

João Cândido e a revolta da chibata: disputas e memórias



Monumento a João Cândido na Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro.

Claudio Barbosa de Sousa

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/campus de Anápolis. sousaclaudio@yahoo.com.br

João Cândido e a revolta da chibata: disputas e memórias*

João Cândido and the revolt of the lash: disputes and memories

Claudio Barbosa de Sousa

RESUMO

A Revolta da Chibata eclodiu no Rio de Janeiro, em 1910, nas fileiras da Marinha brasileira. Entre seus alvos figuravam o fim dos castigos corporais infligidos aos marujos e a obtenção de melhores soldos. Esse episódio marcante da Primeira República se converteu, sob vários aspectos, num palco de disputas de memórias diversas, quando não inteiramente conflitantes. Neste artigo se procura lançar uma ponte entre ela e seus ecos na área cultural. Dentre outras opções possíveis, privilegiam-se, aqui, num primeiro momento, os sons da revolta na música popular. Na sequência, o tema é recolocado ao se enveredar pela relação estabelecida entre o líder dos marinheiros, João Cândido e a estatuária. Por último, a questão é repensada nas tramas da recriação de um romance.

PALAVRAS-CHAVE: Revolta da Chibata; João Cândido; disputas de memórias.

ABSTRACT

The Revolt of the Lash broke out in Rio de Janeiro in 1910 in the ranks of the Brazilian navy. Its goals included the end of corporal punishment inflicted on sailors and better pay. This remarkable episode of the First Republic became, in many ways, a stage where several memories are in dispute, if not entirely conflicting. This article seeks to build a bridge between the Revolt of the Lash and its echoes through the cultural area. Choosing among different possible options, we first approach its sounds in popular music. Then we reframe this topic from the angle of the relationship between the leader of the sailors, João Cândido, and statuary. Finally, the issue is reconsidered in the framework of plots for recreating a novel.

KEYWORDS: Revolt of the Lash; João Cândido; memory disputes.



* Este texto condensa algumas reflexões em torno do assunto que foram desenvolvidas, de forma ampliada, em dissertação elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos. Ver SOUSA, Claudio Barbosa. *Marinheiros em luta: a Revolta da Chibata e suas representações*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Incis-UFU, Uberlândia, 2012.

¹ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões*, v. 1: Sob as ordens de mamãe – 1890-1919. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Acordei em meio duma maravilhosa aurora de verão. A baía esplendia com seus morros e enseadas. [...] Reconheci o encouraçado Minas Gerais que abria a marcha. Seguiam-no o São Paulo e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro, uma pequenina bandeira triangular vermelha.

Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora? [...] Era contra a chibata e a carne podre que se levantavam os soldados do mar.

O seu chefe, o negro João Cândido, imediatamente guindado ao posto de almirante, tinha se revelado um hábil condutor de navios. Quando mais tarde assisti à exibição do filme soviético Encouraçado Potemkin, vi como se ligavam às mesmas reivindicações os marujos russos e brasileiros. [...] A revolta de 1910 teve o mais infame dos desfechos.¹

Logo após as eleições presidenciais de novembro de 1910, o marechal Hermes da Fonseca, que vencera Rui Barbosa num pleito que opôs militaristas e civilistas, estava em uma das várias comemorações pela sua posse. Nesse momento explodiram os primeiros artefatos lançados pelos navios amotinados: mal começara o novo governo, e ele já enfrentava uma grave crise. Naquela hora o presidente assistia, num clube da Tijuca, à ópera “Taunhauser”, de Richard Wagner (1813-1883).² No início do século XX, entrar em contato com a produção wagneriana simbolizava um ideal de fruição de valores eruditos na alta sociedade carioca. Afinal, a música ou um estilo musical determinado pode falar muito sobre o universo ideológico de um grupo social.³

Enquanto membros das elites brasileiras ouviam Wagner, os marinheiros se embalavam, por exemplo, ao compasso do maxixe, gênero musical cuja execução pelas bandas militares Hermes da Fonseca acabou por proibir. De acordo com Alexandre Felipe Fiúza,

o gênero em questão era considerado como música de negros e pobres que manchava a sociedade carioca pelo seu exotismo e sensualidade, sendo utilizado como sinônimo de coisa de última categoria. Comumente executada pelos chorões, era proibida sua execução pelas bandas militares a mando do Marechal Hermes da Fonseca. Até que compositores eruditos transformassem o maxixe em música aceitável... E a esposa do Marechal, agora presidente, tocasse ao violão o proibido maxixe através do “Cortajaca”, de Chiquinha Gonzaga, em pleno Palácio do Governo.⁴

Na sua apresentação ao violão, Nair de Teffé, esposa do presidente, contribuiria, de fato, para tornar palatável o maxixe junto a setores da elite intelectual brasileira, apesar de haver, obviamente, despertado reações adversas. Pudera, as manifestações culturais populares, especialmente aquelas originadas da cultura negra, eram consideradas por si só inferiores. Justificava-se dessa maneira a sua repressão e perseguição policiais, que atingia também aqueles que insistiam nessas práticas “vergonhosas”.⁵ Entretanto, assim como Nair de Teffé introduziu, em palácio, o maxixe, acompanhada ao violão e considerado, a exemplo do pandeiro, um instrumento sobretudo de “vadios”, as criações culturais de origem popular passaram em geral por processos de ressignificação e negociação, possibilitando sua continuidade no tempo e sua circulação entre as classes. Tal foi, por sinal, o caso da reapropriação do samba pela cultura dominante, que incorporou aspectos culturais dos grupos dominados, algo que, um pouco mais tarde, esteve na base da invenção de uma cultura e de uma identidade nacionais, projetando para o mundo uma imagem do samba como produto essencialmente brasileiro.⁶

Os parágrafos iniciais deste artigo permitem o estabelecimento de umas tantas pontes com as representações construídas em torno da Revolta da Chibata. Até pela dramaticidade da situação, o surpreendente movimento dos marinheiros inspirou registros na forma de produções culturais que, se partiram dos “fatos” ocorridos, recriaram e ressignificaram os passos da revolta com ingredientes subjetivos de ficção e de imaginação, sem contudo deixar de trazer em si aspectos da conjuntura histórica e das visões de mundo dos seus criadores. Para compor esta parte da dissertação, selecionei para análise algumas dessas produções culturais.

Como vimos anteriormente, em vários momentos os textos publicados na imprensa apresentaram características de gêneros literários, nar-

²Cf. GRANATO, Fernando. *João Cândido*. São Paulo: Selo Negro, 2010, p. 47.

³A obra de Richard Wagner já foi enquadrada como parte das estratégias de ressignificação de certos signos que pudessem vir a resgatar o orgulho do povo alemão, que experimentaria sanções humilhantes no pós-Primeira Guerra Mundial. O compositor passou a representar, segundo a utilização que dele foi feita pela propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial, um ideal de superioridade racial do povo germânico.

⁴FIUZA, Alexandre Felipe. Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc. Dissertação (Mestrado em Educação) – FE – Unicamp, Campinas, 2001, p. 57.

⁵Conforme as concepções europeizantes e higienistas dominantes no período, frequentemente aquilo que fosse popular era tido como sinônimo de atraso. Prova disso, entre muitas outras coisas, foi o escândalo provocado em certos meios quando se anunciou que um conjunto de músicos oriundos das classes populares, os Oito Batutas liderados por Pixinguinha, iria se apresentar em Paris, algo vergonhoso para aqueles que viam nisso uma manifestação do Brasil “negróide e ridículo” dessa “pretalhada”... Ver, a propósito, CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, p. 73 e 74. Seja como for, paralelamente à repressão verificada existiam contatos entre membros das elites e artistas populares, como se deu também, por exemplo, com o poderoso senador Pinheiro Machado, um entusiasta de ritmos e instrumentos populares. Sobre essas aproximações entre segmentos das elites e da intelectualidade com os artistas populares, ver VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 1995, esp. cap. 1 e 2. Ver igualmente SOIHET, Rachel. Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil dos primeiros anos da República aos anos 1930. *Trajeto*, v. 1, n. 1, Fortaleza, UFC, 2001.

⁶A apropriação do maxixe ou do samba envolveu, evidentemente, as tensões constitutivas

da luta de classes no âmbito da cultura. Ao abordar a invenção do samba como “coisa nossa”, Adalberto Paranhos frisa: “Gostaria de lembrar ainda que a ação estatal, por não ser única nem uniforme, apareceu em meio a tensões permanentes que envolveram o processo de legitimação do samba. Tensões presentes quer na trincheira da produção musical brasileira, quer no interior das classes dominantes e elites intelectuais, quer entre integrantes do próprio aparelho de Estado.” PARANHOS, Adalberto. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da Anpuh, São Paulo, jul. 2011. Disponível em <<http://www.snh2011.anpuh.org/>>, p. 6. Acesso em 31 dez. 2011.

rando as ações dos marinheiros como um feito heroico tendo como figura central o personagem João Cândido. Ou então como tragédia, como nos periódicos da imprensa operária, quando relataram o assassinio em massa promovido pelo Estado ao investir contra marinheiros indefesos no Batalhão Naval, na Ilha das Cobras, ou ao narrar as torturas e os assassinatos nas masmorras, e, depois, os exílios. Ou ainda, em outros casos, como comédia, como fizeram as satíricas revistas ilustradas com suas charges e caricaturas. Todavia, eram narrativas — textuais ou visuais — carregadas de opiniões e vazadas numa linguagem por vezes semiliterária que, paulatinamente, entraria em desuso, sendo substituída por outra de caráter mais “objetivo”, que primaria pela “fidedignidade” das informações, como aconteceria em outras partes do mundo. Em síntese, as notícias veiculadas pela imprensa à época não eram ficção, se bem que, como mostra Lima Barreto em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, mencionado anteriormente, ela chegasse a fabricar desonestamente notícias.

Os sons da revolta na música popular

Entre as manifestações culturais contemporâneas à Revolta da Chibata que a tomaram como mote, Eduardo (Dudu) das Neves, o palhaço, cantor e compositor Diamante Negro, criou a cançoneta “Os reclamantes”. O título da música, ao que parece, foi escolhido em homenagem aos marinheiros, que assinaram manifestos com esse codinome. De forma satírica e leve, como é característico daquele estilo de canção, o artista enfoca o movimento revelando simpatia por ele e por João Cândido, designado “marinheiro de opinião”. Eduardo das Neves fala com humor da repercussão da revolta e da reação emocional da população carioca, que, com medo, abandona a cidade na “correria” (os mais abastados, provavelmente) em direção a Petrópolis, deixando o Rio de Janeiro, que então “parecia um cemitério”. Ele comenta na canção, com ironia, a reação de sua sogra, que maldisse a ação dos revoltosos:

*Cão com sorte não ladra
Do desgosto não espanta
Tive que aturar a sogra
Num ataque de “demência”
No chão atirou um cinzeiro
A tomar agudos ais
Vou morrer no bombardeio do Minas Gerais
Com os raios ouvi da sogra
Com essa revolução
Imagem uma sogra
Com receio de canhão*

Talvez para tentar escapar de uma provável censura por parte da polícia, Eduardo das Neves fez concessões às autoridades, por exemplo, nos versos

*E o nosso presidente
Ganhou logo simpatia
Um decreto baixa urgente
Concedendo anistia*

*Tudo volta a seus lugares
Já ninguém tem mais receio
Muito embora já não haja bombardeio*

Aliás, no final da cançoneta, marcada pelo tom de harmonia e de conagração geral, todos como que se dão as mãos selando a desejada paz, como se todos os problemas tivessem sido superados graças a um passe de mágica. Daí render vivas à ordem e às autoridades constituídas:

*A revolta já findou-se
Vamos todos
Viva o povo, viva a Pátria
Do auriverde pendão
Viva os chefes de Armada
Viva o chefe da Nação⁷*

Dessa maneira, Diamante Negro, sem mencionar, sequer de passagem, as causas da revolta, amenizou o clima de violência que ela suscitou, valendo-se da leveza e do humor dessa história com final feliz. Qualquer que seja a razão para tal procedimento, convém lembrar que deveria ser difícil, naqueles tempos de violenta repressão, a vida de um palhaço, negro, ex-escravo, que fazia música popular, algo discriminado que tinha a sua aceitação nas classes dominantes muito limitada, e ainda tratando de um tema que se tornou alvo de vívidas polêmicas e potencialmente gerador de atritos com a polícia.⁸

Em 1974, portanto 64 anos depois da Revolta da Chibata, um samba-enredo de João Bosco e Aldir Blanc, “O mestre-sala dos mares”⁹, prestou sua homenagem ao movimento dos marinheiros. A composição fala da revolta a partir de uma perspectiva popular e nos remete a outro tempo histórico, de memórias cultuadas, vencidas e ocultadas, mas nunca destruídas. Referindo-se a um outro movimento social, a canção evoca a lembrança do “dragão do mar”, o cearense Francisco José do Nascimento, que liderou um movimento de jangadeiros que se recusaram a fazer o transporte de escravos do porto de Fortaleza para os navios negreiros a fim de serem conduzidos em seguida a outras regiões do Brasil. Nessa obra de Bosco e Blanc, é enaltecida a figura de João Cândido, como uma espécie reencarnação do “dragão do mar”. Logo João Cândido, que não integra a galeria de vultos nacionais, ele “que tem por monumento/ as pedras pisadas do cais”. São, pois, remanejadas figuras do tabuleiro político-ideológico da nação.

O letrista Aldir Blanc foi forçado a negociar a liberação da canção com a censura. Naquele momento a ditadura militar no Brasil ainda punia com perseguições, prisões, torturas e/ou assassinatos suspeitos de encarnar o espectro do comunismo. A censura interveio, assim, para atenuar a força das alusões à Revolta da Chibata, podendo inclusive a expressão almirante negro (presente, originalmente no título do samba-enredo)¹⁰ com o propósito de evitar qualquer referência que denegrise a suposta democracia racial brasileira. Afinal, no início do século XX, como em meados da década de 1970, os ideais de modernização preconizados pelos setores dirigentes do país se materializariam de modo pretensamente indolor e, digamos, incolor.

Pressionado, Aldir Blanc alterou aspectos discursivos do samba-enredo, indicadores das acirradas disputas pela construção/destruição da memória histórica. Postas abaixo lado a lado e destacando os termos mais

⁷ A letra completa da música se encontra em anexo e pode ser ouvida em <<http://www.franklinmartins.com.br/>>. Acesso em 20 dez. 2011. A cançoneta “Os reclamantes” foi gravada em disco (n. 120037) pela Odeon, cf. SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*, v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 131.

⁸ A vida de Dudu das Neves (1874-1919) foi marcada por acidentes de percurso reveladores dos problemas que enfrentou: “aos 21 anos empregou-se como guarda-freios da Estrada de Ferro Central do Brasil, mas, demitido por participar de uma greve, ingressou depois no Corpo de Bombeiros, de onde foi expulso por negligência e por frequentar fardado as rodas de boêmios e chorões.” *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São Paulo: Art/PubliFolha, 1998, p. 567. Artista dos mais conhecidos nacionalmente no início do século, Dudu transitou, com sucesso, por vários estados na condição de um dos precursores das gravações de discos no país. Entre os destaques de sua carreira figura uma versão da canção napolitana “Vieni sur mar”, interpretada por ele para a Casa Edson, “e que se tornou conhecida como ‘Ó, Minas Gerais’ [gravada em 1912], já que homenageava a nau capitânia da Marinha de Guerra do Brasil, batizada com o nome do estado brasileiro.” ALBIN, Ricardo Cravo (dir.). *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006, p. 526. “Ó, Minas Gerais”, [Eduardo das Neves (letrista)] Eduardo das Neves. 78 rpm, Odeon, s./d., é uma canção cujo registro original recentemente foi inserido na coletânea *As músicas mais fundamentais do século XX*. CD Emi-Odeon, 2000.

⁹ À gravação inaugural de Elis Regina seguiu-se, em 1975, a de João Bosco. Ouvir “O mestre-sala dos mares” (João Bosco e Aldir Blanc), Elis Regina. LP *Elis*, Philips, 1974. *Idem*, João Bosco. LP *Caça à raposa*, RCA, 1975.

¹⁰ O título “O almirante negro” foi substituído por “Mestre-sala dos mares”. Primeiro, para, uma vez mais, lançar às sombras o nome de João Cândido e a alcunha pela qual passou a ser conhecido. Em segundo

lugar porque, para os militares de alta patente, um marinheiro negro e subalterno não deveria se ombrear aos bravos e emplumados almirantes, ao lado dos vultos da memória histórica republicana brasileira e da história oficial, como o foram Floriano Peixoto, Benjamin Constant, Deodoro da Fonseca ou Quintino Bocaiúva, personagens que saíram vencedores nas disputas políticas simbólicas ligadas à proclamação da República.

¹¹ Cf. FIUZA, Alexandre Felipe, *op. cit.*

afetados pelo poder censório, podemos visualizar melhor e interpretar as modificações que tiveram que ser introduzidas no samba-enredo:

<p>O almirante negro Há muito tempo/ Nas águas da Guanabara/ O dragão do mar reapareceu/ Na figura de um bravo marinheiro/ A quem a história não esqueceu/ Conhecido como o Almirante Negro/ Tinha a dignidade de um mestre-sala/ E ao conduzir pelo mar o seu bloco de fragatas/ Foi saudado no porto/ Pelas mocinhas francesas/ Jovens polacas e um batalhão de mulatas// Rubras cascatas/ Jorravam das costas dos negros/ Pelas pontas das chibatas/ Inundando o coração/ De toda a tripulação/ Que, comandada pelo Almirante/ Gritava: Não!/ Glória aos piratas/ Às mulatas/ Às sereias/ Glória à farofa/ À cachaça/ Às baleias.../ Glória a todas as lutas inglórias/ Que através da nossa história/ Não esquecemos jamais/ Salve o Almirante Negro/ Que tem por monumento/ As pedras pisadas do cais/ Mas salve/ O Almirante Negro/ Que tem por monumento/ As pedras pisadas do cais/ Mas faz muito tempo...</p>	<p>O mestre-sala dos mares Há muito tempo/ Nas águas da Guanabara/ O dragão do mar reapareceu/ Na figura de um / bravo feiticeiro/ A quem a história não esqueceu/ Conhecido como o Navegante Negro / Tinha a dignidade de um mestre-sala/ E ao acenar pelo mar, na alegria das regatas/ Foi saudado no porto/ Pelas mocinhas francesas/ Jovens polacas e por batalhões de mulatas// Rubras cascatas/ Jorravam das costas dos santos/ Entre cantos e chibatas/ Inundando o coração/ Do pessoal do porão/ Que, a exemplo do feiticeiro/ Gritava então:/ Glória aos piratas/ Às mulatas/ Às sereias/ Glória à farofa/ À cachaça/ Às baleias.../ Glória a todas as lutas inglórias/ Que através da nossa história/ Não esquecemos jamais/ Salve o Navegante Negro/ Que tem por monumento/ As pedras pisadas do cais/ Mas salve o Navegante Negro/ Que tem por monumento/ As pedras pisadas do cais/ Mas faz muito tempo...</p>
--	--

Já é de conhecimento público o que João Bosco contou sobre o que aconteceu por ocasião das idas e vindas ao Departamento de Censura. O problema maior do samba, na ótica dos militares, era a utilização do termo negro. Repito: era inadmissível tudo o que insistisse em sugerir a existência de racismo no Brasil e, mais ainda, nas Forças Armadas. Apesar disso, um negro ascender socialmente ou nos quadros da Marinha, chegando a oficial, continuava a ser uma barreira de difícil transposição, quando não um tabu.

Quanto às mudanças efetuadas na letra do samba, percebe-se que continuam conotações sociorraciais. O termo “marinheiro”, da canção original, deu lugar a feiticeiro, escolha que, em parte, levava a narrativa para o campo da ficção, evitando a incômoda alusão às Forças Armadas e como que sabotando, em alguma medida, o caráter institucional e histórico do movimento. Além disso, feiticeiro agrega, de imediato, um sentido religioso à ação, expediente que foi usado em muitos momentos para expor uma visão de inferioridade das tradições religiosas afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda. Estes cultos, por sinal, eram vistos pelas elites, de forma preconceituosa, como feitiço ou bruxaria, termos que apareciam com frequência em notícias na época da revolta que registravam invasões policiais a certas cerimônias religiosas de raízes africanas, muitas vezes vinculadas à ideia de depravação e de promiscuidade, o que justificava a sua repressão.¹¹

Em relação ao emprego ordinário dos castigos físicos como causa da

revolta, isso ficava evidente quando, na letra original, Aldir Blanc descrevia, poeticamente: “rubras cascatas/ jorravam das costas dos negros/ pelas pontas das chibatas”. Este último verso foi obliterado na reformulação da canção, que excluiu toda e qualquer menção explícita à chibata como instrumento de suplício que possuía nas suas pontas agulhas ou pequenos pregos, para aumentar a capacidade de ferir.¹² Somados ao veto à palavra tripulação, para o ouvinte comum — pouco conhecedor de determinados episódios cruentos da nossa história — esses cortes operados abriram espaço para, quando muito, lembrar os cantos, os ritmos e o jogo da capoeira¹³ e o seu golpe característico chamado chibata.

O trecho contundente “rubras cascatas/ jorravam das costas dos negros/ pelas pontas das chibatas/ inundando o coração/ de toda a tripulação/ que, comandada pelo Almirante,/ gritava: Não!” sofreu uma mutilação considerável, diante da tentativa dos censores de descaracterizar e deslegitimar a causa da revolta. Em substituição a ele, surgiram os versos “rubras cascatas/ jorravam das costas dos santos/ entre cantos e chibatas/ inundando o coração/ do pessoal do porão/ que, a exemplo do feiticeiro/ gritava então”. José Miguel Arias Neto, ao analisar o depoimento de João Cândido para o Museu da Imagem e do Som, em 1968, salientou a associação que muita gente, inclusive o entrevistador, o historiador Hélio Silva, fez entre o suplício dos marinheiros e a passagem bíblica do castigo aplicado a Jesus:

*anos mais tarde esta associação apareceu também na música de João Bosco e Aldir Blanc: “Rubras cascatas/ jorravam das costas dos santos/ entre cantos e chibatas”. Esta santificação pode ter múltiplos significados. Um deles é o apelo à sensibilidade do ouvinte/leitor para que este compreenda o sofrimento e a humilhação sofrida pelos marinheiros e, neste sentido, a revolta justificava-se plenamente já que estes não são como Cristo e não têm uma missão divina a cumprir na terra. Se Cristo suportou os suplícios a que foi submetido é porque isto fazia parte de um dado plano de salvação da humanidade. Já para os marinheiros não havia sentido em suportar os suplícios, daí a compreensão e a legitimidade da revolta destes homens contra atos de brutalidade dos oficiais de Marinha. Neste sentido o movimento é despolitizado. Não há uma lógica social e militar no regime disciplinar, apenas violência pura. A revolta é uma reação contra esta situação discricionária e arbitrária.*¹⁴

Nessa perspectiva de análise, a realidade histórica e política da revolta seria reduzida a uma história e um tempo míticos, com imagens de criaturas sobrenaturais, tais como santos, feiticeiros e gritos vindos “do pessoal do porão”. A meu ver, trata-se, mesmo nessas passagens, de lançar mão de determinados recursos linguísticos para driblar a marcação cerrada da censura, de resto um ato fundamentalmente político. Por isso não compartilho da visão segundo a qual essas mudanças teriam produzido a despolitização do movimento. Ao glorificar as “lutas inglórias” e o que é popular (as mulatas, a farofa, a cachaça) ou fora da lei (os piratas), a canção se expõe, isso sim, aos riscos de escrever uma história dos dominados em que o culto aos heróis aparece com o sinal invertido. De toda forma, seu sentido político a emoldura como um todo, em que pese recorrer, por força das circunstâncias, à incorporação de elementos religiosos.

Enfim, “Mestre-sala dos mares” é um exemplo de samba concebido a partir de baixo, ou melhor, “do pessoal do porão”. Porão que não é senão o espaço dos navios entre o convés e o fundo da embarcação, um lugar de condições precárias, outrora utilizado para o sofrido transporte dos negros

¹² Na verdade, com a habilidade que lhe é peculiar no manejo das palavras, Aldir Blanc manteve ainda uma alusão à chibata, embora a referência à Revolta da Chibata passasse — na segunda versão da letra — a ser sugerida, sem ser escancarada como antes. Para tanto, ele se valeu, aqui como em outras passagens da composição, da dubiedade/ambiguidade da letra reformulada, que, embora, por vezes de forma metafórica, teimava, no fundo, em dizer a mesma coisa de uma maneira camuflada.

¹³ Os capoeiras e suas maltas se encontravam em locais públicos no Rio de Janeiro. Com movimentos e ritmos típicos, eram muito perseguidos pela polícia na Primeira República e considerados criminosos de acordo com Código Penal de 1890. Sobre o assunto, ver SOARES, Carlos Eugenio Libâneo. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

¹⁴ *Apud* FIUZA, Alexandre Felipe, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Isso não significa ignorar a existência de diferentes projetos e disputas concernentes à criação de um imaginário social da República. Sobre essa questão, ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, esp. cap. 1.

¹⁶ Como se sabe, o espaço urbano também é objeto de conflitos sociais. Ver, a respeito, GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, esp. cap. Culturas híbridas, poderes oblíquos.

escravizados, vindos do continente africano, que de lá saíam por vezes doentes ou mortos, sendo nestes casos enterrados como miseráveis desconhecidos. Por outro lado, o porão funcionava igualmente como um espaço de sociabilidade e lugar de diversas manifestações culturais e religiosas.

Afirmar, a exemplo de alguns jornais que noticiaram a Revolta da Chibata, a perícia dos marinheiros em manobrar e conduzir os grandes navios sempre foi motivo de controvérsias históricas e disputas entre diferentes versões do movimento, opondo militares graduados e simpatizantes da revolta. Enquanto alguns exaltavam a capacidade de João Cândido, oficiais da Marinha diziam que os marinheiros não conseguiriam, em alto-mar, deslocar os navios com precisão, por desconhecimento das técnicas de navegação. Para os militares, não se poderia aceitar a ideia de João Cândido “conduzir pelo mar o seu bloco de fragatas”, nem sequer a do mestre-sala “acenar pelo mar, na alegria das regatas”, que implicaria a aceitação de sua capacidade de liderança. Nesse campo de concorrências envolvendo o sentido da revolta, a posição de Bosco e Blanc soou clara a favor dos marinheiros. Esse é, aliás, o tom mais geral dessa obra, que foge à exaltação dos “pais da pátria” ou dos heróis nacionais comumente celebrados em sambas-enredos convencionais nos desfiles das escolas de samba.

Disputas simbólicas: estatuária e memórias em jogo

Na Primeira República, a construção de monumentos cívicos de personagens heroicos relacionou-se com a afirmação simbólica do regime republicano no início do século XX. É como se as disputas no campo imagético acabassem esculpidas em pedra. Com as imagens dessas figuras construíram-se monumentos, estátuas, numa palavra, signos da nova ordem republicana que precisava igualmente de hinos e bandeiras para representar a sua grandeza, tanto quanto de vultos e heróis nacionais forjados que serviram para ilustrar os livros didáticos, ornamentar as praças, orientar os calendários comemorativos e as cerimônias públicas de civismo.

Em abril de 1910, por exemplo, foi inaugurado o monumento a Floriano Peixoto na Cinelândia, ponto central do Rio de Janeiro. De inspiração positivista, nele o marechal empunha uma espada, guardando a bandeira tremulante e defendendo a República, e os heróis nacionais aí aparecem (Tiradentes, José Bonifácio e Benjamim Constant) ao lado de uma figura feminina que representa, ao que tudo indica, a pátria, alçando um voo, talvez para o futuro, expresso nas crianças, que se colocam atrás da estátua, brincando.¹⁵

Mas nem só de monumentos consagrados aos heróis da história oficial é feita a nossa história. Em 2008, no Dia da Consciência Negra, uma estátua dedicada a João Cândido foi reinaugurada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva na Praça XV de Novembro, na zona portuária do Rio de Janeiro. Ela, que se achava, anteriormente nos jardins do Museu da República, no Palácio do Catete, foi transferida para aquele local, mostrando com isso uma disputa pelo espaço urbano, por maior poder de representação/visibilidade histórica.¹⁶ Tal como no caso da disputa travada sobre a localização do monumento a Floriano Peixoto, algo semelhante ocorreu quase cem anos mais tarde, sendo, por fim, escolhido para a fixação da estátua de João Cândido um ponto estratégico na importante região central do Rio de Janeiro.

Na obra retratada na figura 3, a história do movimento dos marinheiros pede passagem para implodir a memória oficial. O “almirante negro”



Figura 1 – Monumento ao marechal Floriano Peixoto



Figura 2 – Monumento a João Cândido nos jardins do Museu da República



Figura 3 – Monumento a João Cândido na Praça XV de Novembro

¹⁷ Neste ponto, convergem esse texto visual e a letra de “O mestre-sala dos mares”: “E ao acenar pelo mar, na alegria das regatas/ foi saudado no porto/ pelas mocinhas francesas/ jovens polacas [alusão, em ambos os casos, a prostitutas] e por batalhões de mulatas”. Ou, no caso de “O almirante negro”: “E ao conduzir pelo mar o seu bloco de fragatas/ foi saudado no porto/ pelas mocinhas francesas/ jovens polacas e um batalhão de mulatas.”

¹⁸ Como demonstra Adalberto Paranhos, essa migração de sentidos pode ser percebida na trajetória histórica percorrida por muitos artefatos culturais, como, por exemplo, se deu com a canção “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré, que, de chamamento à luta armada contra a ditadura pós-64, se transformou, em certas circunstâncias, num signo de resistência democrática e até sofreu uma apropriação parcial por setores políticos direitistas. Cf. PARANHOS, Adalberto. *Música, política e ideologia: as reviravoltas de sentido na canção popular. X Congresso Internacional da Brasa: proceedings of Brazilian Studies Association*, Brasília, 2011 (CD-ROM).

¹⁹ Vale registrar que o já mencionado jangadeiro cearense Francisco José do Nascimento, o “dragão do mar”, é referenciado, desde 1999, em seu estado natal, quando foi inaugurado o grandioso complexo cultural Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que ocupa 33.000 metros quadrados numa privilegiada região de Fortaleza, situada entre o centro da cidade e a Praia de Iracema. Sem falar que no município de Canoa Quebrada, onde ele nasceu, é possível admirar a estátua que lhe foi dedicada numa praça à beira-mar.

²⁰ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 5. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/>>. Acesso em 3 mar. 2012.

posa no monumento como se fosse saudado pelo povo que o ovaciona, sugerindo a ideia da simpatia de parte da população ante a eclosão da Revolta da Chibata.¹⁷ João Cândido ostenta aí um lenço vermelho, cor quente e emocional, símbolo da ação “revolucionária” usado em defesa de uma causa popular. Destacadamente, carrega a roda do timão de um navio, peça que simboliza o controle, pelas próprias mãos, da direção das embarcações e das ações dos revoltosos, expressão do ato de dirigir, comandar e conduzir com perícia os poderosos navios, fato notável ressaltado pela imprensa nacional e estrangeira da época. Dessa maneira, o monumento conta a história do movimento dos marinheiros de modo simples, como era o próprio marinheiro, mas veemente. A figura de João Cândido é esculpida como um herói, reconhecido por suas habilidades e capacidade de liderar e de reagir à opressão, um verdadeiro “herói da ralé”.

Verifica-se, assim, que, impulsionada por movimentos e grupos vinculados às lutas sociais, a memória coletiva da revolta vem tentando se impor, tirando-a do esquecimento e valorizando-a como forma de resistência da sociedade, em um momento mais propício para tanto, como o do governo Lula. Indo além dos seus próprios marcos, a revolta extrapolou um sentido específico e tornou-se referência simbólica de múltiplas lutas e de distintas maneiras de resistência, práticas e representações. Ela passou, em suma, a representar outra coisa que não os próprios fatos que definiram seus contornos e se tornou um signo.¹⁸ Por essa via, ela converteu-se, eminentemente, em produto simbólico, sem desconsiderar o significado da reconstrução da consciência coletiva da Revolta da Chibata.

O monumento em questão, sem dúvida, exprime uma tentativa de reconhecimento de um símbolo de liberdade e de fixação dele na memória popular nacional, solidificado no formato de estátua.¹⁹ É também um modo de buscar inscrever João Cândido no rol dos heróis da nação e da República brasileira, um herói popular, nesse esforço empreendido principalmente pelo movimento negro. Segundo Pollak, “uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória.”²⁰ No caso, a data da reinauguração da estátua não é outra que não o 20 de novembro, aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, o herói-mor do movimento negro, cujo objetivo, ao estabelecer esse dia como aquele que representa, verdadeiramente, a libertação dos escravos, consiste em contestar o ponto de vista de uma “abolição branca” da escravidão.

Em outra ocasião, como parte do reavivamento da lembrança dos cem anos da Revolta da Chibata, o governo Luiz Inácio Lula da Silva, a contragosto da Marinha, batizou o mais moderno petroleiro brasileiro com o nome de João Cândido. O lançamento do navio aconteceu em meio à descoberta de petróleo na chamada camada do pré-sal nas costas do Brasil — um dos maiores reservatórios de petróleo existentes no país e que se estende em uma faixa que vai desde o estado de São Paulo até o Espírito Santo, passando pelo litoral fluminense. Fundiram-se nesse ato um poderoso símbolo da resistência negra, o “almirante negro”, e o petróleo, um símbolo moderno de riqueza e de poder. Com essa fusão, Lula procurava, de quebra, polir sua imagem — já então um tanto quanto desgastada — de político identificado organicamente aos movimentos sociais e às lutas pela liberdade, enquanto, ao mesmo tempo, anunciava mais um passo em direção ao progresso da nação, associado à sua modernização, como se a exploração do mineral fosse beneficiar a todos, de maneira indistinta.



Figura 4 – O presidente Lula no ato do batismo do petroleiro João Cândido

Na imagem captada pelo fotógrafo Ricardo Stuckert, a mão erguida do então presidente Lula parece amparar o nome de João Cândido. Ela assemelha-se à mão erguida do marinheiro tal como foi figurada na sua estátua mostrada mais acima. Ambos, João Cândido e Lula, são postos como heróis da nacionalidade. E, João Cândido — com toda a mitologia que veio a cercar seu nome²¹ — se atualiza por meio do poder imagético no ato do batismo do petroleiro. Por outro lado, a imagem exibida seria associada à apoteose e ao triunfalismo libertário desse simbolismo que se liga à industrialização nacional e à independência energética do Brasil com relação ao petróleo.

Se, em 1910, o discurso de modernização da Marinha havia levado aos investimentos nos novos navios de guerra encomendados junto à indústria inglesa, agora, ao contrário, o petroleiro João Cândido, fora encomendado à indústria naval brasileira num lote que incluía outras 48 embarcações. Revitalizava-se, pois, essa modalidade de indústria nacional, contrariando a ideologia neoliberal globalizante com sua lógica do livre mercado que quase destruiu tal segmento industrial, ao lado de muitos outros. O simbolismo do batismo do navio, além da sua utilização como peça de propaganda governamental de cunho ufanista, relaciona-se ainda, nesse sentido, com um discurso pretensamente contra-hegemônico, fazendo uso para tanto da memória de resistência à dominação que foi o legado simbólico da revolta dos marinheiros.

A recriação da realidade nas tramas de um romance

A Revolta da Chibata converteu-se também em tema de literatura. Em *O almirante negro: Revolta da Chibata – a vingança*²², publicado em 2000, Moacir Lopes escreveu um romance histórico-social com características da literatura épica. Ao privilegiar em suas obras temáticas ligadas a movimentos populares, o autor posiciona-se politicamente no campo literário, com uma produção abertamente crítica e engajada. E, no momento em que esse livro foi escrito, ele pôde enveredar pela história do movimento dos marinheiros em toda a sua dramaticidade, sem as pressões da censura da

²¹ Embora não esteja entre os propósitos desta dissertação embrenhar-se por uma biografia de João Cândido, até por uma questão de honestidade intelectual impõe-se esclarecer que nem tudo são flores ao longo da vida política desse “herói”. Sua imagem histórica — congelada, sob certos aspectos, em 1910 — encobre fatos poucos lisongeiros como, por exemplo, sua participação no movimento integralista e sua avaliação do golpe de 1964 como “um movimento de salvação pública” (assuntos ventilados no depoimento prestado por ele ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro).

²² LOPES, Moacir C. *O almirante negro: Revolta da Chibata – a vingança*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

²³ MARX, Karl. *O capital: ao alcance de todos* (LOPES, Moacir C., org.) Rio de Janeiro: Cátedra, 1986.

²⁴ Frise-se que, independentemente dessa obra filiar-se ao gênero romance histórico, para além dela toda produção historiográfica comporta elementos ficcionais, como já se acha estabelecido entre os historiadores que se desprenderam de determinadas amarras ou crenças de fundo positivista. Sobre isso, ver, por exemplo, GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁵ LOPES, Moacir C., *op. cit.*, p. 79.

²⁶ Esse romance, representativo da fase naturalista da literatura brasileira, foi lançado sob uma aura de escândalo em 1895, que o perseguiria por muitos anos, sofrendo com a censura e o silenciamento. Seu autor estudou em escola naval e seguiu carreira na Marinha, sendo, portanto, conhecedor da realidade da Marinha de Guerra do fim do século XIX. Ele narrou às claras – algo inédito até então – um envolvimento homossexual entre o protagonista, o marinheiro Amaro, escravo fugido, conhecido como Bom-crioulo, e o grumete, antiteticamente adolescente loiro de olhos azuis, Aleixo. E, com conhecimento de causa e com espantoso realismo, Caminha relatou um castigo de 150 chibatadas sofrido pelo marinheiro Amaro, justamente por ter defendido seu amante em uma briga. Todavia, o autor não deixou de reproduzir determinados preconceitos muito arraigados naqueles tempos, demonstrados com comentários sobre os amantes do tipo “seres doentios”. CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ditadura militar e sem temores de represálias. Buscou reconstituir o objeto histórico da revolta, conferindo-lhe um sentido diverso daquele difundido pela maior parte da imprensa contemporânea da Revolta da Chibata e pela história oficial, valendo-se dos subsídios da retomada do tema feita por historiadores, com novas perspectivas historiográficas, a partir dos anos 1990.

Moacir Lopes cultiva uma tradição do pensamento de esquerda, fato corroborado pela publicação, em 1986, de *O capital: ao alcance de todos*, condensação da obra *O capital*, de Karl Marx.²³ Sob essa ótica ele procurou lançar luz sobre a revolta dos marinheiros, enfatizando a tomada de consciência e a reação contra a violência, a exploração e a alienação. Objetivou cumprir, assim, uma função social de educação política pela arte por intermédio de uma obra voltada para manter viva a memória histórica daqueles eventos, articulando arte e produção do conhecimento, ficção e história.

Em seu livro, Moacir Lopes parte dos “fatos históricos”, o que é reforçado pela ideia de que quem narra a revolta é um jornalista, personagem narrador, que teria vivenciado os acontecimentos. Os nomes dos personagens e logradouros são reais, e as situações de ficção imaginadas pelo autor foram acrescentadas para dar ritmo ao texto e preencher as lacunas deixadas pelos dados que coletou.²⁴ Em 31 capítulos curtíssimos, ele traça uma cronologia dos eventos, sem obedecer a uma direção linear: tudo flui em círculo, indo e voltando no tempo, a ponto de ajustar a narração a um entendimento pormenorizado da cadeia de acontecimentos anteriores à revolta e que ajudam a compreendê-la.

Algumas questões envolvidas na participação da imprensa na revolta são retomadas quando Moacir Lopes fala sobre as intenções deliberadas que confluíram na organização do motim. Todos os créditos são dados aos marinheiros que souberam se organizar e até escolheram, antecipadamente, um intérprete para comunicar à imprensa a versão dos revoltosos. Ao afirmar a pouca espontaneidade do movimento, o autor pretende exaltar, no plano imaginário, a capacidade dos marinheiros, seus esforços e estratégias de enfrentamento da situação. Na história narrada, os revoltosos decidem que seria necessária a presença de um marinheiro em terra que

*precisa transmitir à Imprensa, jornais e revistas, as notícias chegadas de bordo quando a Revolta estourar, sem as naturais deturpações de jornalistas manipulados pelos poderosos do Governo, ainda mais que alguns jornais são de propriedade de deputados ou senadores, como Quintino Bocaiúva, diretor de O País, amigo do senador Pinheiro Machado, ambos fundadores do Partido Republicano Conservador, que por certo iriam, nas páginas do seu jornal, atacar a causa defendida pelos marinheiros.*²⁵

No trecho acima se destacam as íntimas relações entre parte da imprensa e governantes na Primeira República, bem como a maneira pela qual as elites buscavam impor a sua concepção de mundo por meio dos jornais, eles que, convém lembrar, recebiam subsídios governamentais. Moacir Lopes, indo de encontro à postura dominante à época da revolta, empenha-se no romance em politizar a análise do movimento, mostrando que há uma lógica social inscrita nele e não uma pura reação irracional à discricionária violência dos oficiais.

Daí abrir espaço para o estopim da revolta, ou seja, o castigo do marinheiro Marcelino Rodrigues com 250 chibatadas, fato que não recebeu, então, maior atenção da imprensa. Fazendo lembrar o naturalista Adolfo Caminha no romance *Bom-crioulo*²⁶ ao narrar um castigo de chibata, Moa-

cir Lopes descreve o suplício com minúcias visando oferecer um quadro realista dessa cerimônia sádica:

*O carrasco inicia o castigo. Às primeiras chibatadas, as pontas das centenas de agulhas incrustadas na chibata fazem minar aos poucos gotículas de sangue. Marcelino geme, trinca os dentes. Do pescoço, pelas omoplatas, percorrendo o dorso e já escorrendo pelos braços, os fios de sangue descem pelas calças, fissuras são provocadas quando as agulhas incidem nos pontos já dilacerados de carne viva. [...] Os gemidos, agora, crescendo em unísono sob o rufar dos taróis a cada chibatada, escapam de todos os marinheiros, enquanto mais sangue escorre do corpo de Marcelino. [...] Mas [...] agora são todas as bocas repetindo a contagem e batendo palmas, quase abafando o ruído dos taróis. Duzentas e três, duzentas e quatro [...] os rapazes dos taróis param de rufar, alegam câibras nas mãos. Prossigam!, grita o imediato [...] Marcelino desmaia, todo seu corpo é uma posta de sangue, e o carrasco prossegue indiferente até a última chibatada.*²⁷

Contudo, o motivo “heroico” criado pelo autor para o castigo no livro não passou de uma licença literária de quem, nesse momento, está menos preocupado com a verdade factual do que em inventar uma razão nobre para explicar a odiosa punição aplicada ao marujo. As chibatadas se deveriam, nessa recriação histórica, ao fato de Marcelino Rodrigues “ter sido encontrado em trajes civis, no centro da cidade, participando de uma concentração de gente contrária ao governo constituído, suspeito de conspiração, e por resistir à ordem de prisão de um superior do Batalhão Naval e reagir com agressão física”.²⁸

Ao que tudo indica, ele foi castigado, isso sim, por ferir a navalhadas um cabo que o havia denunciado por tentar entrar no navio com duas garrafas de cachaça. Entretanto, nesse exemplo, Moacir Costa busca ajustar os acontecimentos em função de seu posicionamento político e ideológico, inserindo a trama em um ambiente de resistência. Ele, aqui como em outras passagens da obra, enxerga a realidade com lentes de aumento, contando um conto e aumentando um ponto. Promove-se, dessa forma, a acomodação do real a certas concepções apriorísticas da história. Quanto a isso, Moacir Lopes se deixa mover, indiscutivelmente, pelo impulso de projetar nos personagens um consciente engajamento social e uma adesão a causas populares, a partir das quais espera contagiar os leitores, estimulando neles uma reflexão crítica e, quiçá, a entrega à luta pela transformação da realidade.

Para aguçar no leitor a percepção imagética e levá-lo a viver mentalmente a violência registrada nas masmorras da Ilha das Cobras, onde ficaram por uma semana muitos marinheiros abandonados à fome, à sede e à morte, o autor narra de maneira dramática esses momentos:

O cadáver de Josias Andrade, arrastado para um canto da masmorra, despido, suas calças e blusa precisam ser aproveitadas para isolar da cal as feridas dos que resistem vivos. [...] Começa a inchar, as rachaduras vão se inflando, barriga crescendo, suas vísceras fermentando, que os vermes no interior se multiplicam e se entredevoram [...] Durante a noite esperara João Alves sua vez entre os companheiros para defecar no barril, acorocado, sem ter como equilibrar-se, mas antes colhera no caxangá sua própria urina para bebê-la [...] sem merecer do carcereiro um único gole de água [...] Na quarta-feira, o comandante Marques da Rocha ordenara suspender o fornecimento de água aos prisioneiros. Nem mais sejam servidas as sobras do pão

²⁷ LOPES, Moacir C., *op. cit.*, p. 75 e 76.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 74. Era vedada expressamente aos marinheiros a participação em quaisquer mobilizações sociais, cominando-se pesadas sanções a quem violasse tal norma. A propósito, nos atuais códigos disciplinares da Marinha continua proibida terminantemente a manifestação pública dos marinheiros a respeito de assuntos políticos, como se eles, meros subalternos, fossem destituídos de capacidade para refletirem sobre assuntos dessa natureza.

²⁹ LOPES, Moacir C., *op. cit.*, p. 159, 160, 205, 206 e 209.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 11, 12 e 15. É interessante traçar um paralelo entre esse tipo de concepção e as formulações encontradas na obra de Locke, para quem o direito à revolução era privativo dos cidadãos/proprietários, e não da massa da população trabalhadora, que, por viver da mão para a boca, não tinha tempo nem condição de elevar seus pensamentos ao nível da reflexão política exigida para uma tomada de posição como essa. Cf. MACPHERSON, C. B. Locke: la teoría política de la apropiación. In: *La teoría política del individualismo posesivo*. Barcelona: Fontanella, 1970, esp. p. 192-204.

³¹ LOPES, Moacir C., *op. cit.*, p. 33.

dormido, nada, deixe-os à míngua, até que o negro João Cândido morra. [...] — Água! Água! Água! João Cândido e Pau de Lira são os únicos que podem ainda manter-se de pé por algumas horas. [...] Nos fundos estendem-se cinco cadáveres que já exalam putrefação [...] Os 24 cadáveres foram enviados para o Cemitério do Caju para o devido sepultamento, mas seu diretor recusou aceitá-los por lhes faltar atestado de óbito [...] Na manhã de domingo, dia 1. de janeiro, limpas as masmorras, João Cândido, com delírios de febre, e Pau de Lira, na sua teimosa inteireza física, retornam como prisioneiros à masmorra n. 3 [...].²⁹

E é ainda com base nesse “realismo político” que ele descreve o que ocorreu no dia 24 de dezembro, às vésperas da partida do navio Satélite:

Desde o escurecer, a cidade do Rio de Janeiro em estado de sítio, tropas do Exército e da Polícia garantiam que fossem evacuadas ruas e becos e praias e mirantes dos morros, bodegas, quiosques, vendedores ambulantes, recolhidos carroças, charretes, coches, caleches, carruagens, cavalos, burros e cães, porcos e cabras desgarrados, que acendedores de lampiões não iluminassem mais as ruas, fechados cafés e casas de chope, cabarés e teatros e cinematógrafos [...] É decreto do presidente [...] Que nenhum mendigo, boêmio, desordeiro ou desocupado seja visto nas ruas.

Em vielas mais ermas, escuras e tortuosas do bairro da Gamboa, chão de terra, entre casebres, espeluncas e cortiços, de gente feia e empestuada, piolhenta, perebenta, catarrenta, o mau cheiro de detritos podres do lixo às portas e fezes e urina, cães e ratos famintos, caminha com destino ao Cais dos Mineiros uma récua, manada, rebanho, totalizando quatrocentas criaturas, entre assassinos, ladrões, cáftens, mendigos e vagabundos, mais cento e cinco marinheiros e quarenta e cinco meretrizes [...].

Esses marinheiros conhecerão a vingança pelas mortes de seus superiores a bordo dos navios revoltados, aprenderão a não mais acreditar em balela de anistia. O que é direito reservado apenas a oficiais revoltosos, e não a uns negros que pensaram ser gente.³⁰

Sobressaem neste trecho experiências do cotidiano e modos e condições de vida que descortinam as contradições sociais da Primeira República brasileira, na qual o instituto autoritário do estado de sítio era mais uma vez usado para desfechar perseguições e para proceder a uma “limpeza” nas ruas da capital, “de gente feia e empestuada, piolhenta, perebenta, catarrenta”, cuja higienização e desodorização deveria atingir em cheio também o corpo subalterno da Marinha.

Por tudo isso, delinea-se, claro, o objetivo da obra de Moacir Costa: recuperar uma história oculta, ainda que, por vezes, ao preço de introduzir elementos que a maquiaram para fornecer uma visão afinada com seus preceitos ideológicos. De toda forma, ele procurou, à sua moda, refletir sobre os conflitos acerca das lutas entre vencidos e vencedores, como se evidencia nas palavras do autor narrador: “Sim, em qualquer parte do mundo os que detêm o poder são os vencedores. Mas os derrotados plantaram suas ideias, deixaram raízes, alteraram de alguma forma sua sociedade. Os guerreiros vencidos passam à História com mais dignidade que os vencedores”.³¹

As premissas de Moacir Lopes se tornam ainda mais patentes se atentarmos para outra observação dele:

Faz uns poucos anos, fui procurado por um oficial da Marinha, sugerindo que eu escrevesse sobre a Revolta da Chibata, dando uma versão da conveniência da sua oficialidade, denegrindo a imagem de seu chefe João Cândido, um negro sem im-

*portância, inseguro, analfabeto, boçal. Recusei-me. Senhor Almirante, eu disse, a História é contada pelos escribas dos vencedores, geralmente descritos como heróis. Mas, ao passar do tempo, esses vencedores passam a ser julgados como facínoras ou bufões, e são os vencidos que atravessam a história como os autênticos heróis, e se transformam em mitos de um povo, de uma raça.*³²

No fundo, essa concepção — glorificadora dos dominados — implica uma simplificação da história, por mais louváveis que sejam os propósitos do autor de arrombar as portas da história oficial. Em determinados casos, apesar da inegável contribuição prestada para jogar luz sobre acontecimentos “inglórios”, voltamos, de novo, a uma ótica histórica que privilegia heróis, figuras míticas que parecem mover a história pelas suas qualidades excepcionais. E, diga-se de passagem, é também com essa visão que Moacir Lopes lançou, em 2007, *A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*.³³



Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em junho de 2014.

³² *Idem, ibidem*, p. 223.

³³ E, diga-se de passagem, é também com essa visão que Moacir Lopes lançou, em 2007, *A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*. *Idem. A Ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.