] se a “dialética da malandragem” supõe uma forma descontraída, jovial de lidar com a injustiça social e o cotidiano, a “dialética da marginalidade” impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira. O enfrentamento desses dois modos de compreender o país cria uma “batalha simbólica” (ROCHA, 2004, p. 23).

Esse deslocamento vem se intensificando, de acordo com o autor, dos anos de 1990 para cá, onde o conflito ganha luz, contrapondo-se com o consenso e a conciliação que o escamoteava, onde aqueles que se encontram embaixo assumem o controle da própria imagem, expressam-se com a própria voz, são eles e não *nós* que têm a voz e ao *nós* inclui-se fotógrafos, cineastas, escritores, antropólogos, críticos literários, sociólogos, ainda que “todos nós temos nossa própria parte no despertar de um interesse internacional nas vidas, esperanças e sonhos dos excluídos” (ROCHA, 2004, p. 30) ou, como diria Alba Zaluar (2005), esperanças e sonhos de uma “integração perversa”. Essa parte no despertar de um interesse, podemos relacionar com o estandarte de Oiticica nos shows tropicalistas de 1968 trazendo a imagem de um “bandido favelado” (VELOSO, 2008, p. 300) exterminado pela polícia. Podemos relacionar também com o trecho de *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, onde Belchior diz:

Não me peça que lhe faça uma canção como se deve
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas e eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
Mas não se preocupe meu amigo com os horrores que eu lhe digo
Isso é somente uma canção, a vida, a vida realmente é diferente
Quer dizer, a vida é muito pior
Eu sou apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco
(BELCHIOR, 1976, *Alucinação*).

Por “a vida é muito pior”, “não se preocupe com os horrores que eu lhe digo”, “Sons, palavras, são navalhas”, “não posso cantar como convém sem querer ferir ninguém” poderíamos pensar se Belchior, além de responder ao movimento tropicalista, também não estaria respondendo a partir do deslocamento de uma imagem social que desemboca numa dialética da marginalidade? É de pobreza, em “eu sou apenas um rapaz latino americano, sem dinheiro no banco” e de marginal (não no sentido puramente bandido do termo...) que Belchior parece falar, é de violência, horror e realidade que ele fala de navalha, “sons, palavras, são navalhas”, “não posso cantar sem querer ferir ninguém”, horrores, “não se preocupe meu amigo com os horrores que eu lhe digo” “a vida realmente é diferente, quer dizer, a vida é muito pior” (BELCHIOR, 1976).

Ao falar do pensamento social brasileiro, das tradições dos escritos sobre a sociedade brasileira e sua formação, Rocha (2004) apresenta esquematicamente as duas tradições de escolas

argumentando a partir destas duas abordagens a construção de um novo modelo de pensamento social. Uma delas, *crítica*, se pauta no que o autor chama como “arqueologia da ausência” (ROCHA, 2004, p. 27), ou seja, uma abordagem que se constrói no viés da *incompletude*: da modernização econômica, das reformas sociais básicas e da redistribuição da riqueza. Nesta linha de pensamento a abordagem se volta para as questões das desigualdades sociais. A outra tradição, *apologética*, concentra-se na particularidade da miscigenação da sociedade brasileira, inspirada, sobretudo no estudo de Gilberto Freyre. Esta perspectiva “híbrida” (ROCHA, 2004, p. 27), trabalha sobre a ideia de que do conflito encontramos o consenso e a conciliação com eles. Esta última perspectiva não conseguiria, como disse Rocha, dar conta de uma compreensão histórica adequada dos tencionamentos contemporâneos da sociedade brasileira. A partir dessas duas tradições de pensamento, o autor explora suas diferenças para ir ao encontro de um novo modelo de análise, que busque “abarcar ambas as abordagens” (ROCHA, 2004, p. 28).

Minha abordagem procura evitar a armadilha implícita em escolher tanto o modelo apologético quanto o crítico para analisar a formação social brasileira, como também a sua produção cultural contemporânea. Desse modo, proponho que a cultura brasileira contemporânea se tornou o palco para uma batalha simbólica (nem sempre) sutil. Por um lado, uma pontual crítica da desigualdade social tem sido desenvolvida [...] Por outro lado, a crença na velha ordem de conciliação de diferenças é mantida; tal é o caso do filme *Cidade de Deus* e de seu produto derivado, a série da Rede Globo, *Cidade dos Homens* (ROCHA, 2006, p. 31).

Num esgotamento de certas narrativas acerca da formação social brasileira e emergência de outras, Rocha (2004) traça uma reflexão a partir da crítica do presente delineando um movimento de transição que vai da “dialética da malandragem” à “dialética da marginalidade”, conceito proposto para analisar o fenômeno de potencialização da imagem da cultura brasileira sobre a violência e as histórias sofridas. Lembremos aqui dos filmes destacados internacionalmente nos últimos tempos, como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *Central do Brasil*, de Walter Salles. Ambos, citados pelo autor e talvez também poderíamos incluir o filme de José Padilha *Tropa de Elite* que, assim como *Cidade de Deus* foi repaginado em seriados para a televisão nacional.

No argumento conceitual construído por Rocha acerca do pensamento social brasileiro, tomando o Brasil contemporâneo como análise vemos o deslocamento da “dialética da malandragem” - conceituada por Cândido (1970) como a estratégia social do malandro -, para a “dialética da marginalidade”, esses dois modos de compreensão do mundo brasileiro colidem-se (para usar a expressão de Rocha (2004) e não substituem-se mecanicamente, configurando uma

“guerra de relatos”, expressão tomada emprestada por Rocha, de Canclini⁸ (ROCHA, 2004, p. 31).

A dialética da marginalidade começa a ganhar contornos mais nítidos, digamos assim, com uma série de expressões e produções culturais, fundamentalmente, na literatura, no cinema e na música. Podemos citar na literatura o *Quarto do Despejo*, publicado em 1960, de Maria Carolina de Jesus, no cinema de Fernando Meirelles, em *Cidade de Deus*, de José Padilha, em *Ônibus 174* e *Tropa de elite*, e na música, o rap dos Racionais Mcs, para trazer alguns exemplos, os quais são trabalhados por Rocha (2004). E a questão que talvez pudéssemos colocar aqui seria se, *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, lançada em 1976 não encontraria um certo lugar na origem da dialética da marginalidade, diagnosticada por Rocha (2004) como um sintoma de seu tempo, um fenômeno que vem ocorrendo nas últimas décadas, no caso, num Brasil contemporâneo?

Ao conceituar uma dialética da marginalidade, Rocha (2004) chama a atenção para um dos aspectos principais que conforma essa dialética e que caracteriza o deslocamento da malandragem para a marginalidade, que seria sua formação a partir de um conjunto de produções estéticas cujo mote principal é o protagonismo daqueles que historicamente vem sendo protagonizados como vencidos, como os temas presentes em *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, da pobreza, dos horrores da vida, da violência que deixa de ser escamoteada, do conflito explícito e não velado pelo consenso e sua conciliação, do marginal. Ainda que no romance de Manuel Antônio de Almeida vejamos uma história que deixa de lado aqueles que produzem a ordem, os heróis, os vencedores e dá contornos àquilo que é marginal, pela figura do malandro, os escravos não aparecem nas narrativas das *Memórias* e o trabalho e a produção da vida a partir dele fica de lado. A crítica subjacente a essa ausência de voz, ou, a essa “arqueologia da ausência” é um dos lugares pelos quais a dialética da marginalidade vê seu nascedouro a partir de uma recente produção cultural, as quais “traçam uma nova imagem do país” (ROCHA, 2004, p. 37), uma produção cultural inédita no Brasil e que tem seu correspondente no cinema, na música, no teatro e na literatura.

⁸ Néstor García Canclini é Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris e de La Plata, Argentina e professor do Departamento de Antropologia da Universidade Autônoma Metropolitana, no México. O pesquisador “constitui uma figura chave do pensamento latino-americano sobre Estudos Culturais, e em particular sobre imaginários urbanos, campo no qual tem desenvolvido “escola” e produzido uma extensa obra, amplamente difundida a nível internacional e, em particular, na América Latina” (LINDÓN, 2007, p. 89 - tradução nossa).

O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica que estou tentando tornar explícita (ROCHA, 2004, p. 37).

Neste movimento do pensamento social brasileiro, aqueles que por muito tempo presenciaram sua história a partir da exploração da sua imagem, são como se tomassem suas vozes a partir de si mesmos, como se tomassem suas próprias criações em suas mãos. Por estes caminhos, de uma dialética da margem, daquilo que está à margem, que é marginal que encontramos o álbum *Eu sou apenas um rapaz latino americano*.

4 Para fins de conversa...

Finalmente, neste texto de reflexão onde vamos concluindo sua elaboração, buscamos aprofundar o estudo sobre o pensamento social brasileiro e suas decorrências na formação de uma imagem simbólica brasileira, fundamentalmente, em torno de dois textos: *Dialética da malandragem*, de Antônio Cândido e *Guerra de relatos no Brasil contemporâneo*, de João Cezar de Castro Rocha. Destes dois textos que trataram das dialéticas presentes na formação cultural e política brasileira, a tentativa consistiu em contrapô-los com duas composições musicais que atravessam e revelam, por um lado uma dialética da malandragem em: *É proibido proibir*, de Caetano Veloso e, por outro, uma dialética da marginalidade em: *Eu sou apenas um rapaz latino americano*, de Belchior. Ao mesmo tempo, o exercício de perelaboração dessas composições, puderam ser reveladoras das dialéticas presentes na formação do Brasil contemporâneo, trabalhadas por Cândido e Rocha, mostrando como elas ressoam na produção estética de um tempo.

Referências bibliográficas

BELCHIOR. Antônio Carlos F. F. *Eu sou apenas um rapaz latino americano*. Álbum *Alucinação*, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxPJodiQyQU>. Último acesso em: 10 de dez. de 2015.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

BRAGA, Ruy. A rebelião estudantil: para além do espetáculo. *Revista Cult - 1968: muito além de maio*, v. 126, ano 11, jul./2008

CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*. n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de apenas um rapaz latino americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Centro de Humanidades. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LINDÓN, Alicia. Diálogo con Néstor García Canclini ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? Entrevista realizada por Alicia Lindón, 23 de fevereiro de 2007, Cidade do México. *Revista Eure*, vol. XXXIII, n. 99, pp. 89-99. Santiago de Chile, agosto de 2007.

MURRAY, Charles Shaar. Jimi Hendrix. In: *ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*. 2016. Disponível em: <https://global.britannica.com/biography/Jimi-Hendrix>. Último acesso em: 4 de agosto de 2016.

MILLER, James E. The Beatles. In: *ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA*. 2016. Disponível em: <https://global.britannica.com/topic/the-Beatles>. Último acesso em: 4 de agosto de 2016.

MATTA, Roberto da. *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou 'A dialética da marginalidade'. *Revista Letras* (UFSM). v. 28-29, Jan./dez. 2004. p. 153-184.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. É proibido proibir. In: VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 291-301 .

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir*. Festival Internacional da Canção, Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE. Último acesso em: 9 de dez. de 2015.

Recebido em: 30 de janeiro de 2016.

Aprovado em: 30 de agosto de 2016.