



**III Encontro de Pesquisa em História**

27 a 30 de maio de 2014 | Belo Horizonte, UFMG

**ANAIS DO III ENCONTRO  
DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG**

**Simpósios Temáticos 1 a 5**

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ UFMG  
Belo Horizonte  
2014

**Reitor da UFMG**

Jaime Arturo Ramírez

**Vice-Reitora da UFMG**

Sandra Regina Goulart Almeida

**Diretor da FAFICH**

Fernando de Barros Filgueiras

**Vice-Diretor da FAFICH**

Carlo Gabriel Kszan Pancera

**Chefe do Departamento de História**

Tarcísio Rodrigues Botelho

**Coordenador do Colegiado de Pós-Graduação em História**

José Newton Coelho Meneses

**Coordenadora do Colegiado de Graduação em História**

Adriane Aparecida Vidal Costa

**Realização**

Departamento de História - UFMG

**Comissão Organizadora**

Alexandre Bellini Tasca

Eliza Teixeira de Toledo

Igor Barbosa Cardoso

Lídia Generoso

Igor Tadeu Camilo Rocha

Luan Aiuá Vasconcelos Fernandes

Marcella de Sá Brandão

Regina Mendes de Araújo

Rodrigo Paulinelli de Almeida Costa

Thiago Henrique Oliveira Prates

**Arte Gráfica**

Gabriel Nascimento

**Monitores**

Ana Luisa Ennes Murta e Sousa

Átila Augusto Guerra de Freitas

Bruno César Gordiano

Camila Neves Figueiredo

Gabriel Afonso Vieira Chagas

José Antônio de Souza Queiroz

Kelly Morato de Oliveira

Larissa Cristina Amaral

Lenon Augusto Luz de Moraes

Ludmila Machado P. O. Torres

Marcela Coelho Freitas Silva

Maria Alda Belfor Oliveira

Maria Visconti Sales

Rafael Vinicius da Fonseca Pereira

Raquel Marques Soares

Raquel Neves de Faria

**Apoio**

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Filosofia e Ciências

Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

Programa de Graduação em História

## Sumário

### **ST 01: História da educação e das práticas educativas no Brasil: diálogos interdisciplinares na construção do ensino de História.**

Abordagem pedagógica do filme brasileiro uma “História de amor e fúria” ..... 12  
Ana Paula Mendes Motta De Souza

Asylo de meninos desvalidos: “Ensaio para iguais institutos, que por nosso vasto império cumpre erigir (1875-1889)” ..... 22  
Eduardo Nunes Alvares Pavão

O uso de diferentes linguagens no Ensino de História: panorama de perspectivas no Brasil, possibilidades e desafios contemporâneos ..... 30  
Elisgardênia de Oliveira Chaves

O papel da família na educação das gerações seguintes no século XVIII mineiro: primeiras considerações Teóricas ..... 40  
Fabrício Vinhas Manini Angelo

O livro didático de História e a política dos impressos: uma análise da relação texto-imagem ..... 50  
Gabriel Duarte Faria; Gabriela Silveira Meireles

O Curso Normal anexo ao Ginásio de Ouro Preto: instituição e perfil discente no contexto da Primeira República no Brasil (1910-1928) ..... 54  
Jumara Seraphim Pedruzzi; José Rubens Lima Jardimino

Cônego Fernandes Pinheiro e o ensino de história no oitocentos: apontamentos sobre uma questão ..... 62  
Luna Halabi Belchior

O lugar da Biblioteca Escolar no processo de escolarização da leitura em Minas Gerais: 1920-1940 ..... 71  
Marcus Vinicius Rodrigues Martins

Prescrições de condutas e comportamentos aos professores da escola primária na legislação mineira entre 1889 a 1927 ..... 81  
Talita Barcelos Silva Lacerda

### **ST 02: História e Linguagens Artísticas: as artes como regimes estéticos de representação da História e das sociedades no tempo**

Escritas urbanas e apropriação da cidade ..... 89  
Álan Oziel da Silva Pires

Tempo e arte, um possível diálogo: entre anacronismo e representação..... 98  
Carlos Vinicius da Silva Taveira

- O problema da modernidade na pintura de Eliseu Visconti ..... 105  
Fabiola Cristina Alves
- A arte que conta a vida: diálogos entre o cotidiano de uma população rural e as pinturas do artista naif José Raimundo ..... 110  
Juliano de Melo Gregório; Viviane Tamiris Pereira
- Coreografia de Cordel: a relação estabelecida entre o cotidiano popular do Vale do Jequitinhonha e a dinâmica das sociedades modernas ..... 120  
Leila Martins Ramos
- Os índios de Vladimir Kozák: leituras e significados ..... 130  
Rosalice Carriel Benetti
- A música como construção do nacionalismo: de Richard Wagner ao II Reich ..... 140  
Tayna da Silva Rios

### **ST 03: Cultura Intelectual Moderna Brasileira**

- As Raízes de uma nação moderna: nacionalismo, modernismo e historicismo na obra de Sérgio Buarque de Holanda ..... 150  
André Augusto Abreu Villela
- Catequese, indígenas e civilização nos escritos e projetos dos intelectuais monarquistas de São Paulo (1889-1904) ..... 164  
Flávio Raimundo Giarola
- O integralismo à luz da “modernidade brasileira” .....  
173 Marcelo Alves de Paula Lima
- Os poderes das letras numa república (in)definida: os prêmios literários da Academia Brasileira de Letras e suas relações com política nacional entre 1910 a 1945 ..... 185  
Matheus Pimenta da Silva
- Olhar o outro, registrar a diferença: o testemunho e o flerte etnográfico de Euclides da Cunha nas anotações de Canudos ..... 191  
Nathália Sanglard de Almeida Nogueira
- “Levanta-te”: debates sobre o urbano em Campanha-MG (1890-1930) ..... 201  
Rômulo Nascimento Marcolino

### **ST 04: Diálogos entre História e Comunicação Social**

- A linguagem cinematográfica como fonte histórica através do documentário ‘Cabra marcado para morrer’ ..... 211  
Alexandre Irigiyen Vander Velden
- Os limites da ficção e da realidade do cinema: uma análise da obra ‘O Judeu Süß’.. 221  
Armando Magno de Abreu Leopoldino

Enquadramentos da memória e mobilização racial na música brasileira: anos 1960 e 1970 .....	231
Bruno Vinícius Leite de Moraes	
A Juventude Americana e Francesa no Cinema dos Anos 1950: um estudo comparado .....	241
Carlos Vinicius Silva dos Santos	
História e Geografia no ensino de Eventos Traumáticos: uma iniciativa pluridisciplinar .....	251
Carolina Rehling Gonçalo	
O Terror de Estado e a Doutrina de Segurança Nacional no documentário ‘Condor’..258	
Edson Alexandre Santos Real	
Super-heróis e as transformações sociais nas décadas de 1940 até 1960 nos Estados Unidos da América .....	266
Edson Wilson Mendes de Almeida	
Black block’s, a ação histórica produzida, transmitida e retransmitida: a influência das mídias no processo de construção de conceitos .....	277
Fábio Júnio Mesquita	
O cinema histórico sob a ótica da revista ‘Ilustrada Scena Muda’: o filme como fonte de realidade e educação na década de 1930 .....	286
Fernanda Generoso	
Sensibilidades melancólicas e imagens neo-barrocas no cinema de Win Wenders ....	295
Geovano Moreira Chaves	
Casa de Cacos: potencialidades educativas .....	303
Gilson Rodrigues Mariano da Silva	
Cinema: um novo divã para os traumas da História? .....	313
Marcus Ítalo da Cruz Augusto	
Representações do território brasileiro nos anúncios comerciais durante o Estado Novo .....	324
Marina Helena Meira Carvalho	
Paz Armada: aspectos do temor nuclear na narrativa da ‘Liga da Justiça’ .....	334
Mario Marcello Neto	
Funk e mídia: Mr. Catra e estereotipação sexual .....	344
Matheus Felipe Barbosa e Alves	
Como o novo cenário socioeconômico brasileiro afetou a TV aberta e o acesso às Mídias .....	354
Matheus Yago Gomes Ferreira	
“Tu corazón oye brotar la primavera”: ressignificações de uma canção de Víctor Jara em diferentes contextos latino-americanos .....	362

Maurício Marques Brum; Camila Marchesan Cargnelutti

A história através do estilo televisivo II: a Ditadura Militar na abertura de “Amor e Revolução” ..... 370  
Rafael Barbosa Fialho Martins; Simone Maria Rocha

Imagens do "Milagre": Publicidade e a Ditadura Militar Brasileira (1968-1973) ..... 380  
Raquel Elisa Cartoço

**ST 05: História da arte em perspectiva: arte, religiosidade, devoção**

Neogótico no Brasil: arquitetura, religião e espaço, na obra do missionário lazarista Julio José Clavelin, 1834 e 1909 ..... 391  
Carolina de Almeida Silva

O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto ..... 401  
João Henrique Grossi Sad Jr.

A Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto: apropriações de um espaço urbano – séculos XVIII e XIX ..... 412  
Leandro Gonçalves de Rezende

Percepções acerca dos pardos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Mariana (1779-1832) ..... 422  
Maria Clara Caldas Soares Ferreira

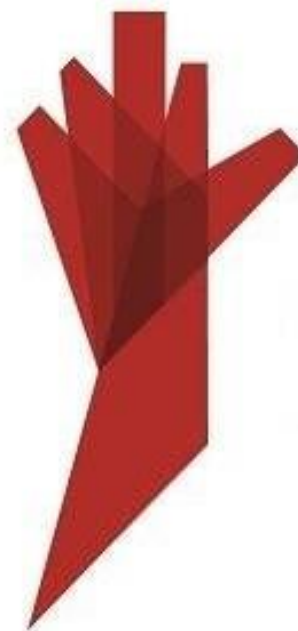
Escultura devocional de gesso em Minas Gerais ..... 427  
Maria Clara de Assis

Arte sacra e distinção social: prestígio do artista e fortuna do contratante nas pinturas de forro da igreja de São Tomé na serra das Letras ..... 434  
Maria Cristina Neves de Azevedo

Devoção, Sociabilidade e Relações de Poder em Minas Gerais: a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana ..... 444  
Vanessa Cerqueira Teixeira

## **Simpósio Temático 01**

### **História da educação e das práticas educativas no Brasil: diálogos interdisciplinares na construção do ensino de História**



**Coordenadores:**

**Carla Berenice Starling de Almeida**

Doutoranda em História pela UFMG  
cbstarling@ig.com.br

**Cleidimar Rodrigues de Sousa Lima**

Profa. Assistente da Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA  
cleidimary@hotmail.com

**Elisgardênia de Oliveira Chaves**

Doutoranda em História pela UFMG  
elis\_gardenia@yahoo.com.br

**Fabrcio Vinhas Manini Angelo**

Doutorando em Educação pela UFMG  
fabriciovinhas@gmail.com

**Felipe Oswaldo Guimarães**

Mestrando em Educação pela UFMG  
felipeguimaraes@yahoo.com.br

## Abordagem pedagógica do filme brasileiro “Uma História de Amor e Fúria”

**Ana Paula Mendes Motta de Souza**

Especialista em docência do ensino superior e inspeção escolar

Universidade candidato mendes

[apmsouza@yahoo.com.br](mailto:apmsouza@yahoo.com.br)

**RESUMO:** O objetivo é refletir sobre o cinema no ambiente de sala de aula, como instrumento pedagógico na formação do conhecimento discente. A película escolhida é uma obra brasileira do premiado roteirista e diretor Luiz Bolognesi, “Uma História de Amor e Fúria” – aborda as lutas populares do povo oprimido brasileiro-. Na primeira parte uma revisão bibliográfica considerando as contribuições dos autores como COELHO (1993), DUARTE (1995), TEIXEIRA E LOPEZ (2003) dentre outros, procurando enfatizar a importância do cinema como arte audiovisual que possibilita uma enorme gama de debates sobre a construção social, política, econômica e cultural do país. Na segunda parte um resumo da película e sua ficha técnica. Na terceira e última parte, as possibilidades de trabalho como o filme com ênfase no Ensino Fundamental Nível II: 7º ano/6ª série e 9º ano/8ª série e sites para pesquisa onde os professores podem buscar outras sugestões de propostas pedagógicas e de formação continuada.

**PALAVRAS CHAVES:** Cinema; História; Manifestações Populares.

### Introdução

Principalmente em momentos como o vivenciado, de manifestações populares iniciadas nas redes sociais e foram parar nas ruas de todo o país, é importante ao professor tratar desta temática e mostrar aos seus alunos a constante luta do povo brasileiro sofrido pelas mãos conservadoras e porque não dizer ditaduras dos governos, opressores utilizando o rigor de leis que beneficiam na maioria das vezes as classes mais favorecidas e tratam o povo com descaso, altos impostos e para piorara fingem que eles não questionam. Estes movimentos são pouco retratados pelos livros de História e pelas mídias de informação do país.

Considerando o cinema como uma rica arte audiovisual cheia de conhecimento, possível a ser empregado na compreensão e formação de saberes discentes e não apenas como entretenimento da indústria cultural, este artigo aborda as manifestações populares por direitos e busca por uma identidade nacional, utilizando a película brasileira, Uma História de Amor e Fúria, com enredo na história do Brasil, dividido em quatro episódios - a colonização, a escravidão, o Regime Militar e o futuro: uma ficção, quando haverá guerra pela água - contatado na visão dos vencidos.



É fundamental ao docente a compreensão de que a visão tratada em uma película como todas as outras artes e das mídias de comunicação são sempre um olhar sobre o objeto tratado. Necessitando saber assim quem conta a história e os motivos que levaram a sua produção. Conhecer o cinema e sua trajetória, fazendo uso desta arte como sugestão pedagógica na construção dos saberes sem perder o Cinema como arte e não mero apoio pedagógico.

### **Desenvolvimento**

No Brasil com o aumento da renda econômica nos últimos anos, possibilitou o crescimento sócio-cultural, como o acesso a mídias variadas, tornando cada vez mais o país em uma nação audiovisual. Este crescimento chegou às universidades, dando acesso a grupos que até então era excluído de uma formação acadêmica. Nesta perspectiva estes grupos buscam afirmação de sua identidade como cidadão.

(...) O cinema participa da história não só como técnica, mas também como arte e ideologia. Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória. É ele um registro que implica mais que uma maneira de filmar, por ser uma maneira de reconstruir, de recriar a vida, podendo dela extrair-se tudo o que se quiser. E por ser assim, tal como a literatura, a pintura e a música, o cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo e da nossa existência, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou de a ela nos submetermos.(...) (TEIXEIRA e LOPES, 2003, p. 10)

Utilizar película ajuda na compreensão do processo de ensino aprendizagem e valorização da trajetória histórica e contemporânea. Principalmente em um país como o Brasil de extinção continental e uma gama enorme de culturas.

(...) A sociedade e cultura brasileira são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória européia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente. A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multi-étnica, dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que, apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação. (...) (RIBEIRO, 1995, p. 20)

Esta união de variantes como afirmada não representa uma unidade, uma identidade nacional, que retrate a realidade de forma interna, de seu povo excluído, de seu povo miscigenado com varias faces tão diversificado e heterogêneo, um povo que é pouco retratado

nos clássicos históricos. A visão do indígena, vem tomando espaços, mesmo que de forma ainda pequena e em crescimento constante. Neste contexto o artigo aborda a película “*Uma História de Amor e Fúria*” (2013). Enredo baseado em três momentos da trajetória brasileira e com enfoque na mitologia indígena Tupinambá, para contar as lutas do povo brasileiro oprimido.

Segundo Duarte (2002, p. 10) “ver filmes é uma prática social tão importante na formação cultural e educacional quanto à leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e outras”. Pode ser afirmado ainda que o cinema rompa barreiras culturais, sociais, políticas e econômicas, assistir um filme é viajar em um mundo mágico onde se podem unir diversas formas de artes em uma única, além de informar, emocionar, divertir e educar. Seguindo o pensamento de Duarte (2002, p. 10) “em uma sociedade audiovisual como a contemporânea, o domínio dessa linguagem é requisito fundamental para transitar bem pelos mais deferentes campos sociais”.

Para muitos estudiosos em educação, o cinema como arte é ferramenta fundamental de apoio ao professor em sala de aula:

(...) certos sacrifícios que se precisa fazer para ingressar no mundo dos cinéfilos – é preciso conhecer um pouco de história de cinema, ver filmes consagrados, saber falar de técnica cinematográfica usando vocabulário adequado, identificar os diretores, as tendências, os movimentos (...) (DUARTE, 2002, p. 10)

(...) complexa e delicada arte de tecer vidas e identidades humanas, fazendo fruir as capacidades lógico-cognitivas, estético-expressivas e ético-morais existentes, potencialmente, em cada criança e em cada jovem. Sabemos, ainda, que os educadores também dever ser educados, desenvolvendo tais capacidades e sensibilidades, para bem realizarem seu ofício e responsabilidade histórica e social. (...). (TEIXEIRA E LOPES, 2003, p. 9)

É fundamental uma preparação do educador para compreender estes múltiplos olhares e tratá-los em sala de forma a não perder a essência da película: emocionar ao espectador.

(...) a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de *kit* para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome. Uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário. Uma cultura que não vale mais como algo a ser *usado* pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona, quase exclusiva mente, como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz. Esse é o quadro caracterizador da indústria cultural: revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo. (...) como meta ainda irrealizada; mesmo

assim, ele orienta a organização da sociedade, tendendo a fazê-lo segundo os moldes das sociedades do Primeiro Mundo — razão pela qual todos esses traços típicos da indústria cultural (e seu produto, a cultura de massa) nos países desenvolvidos acabam por aparecer em linhas gerais, na análise do mesmo fenômeno nas demais regiões. (...). (COELHO, 1993, p.7)

A animação brasileira *“Uma História de Amor e Fúria”*, durante seus 74 minutos e 28 segundos, retrata a violência intrínseca da sociedade brasileira e o sonho da mudança através da luta política. Uma produção de Buriti Filmes e Gullane, do renomado diretor e roteirista brasileiro de televisão e Cinema Luiz Bolognesi - (Jornalismo formado pela PUC São Paulo e Ciências Sociais pela USP). Bolognesi dirigiu obras como: o curta Pedro e o Senhor (1995) e documentários Cine Mambembe e o Cinema Descobre o Brasil (1999), A Guerra dos Paulistas (2002) e como roteirista escreveu e foi premiado pela Academia Brasileira de Cinema, APCA e nos Festivais de Recife e Brasília com os filmes: Bicho de Sete Cabeças (2001), O Mundo em Duas Voltas (2006), Chega de Saudade (2007), em parceria com Marco Bechis: Terra Vermelha (2008) que participou do Festival de Veneza. Ele é também o idealizador do Cine Tela Brasil, um projeto de cinema itinerante para exibição de filmes brasileiros a comunidades sem acesso ao cinema e um projeto para jovens de baixa renda onde ensina a arte do audiovisual: Oficinas Itinerantes de Vídeos Tela Brasil.

Longa metragem destinada ao público jovem e adulto, com linguagem de HQ, tornando o filme atrativo principalmente para a faixa etária do ensino fundamental nível II e ensino médio. Tendo no elenco Sellton Mellon – Abeguar -o guerreiro imortal da mitologia indígena Tupinambá, o escolhido para lutar contra Anhangá, uma representação mitológica indígena da morte e destruição - e Camila Pitanga – Janaína, mulher por quem o herói imortal é apaixonado por mais de 500 anos.

A película foi lançada em abril de 2013, após anos de trabalho do roteirista e diretor, com apoio de historiadores e arqueólogos na pesquisa sobre História do Brasil. Dividido em quatro episódios, sendo três reais e um de ficção futurista.

No primeiro: a guerra entre Tupiniquins (viviam na maioria no litoral do atual estado de Espírito Santo) e Tupinambás (viviam na sua maioria no litoral do atual Rio de Janeiro e praticavam canibalismo – comiam os prisioneiros de guerra – eram temidos por isto), no início da colonização portuguesa, em 1565. O herói é Abeguar, um dos líderes Tupinambá, guerreiro escolhido por Muíam para ser imortal e lutar contra as forças maléficas de Anhangá. Aos 4 minutos e 51 segundos, tentando fugir de felino selvagem, Abeguar voa na forma humana com Janaína em suas costas. Aos 6 minutos e 4 segundos a cena mostra o guerreiro

com o Pajé que explica seu dever perante Muíam com os poderes conseguidos. O mostra o mundo de Anhangá e que ele deverá liderar seu povo para uma terra sem mal. Sendo pela luta e nunca desistindo que poderá voar em forma humana novamente. Em um ritual o herói conhece o mundo das trevas. Nas cenas seguintes o conflito envolvendo portugueses e franceses, sendo Abeguar contra a guerra, afirmando que Muíam mostrou-o a destruição dos Tupinambás, mas o Cacique o expulsa. Revidando o conflito os portugueses vencem os franceses e os indígenas. No lugar onde era sua aldeia Tupinambá é construída uma vila, São Sebastião do Rio de Janeiro. Janaína (o eterno amor do Abeguar) morre então o herói desiste de tudo, e tenta colocar fim a sua própria vida pulando de alto Corcovado (onde anos depois foi construído uma das sete maravilhas do mundo contemporâneo e um dos maiores cartões postal do Brasil, o Cristo Redentor). Sua protetora Muíam transforma-o em um pássaro e fica vagando por quase dois séculos. Esta cena do voo do passado é utilizada em todos os episódios para a transição de uma história para outra e sendo o momento que o personagem se torna o narrado.

Segundo episódio: Após anos vagando como pássaro, ao reencontrar Janaína, a sua amada, ele volta à forma humana, desta vez como Manoel Balaio, homem simples que vive com sua esposa e duas filhas confeccionando balaios. Conhecido como Balaio, luta ao lado do amigo Cosme (um negro fugido) contra a escravidão e o ajuda na fuga de escravos. Descoberto pelos homens do governo teve sua filha mais velha estuprada. Este é o estopim para que ele declara-se de vez guerra contra o governo maranhense. O fundo histórico aqui é a Revolta dos Balaios ocorrida em 1825, no Maranhão. Ele reuniu o povo oprimido e após três meses de luta os balaios liderados por Manoel Balaio (Abeguar) conseguem conquistar a cidade Caxias. Tratados como um bando de vagabundos e fazendo referência a ao Haiti (onde ex-escravos declararam independência) e o governo revida formando o exército sobre liderança do Coronel Luiz Alves de Lima e Silva, futuro Barão de Caxias e Duque de Caxias, o patrono do Exército Brasileiro. O governo acaba com a revolta, e durante uma tentativa de fuga Balaio é atingido pelas costas falecendo e mais uma vez Muíam o transforma em pássaro. Janaína e as filhas são escravizadas e morrem em poucos anos, de febre amarela e malária. Cosme e Raimundo Gomes outros líderes do movimento foram mortos. Enquanto voa Abeguar relata que a guerra foi praticamente esquecida, sendo apenas uma data nos livros de história e ninguém conta que Carinana, Sete Estrela e Raio escaparam e deram início ao Cangaceiro (o mais conhecido grupo de cangaceiros foi o liderado por Lampião – Virgulino Ferreira da Silva- andavam armados e lutavam contra a miséria nordestina, colocavam medo e

não possuíam uma organização centralizada, eram vários grupos) “*forma encontrada de não baixar a cabeça perante o autoritarismo do governo contra o povo*”. Destaque palavras do personagem no fim do segundo episódio.

Terceiro episódio: Com enredo na guerrilha urbana, no período da ditadura militar, em 1964 a 1985. O herói Tupinambá agora é Carlos Estrada um integrante do movimento que luta contra os militares. Conhecido como Cau, participa de várias ações do movimento e acaba sendo preso junto com Janaína em um parque de diversões. Para que os militares não torturassem o seu amor, ele entrega os companheiros e ficam presos por 7 anos, tendo a liberdade com a Anistia Política no final da década de 1970. Durante os anos de prisão ele conhece Feijão, (Dom Cosme - amigo que lutou ao seu lado na Guerra dos Balaíos em outra vida), tornam-se amigos, e Cau que lia muito empresta a Feijão um dos livros que leu várias vezes enquanto estava preso. Há uma cena onde os dois discutem sobre passagem do livro, O Príncipe, de Nicolau Maquiavel, um dos maiores clássicos da literatura mundial. A passagem em questão está no capítulo XVIII:

“(…) deveis, pois saber que há duas maneiras de combater: uma, com a lei, outra com a força. A primeira é própria do homem; a segunda, dos animais. Como, porém, a primeira muitas vezes não seja suficiente, convém recorrer a segunda. (…)”. (MAQUIAVEL, p. 111).

O herói agora livre vai morar em uma favela do Rio de Janeiro, anos de 1980, onde leciona para adultos. Numa cena aos 48 minutos, enquanto leciona relata aos alunos: “*ninguém nasce na miséria porque Deus quer, o que a gente vive hoje é o resultado do passado*”. E acrescenta “*viver sem conhecer o passado é viver no escuro.*” Esta frase é dita por Abeguar em vários momentos da película. Na cena seguinte aparece uma frase que foi escrita por ele no quadro negro: “*VIVER É MUITO PERIGOSO*”. Em uma narrativa o personagem explica sua escolha por ir viver em uma favela ao lado do Feijão (quem ele considera o Lampião da cidade), pois somente os nascidos e crescidos na favela poderão continuar a lutar por justiça e igualdade. Aos 49 minutos e 25 segundos o herói reencontra Janaína em um parque de diversões, agora casada e com um filho. Na cena seguinte ele é morto em uma ação da polícia e novamente torna-se o pássaro. Janaína chora ao saber pela TV da sua morte. Enquanto voa pelas nuvens o herói relata que seus “*heróis nunca viraram estatuas, morreram lutando contra os caras que viraram*”. Cena aos 51 minutos de filme. Até este episódio as histórias contadas baseiam em trajetórias reais brasileira.

O quarto e último episódio é uma ficção, ano de 2090, no Rio de Janeiro quando haverá guerra por água. Abeguar agora é um jornalista renomado e bem sucedido, conhecido

como João Candido. Coincidência ou não, João Candido foi um herói brasileiro que lutou por melhorias nas condições dos Oficiais da Marinha Brasileira no início do século XX, na revolta da Chibata, que tinha como uma das principais reivindicações o fim dos castigos corporais que sofriam estes marinheiros. Este é o único episódio que não mostra o reencontro do herói com Janaína, agora uma cantora de boate, que passar horas com JC que paga por sua companhia. Sem que ele saiba a amada é um dos líderes do “Comando Água para todos”, este bem essencial a vida humana é controlada pela empresa AQUABRÁS, dona do Aquífero Guarani, uma das maiores áreas de água do Planeta e cobra caro por cada litro. AQUABRÁS vende caro a água para as de plantação de Etanol, que exportado para o mundo. A população pobre tem que tomar água infectada que vem do mar. O Rio de Janeiro retratado no filme é uma das cidades mais seguras do mundo, controlada por Milícias Particulares que mantém a segurança. O Comando Água para todos captura o presidente da empresa, e quando as Milícias Particulares são resgatá-lo caem numa armadilha do Comando e matam-no. Neste momento surge JC que soube da participação de Janaína e vai ajudá-la. No momento final ela consegue novamente voar em forma humana, como não havia desistido da luta, e salva a vida da amada. Enquanto voam pela cidade o Herói afirma que: “O passado é o que está acontecendo agora. A cada dia que passa uma nova página é escrita, com histórias cheias de amor e fúria.” (65 minutos de filme). A película termina com o Herói Tupinambá dizendo uma das frases iniciais: “Viver sem conhecer o passado é viver no escuro.” Uma História de Amor e Fúria é uma ótima dica para conhecer um pouco sobre as lutas do povo brasileiro por justiça e igualdade sociais, afinal os brasileiros sabem pouco de sua própria história.

Este longa em questão pode ser trabalhado inteiro ou partes, dependendo do tempo, necessidade ou proposta do professor e o Conteúdo Básico Comum (CBC), no caso de Minas Gerais. Seguem algumas sugestões de proposta com o a película “Uma História de Amor e Fúria”, levando em consideração o currículo de cada ano/série.

**6º ano/5ª série: Temática do CBC:** Povos Indígenas - **Proposta:** Trabalhar episódios 1 e 4 da película. Analisar o imaginário da mitologia indígena e as lutas com os europeus pela sobrevivência durante o processo inicial de colonização. Fazer comparações com os mitos da cultura dos alunos, sugerir que façam re-conto da película montando um pequeno texto comparativo com seus valores culturais e dos indígenas.

**8º ano/7ª série: Temática do CBC:** Colonização - **Proposta:** Trabalhar episódios 1 e 2 da película. Analisar o imaginário da mitologia indígena e as lutas com os europeus pela



sobrevivência durante o processo inicial de colonização. Analisar as lutas no período de colonização e as lutas do povo brasileiro atualmente. Sugiro debate e relato posterior escrito.

**9º ano/8ª série: Temática do CBC:** O Regime Militar (anos de 1964 a 1985) e a Redemocratização Política Brasileira (anos 1980) **Proposta:** Debate comparativo da película com os acontecimentos históricos estudados em sala, de forma a levar os alunos perceberem que os livros não trataram dos temas no mesmo olhar do filme. Nesta série a avaliação poderá ser realizada com a participação em roda de debate ou um texto argumentativo.

**9º ano/8ª série:** Temas atuais sempre são destaques nas aulas principalmente de História quando o assunto é política. Desta forma as Manifestações ocorridas no Brasil no ano de 2013 não ficam de fora. Analisar com os alunos do 9º ano as variadas manifestações do povo brasileiro em diversos períodos históricos por igualdade social. A proposta é que os alunos pesquisem os movimentos e períodos diferentes da história brasileira e movimentos atuais no país e em sua região. Analisar dos pontos comuns destes movimentos e montar cartazes separando os pontos já conquistados e os ainda não alcançados. Pontuem os motivos e as ações individuais que eles podem fazer para conquistá-las. Desta forma levando os alunos a perceberem sua função de cidadania e histórica. Atividade deverá ser avaliada como um todo.

**Análise a ser realizada em todas as turmas que o filme foi utilizado como instrumento pedagógico.** a) Debate sobre as narrativas feitas pelo personagem em vários momentos da película: “Viver sem conhecer o passado é viver no escuro!” Demonstrando a importância do estudo da História para formação de nossa consciência de cidadania. b) Abordagem técnicas da película, o tempo que foi construído e por quem, quais os objetivos claros e ocultos expressos em seu enredo. Em quais pontos o filme condiz com a história que conhecemos e quais foram recriadas a partir do olhar do produtor. É essencial debate de forma analisar a compreensão que cada aluno teve do filme. Uma ficha técnica da película ajudará na compreensão dos alunos para esta análise. Outras propostas de sugestões pedagógicas de trabalho com esta película podem ser encontradas no site do filme<sup>1</sup>.

Existem bons livros para orientar o professor iniciante na utilização desta proposta pedagógica, como: A escola vai ao Cinema de Teixeira e Lopez - uma coletânea de sugestões de filmes e artigos referentes ao uso de cinema -, e Cinema e Educação de Duarte - aborda a

---

<sup>1</sup> Disponível em [http://www.umahistoriadeamorefuria.com.br/livro\\_projeto\\_pedagogico2.pdf](http://www.umahistoriadeamorefuria.com.br/livro_projeto_pedagogico2.pdf).

importância do cinema como conhecimento -, ambos pode ajudar na compreensão da história do cinema no Brasil.

Algumas revistas destinadas a professores estão disponíveis em sites com material de apoio aos docentes, exemplo as Revistas do Grupo Abril, circulam nas Escolas Públicas Mineiras e estão disponíveis em sites para pesquisa como: Nova Escola e Gestão Escolar contendo planos de aulas detalhados e dentro dos padrões determinados pelo CBC. Sites como da TV Escola e muitos outros ajudam aos professores que desejam iniciar neste vasto mundo de possibilidades de levar o Cinema a Escola.<sup>2</sup>

Antes de utilizar uma película aprenda a gostar e entender esta arte audiovisual contemporânea, desta forma ficará tudo mais fácil. Mas é necessário aprender o gosto do “Bom Cinema”, aquele que não possui apenas função ligada ao sistema mercadológico e sim a arte e a emoção. O cinema é uma arte que abrange diversas outras como música, literatura, dramatização e fascina o ser humano. Não importa onde você vai assisti-lo, nas salas de cinema, em casa nas TV de última geração, em sua sala de aula na companhia dos seus alunos sedentos por saberes variados. O que importa é saber apreciar e emocionar-se ao ver um bom filme. Compreender um filme é estudá-lo em suas mínimas partes, é assistir, assistir novamente é embobedar-se dele. Desta forma aproveitara toda sua gama de possibilidades.

O professor que busca maiores esclarecimento sobre a cultura indígena, uma sugestão é o livro “O povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil” do antropólogo Darcy Ribeiro, publicado pela editora Companhia das Letras, no ano em 1995, em sua segunda edição. Podendo ser encontrado em outras editoras e em sites de download ou de leituras online.

### **Conclusão**

A película “Uma história de Amor e Fúria”, possibilita diversas abordagens pedagógicas, podendo ser trabalhado de maneira interdisciplinar: formação de identidade do brasileiro e as lutas populares. O professor deve estar consciente da massificação em torno dos meios de comunicação audiovisual do qual o cinema faz parte e não perder o foco principal da abordagem pedagógica que é a informação e conscientização na construção do conhecimento do discente.

---

<sup>2</sup> <http://revistaescola.abril.com.br/>; <http://revistaescola.abril.com.br/gestao-escolar/>; <http://tvescola.mec.gov.br/>



## Referencia Bibliográfica

BOLOGNESI. *Biografia*: Disponível em: <<http://www.buritifilmes.com.br/>> Acessado em: 30 de julho de 2013 as 10 horas.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/>> Acesso em 30 de julho de 2013 as 20 horas.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/artistas/luiz-bolognesi>> Acesso em 30 de julho de 2013 as 20 horas e 30 minutos.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 35ª edição, 1993.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

HISTÓRIA DO FILME. Disponível em:<<http://www.umahistoriadeamorefuria.com.br/>> Acessado em: 29 de julho de 2013 as 9 horas.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Traduzido por Antonio D'Elia. São Paulo: Círculo do Livro S.A.

PELÍCULA: Uma História de Amor e Fúria: Disponível em:< <http://megafilmeshd.net/uma-historia-de-amor-e-furia/> >. Acessado em: 27 de julho de 2013 as 10 horas.

PROPOSTAS PEDAGÓGICAS: Uma história de amor e fúria. Disponível em: <[http://www.umahistoriadeamorefuria.com.br/livro\\_projeto\\_pedagogico2.pdf](http://www.umahistoriadeamorefuria.com.br/livro_projeto_pedagogico2.pdf)>. Acessado em: 29 de julho de 2013 as 11 horas.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995. Segunda edição. Disponível em:< [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Darcy\\_Ribeiro\\_-\\_O\\_povo\\_Brasileiro\\_-\\_a\\_forma%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_o\\_sentido\\_do\\_Brasil.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Darcy_Ribeiro_-_O_povo_Brasileiro_-_a_forma%C3%A7%C3%A3o_e_o_sentido_do_Brasil.pdf) > Acessado em: 02 de agosto de 2013 as 14 horas

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPEZ, José de Souza Miguel. (Org.). *A Escola Vai ao Cinema*. – 2ªed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

## Asylo de meninos desvalidos: “Ensaio para iguais institutos, que por nosso vasto império cumpre erigir (1875-1889)”

**Eduardo Nunes Alvares Pavão**  
Doutorando em História Política  
UERJ  
enap2010@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo identificar a emergência de práticas para a assistência da infância desamparada, na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, tendo o Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894), como efetivação desta política. Nos oitocentos ocorreu o incremento de políticas públicas, tendo como centralidade: como educar, proteger e cuidar da infância desassistida.

**PALAVRAS-CHAVES:** Infância desvalida, discurso, educação e trabalho.

**ABSTRACT:** This paper aims to identify the emergence of practices for the care of destitute children in the city of Rio de Janeiro, the second half of the nineteenth century, and the Asylum for destitute boys (1875-1894), how effective this policy. In the nineteenth century was the growth of policies, whose centrality: how to educate, protect and care for the children unattended.

**KEYWORDS:** Childhood helpless, speech, education, work.

### **Compreensão das falas e gestos de diferentes sujeitos.**

O interesse em trabalhar com a infância “desvalida” esteve presente em minha vida acadêmica desde finais dos anos de 1990 quando comecei a pesquisar o cotidiano de crianças e adolescentes de “rua” atendidos pela Associação Beneficente São Martinho, que se situava na Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Graças aos meus estudos das representações sobre crianças e adolescentes “desvalidas” realizei a monografia para o curso de especialização em Sociologia Urbana – *Vai um amendoim aí tio?* No entanto, logo percebi que se tratava de apenas o início de um longo trajeto.

Naquela ocasião, fortemente marcado pelo interesse em possibilitar a emergência das falas e gestos daqueles sujeitos e atores sociais, procurei identificar a relação dos mesmos com o espaço urbano (a rua), a família, o trabalho e a escola, evidenciando não apenas as formas e condições em que viviam, mas, sobretudo, suas representações e formas de significação do mundo. O resultado da pesquisa foi minha Dissertação de Mestrado, defendida no ano de 1999 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) intitulada - *Um estudo de caso: As representações das crianças e dos adolescentes pobres de rua atendidos pela linha emergencial da associação beneficente São Martinho da rua, da família, da escola e do trabalho.*

Ao terminar o curso de mestrado, o interesse em continuar pesquisando a *História de crianças e adolescentes de rua na cidade do Rio de Janeiro* ainda era grande, mas em decorrência de questões profissionais decidi seguir novos rumos e protelar o desejo. Passada quase uma década, desde a defesa do mestrado, eis que o interesse, ainda latente, ressurgiu, quando tive acesso ao acervo do Arquivo do Asylo de meninos desvalidos (AMD)<sup>3</sup>, inaugurado no ano de 1875, na cidade do Rio de Janeiro. Rico pela sua quantidade e diversidade de documentos, o acervo, doado em 1990, pelo Colégio Estadual João Alfredo, à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é capaz de dar forte testemunho não só da História da Educação no Brasil, mas também da História da Assistência à infância desvalida e suas nuances sociais, políticas e econômicas.

Diante daquele acervo imenso surgiram, então, algumas problemáticas: Por que a criação de um Asilo para Meninos “desvalidos” na cidade do Rio de Janeiro em finais do século XIX? Quem eram esses meninos? Como eram esses meninos? E de onde vinham as crianças admitidas naquela instituição? Quais eram os critérios usados para a classificação de uma criança como desvalida? Depois de admitidas na instituição como era o cotidiano dessas crianças? E mais, aquela instituição seguia apenas o seu objetivo explícito de educar as crianças pobres e inseri-las no mercado de trabalho ou atendia a outros interesses como, por exemplo, o projeto de higienização dos espaços públicos e controle social na cidade do Rio de Janeiro no último quartel do século XIX?

Foi diante de tais perguntas que surgiu o meu interesse em investigar as condições históricas que possibilitaram o surgimento de uma instituição como o AMD e suas políticas de ação cotidianas, marcadas por constantes relações de poderes e contrapoderes, disciplina e controle intensos. Além disso, me interessa, especialmente, compreender como estes poderes que incidem sobre os corpos dessas crianças agem não apenas sobre estes corpos, mas também sobre seus modos de subjetivação transformando, em grande medida, “corpos desvalidos” em “corpos úteis”. E úteis não apenas no sentido marxista de corpos potentes para o trabalho, mas dispostos a contribuir para o novo conceito de nação e cidadania a ser forjado pela elite brasileira no último quartel do século XIX, sobretudo a partir de 1889 quando os

<sup>3</sup> Daqui em diante será utilizada a sigla AMD para se referir ao Asylo de Meninos Desvalidos.

ideais republicanos entram efetivamente em cena. Afinal de contas, foi justamente no período em que o Brasil vivia um afrouxamento da ordem escravocrata e a reestruturação de novas formas de trabalho e inserção dos homens livres no meio social e, conseqüentemente, a necessidade da construção de um novo conceito de nação por parte da elite, principalmente intelectual, que surgiu esta instituição. Haveria alguma relação direta?

### **Assistência aos desvalidos no Império**

No Império passa a vigorar, através de leis e decretos, o recolhimento. Esta preocupação aparece atrelada à primeira lei penal do Império, o Código Criminal de 1830. Essa lei estabelece a “responsabilidade penal para menores a partir dos 14 anos” (RIZZINI, 1995, p.104). O recolhimento dos menores passa a visar sua correção em instituições denominadas Casas de Correção, que mantinham alas separadas. Uma de cunho correccional, para menores delinquentes, mendigos e vadios; e outra destinada à divisão criminal.

Neste período, o recolhimento de crianças e órfãos, amparados na legislação da época, tem ainda sua tônica fundada na ideologia cristã. As medidas praticadas pela Igreja Católica eram de caráter “religioso e caritativo” (RIZZINI, 1995, p.105).

Na segunda metade do século XIX é que começa a aparecer mais claramente na legislação da época, outra característica das medidas de amparo à infância pobre no Império: a formação educacional das crianças. A atitude do Império em relação à infância está dentro do discurso da construção dos projetos políticos que visam a definir o futuro da ex-colônia. Essas perspectivas foram formuladas nos Anais da Assembleia Constituinte, de 1823, no Rio de Janeiro.

Neste período, o tema infância ganha importância nas pesquisas acadêmicas. Foram registradas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, de 1836 a 1870, 81 teses acadêmicas tendo como tema a criança. Sendo que 34 dessas se referiam à infância pobre; à exposição de órfãos na Santa Casa de Misericórdia; à prostituição infantil, à baixa frequência escolar, à higiene dos escravos, às altas taxas de mortalidade infantil - seja por doenças da puerícia, seja por abandono dos recém-nascidos.

Por outro lado, a infância, sobretudo a infância pobre, passou a ser também um assunto de polícia. Em 1836, Euzébio Coutinho Mattoso de Queirós - Chefe de Polícia da Corte intencionava mobilizar a polícia para “caçar” crianças “pobres”, “vadias” e “vagabundas” e encaminhá-las aos Arsenais de Marinha e Guerra e às Casas de Correção. Com a consolidação do Estado Imperial, a preocupação com as crianças e sua educação

passou a envolver diferentes setores da sociedade. Em 24 de janeiro de 1874, pelo Decreto nº 5.532, são criadas dez escolas públicas de instrução primária na Corte. O ensino primário e secundário foi regulamentado pelos Decretos Nº 630, de 17 de setembro de 1851, e Nº1331-A, de 17-2-1854. As crianças pobres são contempladas por esses decretos. O artigo 57, de 1854, determina a admissão de “alunos pobres” em escolas da rede particular, mediante pagamento por parte do Governo, assim como a medidas quando estiverem pelas ruas em estado de “pobreza” ou “indigência”.

A partir de 1850, são regulamentadas as leis acerca de escravos e seus filhos. A chamada “Lei do Ventre Livre ou dos ingênuos”, Lei de nº2.040 de 28 de setembro de 1871, declarava livres os filhos de mulheres escravas nascidos após esta data. Estipulava obrigações para os senhores de escravos e para o governo, proibia a separação dos filhos menores de 12 anos do pai ou da mãe. Segundo Abreu & Martinez, a lei de 1871, tem como preocupação o futuro dos descendentes de escravos, tônica dos debates públicos da época (ABREU & MARTINEZ, 1997, p.25).

A Lei 2040 obrigava os senhores a criarem os filhos das escravas até à idade de oito anos, após este período poderiam receber uma indenização do Estado ou os usarem como trabalhadores até à idade de 21 anos. Num quadro econômico agroexportador, escravista e monocultor, a postura dos senhores de escravos tinha muitos defensores. Após 1871, descendentes de escravos libertos, menores em geral (imigrantes e mestiços) se tornaram objeto da elite pensante no Brasil. A partir desse período, os discursos dos homens públicos, dos reformadores e dos filantropos propunham a “fundação de escolas públicas, asilos creches, escolas industriais e agrícolas de cunho profissionalizante, além de uma legislação para menores”. Buscava-se inserir nas práticas jurídico-policiais o encaminhamento para Casas de Educação, Educandários e Reformatórios “para os chamados menores abandonados e delinquentes” (ABREU & MARTINEZ, 1997, p.25).

No Império começa-se a traçar também metas para a formação da futura nacionalidade, baseadas em padrões europeus, numa ordem dita científica. Corrigindo tudo aquilo ou todo aquele que divergisse da ordem estabelecida e considerada condição *sine qua non* para o desenvolvimento de uma nação moderna e civilizada. Gradativamente na segunda metade do século XIX são debatidos modelos de modernidade e civilidade na imprensa, na tribuna política e na Academia de Medicina.

### **Em que consistia o Asylo de Meninos Desvalidos?**

O AMD, para cuja criação estava o poder executivo autorizado por decreto, desde fevereiro de 1854, só foi finalmente criado vinte anos depois pelo decreto nº 5532 de 24 de janeiro de 1874, sendo inaugurado no dia 14 de maio de 1875, com 13 meninos, pelo então Ministro do Império João Alfredo Corrêa d'Oliveira, que o regulamentou por decreto nº 5849 de nove de janeiro de 1875. O Asilo tinha como objetivo fundamental a assistência à infância desvalida, sobretudo, meninos órfãos de pai e/ou mãe que não tinha quem os sustentasse e garantisse a continuidade de seus estudos.

Localizado em Vila Isabel, Rio de Janeiro, essa instituição sofreu várias mudanças em sua denominação ao longo de sua história – Asylo dos Meninos Desvalidos (1875-1894), Instituto Profissional (1894-1898), Instituto Profissional Masculino (1898-1910), Instituto Profissional João Alfredo (1910-1933), Escola Secundária Técnica João Alfredo (1933-1934) e Escola Técnica Secundária João Alfredo (1934-1956), atualmente, Colégio Estadual João Alfredo. Essas nomações diferenciadas no decorrer dos anos corresponderam às mudanças estruturais pelas quais passou esse estabelecimento.

A procura pela instituição era feita, em geral, por pessoas extremamente pobres que não tinham meios para manter-se e aos filhos. Geralmente, recolhia meninos pobres, “de rua”, “indigentes” e “órfãos”, crianças, entre seis e doze anos de idade, que perambulavam pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, sem terem para onde ir, cometendo, às vezes, furtos e outros crimes. Uma vez no Asylo, tendo terminado a educação de primeiro grau e instrução em algum ofício, eram obrigados a trabalhar três anos nas oficinas da escola.

Depois desse período, os “órfãos” ficavam à disposição do Estado, na figura de um “juiz de Órfãos”, enquanto os outros eram encaminhados às suas famílias. Ambos, entretanto, tinham como certa a sua inserção no processo de trabalho, em empresas públicas ou privadas (LOPES, 1994, p.88).

A instituição era mantida com subvenção do Estado e, em grande medida, através de doações feitas por benfeitores, dentre eles empresários e industrialistas, interessados com a formação de jovens trabalhadores para suas fábricas. Estava inserida, portanto, em uma lógica de funcionamento social que correspondiam não apenas aos interesses do Estado, mas também de grupos privados:

Daí, postulamos a ideia de um projeto educacional vinculado a um projeto social mais amplo e a uma estratégia geral de poder. Aqui, a compreensão da instituição enquanto um aparelho privado de hegemonia está calcada, dado constituir-se um dos meios de atingir os



objetivos da burguesia industrialista de várias formas: uma, formando força de trabalho qualificada e ‘adestrada’ do ponto de vista técnico e moral. Outra, constituindo-se alternativa efetiva de poder, já que consegue carrear par si a participação do Governo Imperial (LOPES, 1994, p.88).

Depreendendo-se que a construção do AMD decorre de projetos sociais muito mais amplos, que conformam a relação entre poderes públicos e privados em fins do século XIX. No entanto, analisar as políticas de funcionamento de uma instituição com estas características, por um viés predominante econômico, pensar o projeto pedagógico levado a cabo pelo controle e a disciplina, apenas interessado em formar mão de obra técnica e qualificada para o trabalho nesta sociedade que se desponta como industrial, é muito pouco e até mesmo pobre. Partilho, seguindo outro viés, das ideias de Michel Foucault que pensa a importância em trabalhar este modelo de instituição não do ponto de vista interno, de “dentro” para “fora”, mas partindo de “fora” para “dentro”, buscando compreender como esta “máquina” (instituição) funciona como a materialização de políticas sociais mais complexas que transcendem seus muros. Políticas estas que se concretizam e se materializam por via das estratégias de poder. Em outras palavras, não fazer uma História do AMD, mas compreender como as suas políticas de funcionamento interno conformam com as políticas sociais mais abrangentes em determinado contexto histórico. E mais, como estas políticas, tornadas possíveis através dos dispositivos de poder, atravessam corpos individuais e os transforma.

Então, se traçou como objetivos: 1) Identificar o perfil da clientela atendida pelo AMD neste período e suas formas de admissão; 2) Pesquisar a relação entre a Medicina e as políticas de educação, principalmente no que diz respeito à higiene física e mental das crianças, políticas públicas de saúde e profilaxia das doenças; 3) Entender o processo de “atravessamento” da instituição educação, AMD, por outras instituições como a saúde, a religião, a política, a economia, a prisão, o quartel, o hospital, etc.; 4) Identificar as estratégias de poder utilizadas e suas formas de funcionamento no cotidiano, considerando também a possibilidade da existência de contra poderes por parte dos asilados, manifestos através de resistências, indisciplinas e formas mais sutis, como processos de somatização, etc.; 5) Verificar as condições de moradias, vestimentas, alimentação das crianças asiladas.

O pensamento higienista, fundamentado nos valores da ciência, tinha como objetivo, em sua ação, a prevenção da desordem. As instituições de amparo social criadas para servir aos “desprovidos”, aos desvalidos, tinham como objetivo, neste sentido, prevenir a delinquência, proteger a infância e fazer de sua saúde física e de sua adaptação moral a mais

grave preocupação da sociedade (RIZZINI, 1997, 200 p.). Sendo esta afirmação balizada pelo Decreto Nº 5849 de nove de Janeiro de 1875, que estabelecia que o Asilo era um internato destinado a recolher e educar meninos de 6 a 12 anos de idade.

O artigo 2º salientava como primeira ação a se dar: a vacinação dos meninos recolhidos, no caso da falta desta. No entanto os que porventura viessem a sofrer algum tipo de doença, exteriormente ao Asilo teriam tratamento. Continua este mesmo artigo enfatizando que “Não serão admitidos os que sofrerem de moléstias contagiosas ou incuráveis, nem os que tiverem defeitos físicos que os impossibilitem para os estudos e para a aprendizagem de arte ou ofícios” (Decreto Nº. 5849 de 9 de Janeiro de 1875).

Segundo o Regulamento do Asylo o ensino compreendia instrução primária do 1º e 2º, álgebra elementar, geometria plana e mecânica aplicada às artes; Escultura e desenho; Música vocal e instrumental; Artes tipográfica e litográfica; Ofícios mecânicos de encanador, alfaiate, carpinteiro, marceneiro, torneiro, entalhador, funileiro, ferreiro, serralheiro, surrador, correio e sapateiro. A inspeção da instituição estava a cargo de um Comissário do Governo Imperial e a este competia desde inspecionar o Asilo, até controlar a admissão de asilados ou o seu desligamento, servindo de elo entre a instituição asilar e o Ministro do Império. O Asilo de Meninos Desvalidos tinha como empregados o diretor, 3 professores (um professor de instrução primária, um professor de álgebra elementar, geometria plana e mecânica aplicada às artes, e um professor de escultura e desenho), 1 escrivão, 1 almoxarife, 1 médico e 1 capelão e mestres e artes e ofícios. Além desse conjunto de empregados pressupunha a contratação de repetidores, inspetores de alunos, criados e serventes. Alguns empregados do asilo tinham as suas funções regulamentadas pelo decreto. O médico tinha como incumbência visitas de rotina ao asilo com orientações de higiene e relatórios sanitários ao diretor do movimento na enfermaria, dos atendimentos prestados e relação de itens necessários para o pleno exercício de sua atividade. Já ao capelão cabia dizer missa e explicar o Evangelho assim como os demais ofícios do seu ministério. No entanto, as normas de funcionamento e ordenamento da instituição sofreram modificações ao longo das administrações de Rufino Augusto d’Almeida, João Joaquim Pizarro e Daniel Oliveira Barros d’Almeida.

### **Considerações Finais**

O tema de criança desvalida de condições de subsistência já foi objeto de inúmeras abordagens. Neste texto procuramos discorrer algumas considerações sobre o Asylo de Meninos Desvalidos como uma instituição experimental.



Primeiramente, a assistência aos desvalidos teve um cunho religioso, sendo praticada pelos jesuítas que, além de um interesse dito humanitário, procuravam atrair seguidores para o catolicismo. A assistência, neste sentido, tinha uma característica caritativa atrelada aos interesses religiosos.

Posteriormente apareceram políticas governamentais para a assistência da infância desvalida. Sobretudo a partir dos anos 1850, quando os escravos começaram a figurar na ordem dos homens livres e o governo se voltou para as crianças circulavam pelo centro urbano. Neste contexto, a assistência assume um caráter de ordenamento e controle social, a fim de se “evitar a violência e criminalidade”.

A atuação dos médicos no Asylo se deu através dos exames de admissão, ou desligamento, na vacinação dos internos, na execução de tratamentos e doações de dinheiro, livros, roupas e prêmios aos asilados. A intervenção do discurso médico ocorreu desde a instalação do Asylo e se fortaleceu nas diferentes diretorias.

### Referências Bibliográficas

ABREU & MARTINEZ. *Olhares sobre a criança no Brasil – séc. XIX e XX*. Rio de Janeiro: USU Ed. Universitária: Amais, 1997, p. 25.

Decreto Nº 5849 de 9 de Janeiro de 1875. Acesso: 15 de Junho de 2014.

LOPES, Luiz Carlos Barreto. *Projeto educacional Asylo de Meninos Desvalidos: Rio de Janeiro (1875-1894) – Uma contribuição à História social da educação no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: março de 1994, p. 88.

RIZZINI, Irene. *Deserdados da sociedade: Os “meninos de rua” da América Latina*. Rio de Janeiro: USU Ed. Universitária, 1995, p. 104-105.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Olhares sobre a criança no Brasil – séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Petrobrás – Br: Ministério da Cultura: USU ed. Universitária: Amais, 1997, 200p.

## O uso de diferentes linguagens no ensino de história: panorama de perspectivas no Brasil, possibilidades e desafios contemporâneos

Elisgardênia de Oliveira Chaves\*

Doutoranda

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: elis\_gardenia@yahoo.com.br

**RESUMO:** A partir das relações entre a produção do conhecimento histórico e o conhecimento histórico escolar, esse texto objetiva refletir sobre a relação entre linguagens e documentos na produção dos saberes históricos e como objeto no ensino de História.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguagens; Documentos; Ensino de História.

**ABSTRACT:** From the relationship between the production of historical knowledge and school historical knowledge, this paper aims to reflect on the relationship between languages and documents in the production of historical knowledge and as an object in the teaching of history.

**KEYWORDS:** Languages; Documents; History teaching.

O presente texto visa a discutir possibilidades de usos e desafios de diferentes linguagens no ensino de História. Para contribuição nas reflexões do Simpósio Temático *História da educação e das práticas educativas no Brasil: diálogos interdisciplinares na construção do ensino de história*, que dentre outros objetivos almeja refletir sobre diferentes práticas de ensino/aprendizagens; relação entre a educação e a sociedade, numa perspectiva histórica; fenômenos educativos, mencionados em diferentes momentos da História do Brasil; práticas educativas, apropriadas e representadas pelos sujeitos históricos e pela historiografia, não elegi nenhuma linguagem específica.

Com efeito, no que segue, obedecerei à seguinte estratégia de exposição: conjuntura sociopolítica e historiográfica, em que o uso de diferentes linguagens ganhou amplitude no ensino de História; a relação entre linguagens e documentos na produção dos saberes históricos; o potencial crítico-analítico e as orientações teórico-metodológicas que fundamentam o trabalho do professor na produção de saberes históricos com os usos da linguagens/documentos no ensino; e, por fim, o lugar das linguagens, como objeto nas produções acadêmicas contemporâneas sobre o ensino de História no Brasil.

---

\* Bolsista CAPES.

O ensino de História como componente de pesquisa no Brasil tem se intensificado bastante, sobretudo, a partir da década de 1990. Fruto do acréscimo de implantação de linhas de pesquisa em cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Universidades do país, em grande medida, as produções, além de dissertações e teses, livros e periódicos, disseminam-se em diferentes meios, promovendo reflexões e debates. Nesse sentido, os eventos próprios da área como o Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História (ENPEH) e o Encontro Nacional de Perspectivas do Ensino de História (PEH), além de grupos de trabalhos em simpósios, encontros, jornadas em âmbitos locais, nacional e internacional, cumprem importante papel.

As temáticas que cercam o ensino de História também têm se diversificado. Além dos estudos de caso com ênfase na prática de ensino, de experiências de alunos e professores em sala de aula - foco primordial das pesquisas realizadas anteriormente -, de livros didáticos, da formação de professores, das propostas curriculares, da Educação Patrimonial, do Estágio Supervisionado, da didática da História, da obrigatoriedade da questão afro-brasileira e indígena e das diferentes linguagens e documentos no ensino de História, elencam o rol de interesses e constituem elemento essencial para a investigação científica no âmbito das produções em História e em Educação.

Até esse período, a realidade era bem diferente. Segundo Costa e Oliveira (2007, p. 147), “historicamente, as universidades no Brasil pouco se voltaram para a questão do ensino. Na pesquisa histórica e sobre ensino de História, não foi diferente. O ensino de História foi visto, até a década de 1960, como área de formação, não como objeto de pesquisa”. Desse modo nas palavras das autoras: “na visão dicotômica da total separação entre ensino e pesquisa, o primeiro foi associado, estritamente, às ditas questões pedagógicas” (p. 147). Essas, por sua vez, “restringidas aos Cursos de Licenciatura e, nestes, às disciplinas assim denominadas „pedagógicas“, nas quais, segundo essa visão, deveriam ser debatidas e resolvidas às questões relativas ao ensino” (p. 147). Pode-se juntar “a isso a dicotomia transferida para os cursos de pós-graduação no Brasil - organizados em nosso país a partir da década de 70 do século passado - quando, mais uma vez, as questões do ensino se restringiram aos Programas de Pós-Graduação em Educação” (p. 147), isto é, “aos profissionais de cada área abriu-se a possibilidade de pesquisas em temas variados, porém a discussão sobre o que e como ensinar o produto desse conhecimento foi tratada como uma questão menor, desvalorizada, menos nobre, nos Cursos de História” (p. 147).

No Brasil, as décadas de 1980 e 1990 propiciaram uma conjuntura favorável às

transformações:

Não se pode deixar de salientar o fato de que a construção da democracia no Brasil a partir dos anos 1980 impôs a necessidade de uma revisão historiográfica capaz de valorizar a diversidade da sociedade nacional. A democracia estabelece o Estado não mais como a única medida da sociedade. Certamente os movimentos de base local e em torno de causas particulares conjugados com a organização de eleições em nível regional, estadual e nacional promove uma discussão que coloca a questão da participação da sociedade em diferentes perspectivas. Isso desafia a compreensão da História e destaca a importância e a necessidade de uma historiografia tão diversificada quanto à sociedade, capaz de reconhecer e analisar os vários espaços e atores sociais (KNAUSS, 2011, p. 19).

No bojo de transformações de cunho político de redemocratização e políticas públicas educacionais, a produção historiográfica brasileira passou por reformulações conceituais e epistemológicas significativas, resultantes em parte das novas tendências da Nova História Francesa e da História Social Inglesa, que elegeram como objeto de estudo temas relativos ao cotidiano, à vida privada, às mentalidades coletivas, ao imaginário e às representações sociais de segmentos até então desprezados pela dita “História oficial”.

Nesse sentido, pesquisadores da área do ensino no Brasil, como Marcos Silva, Conceição Cabrine, Helenice Ciampi e Déa Fenelon e Elza Nadai, buscaram em autores como Le Goff, Suzane Citron, Tompson, Walter Benjamin e Foucault referenciais teóricos e temáticos para orientar suas produções (ZAMBONI, 2000-2001). Em linhas gerais, os aportes teórico-metodológicos da História Nova, com abertura para novas temáticas (cotidiano, homem comum, História local, lugares de memória, História da América), compreensões de tempo e método, têm ampliado o campo de pesquisa/ensino em História (BRASIL, 1996). Importante frisar que a criação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei nº 9.394/96, foi sedimentada e marcada por essas concepções.

Nesse intercurso, de acordo com Fernandes (2005, p. 121), “essa renovação teórico-metodológica se fez sentir, também, no âmbito da História da Educação com a introdução de novos temas e objetos de pesquisa.” Se a “História da Educação, antes restrita à análise das idéias pedagógicas dos educadores e à política institucional do Estado”, passou a recorrer

“ao uso de novas fontes (diários escolares, correspondências, fotografias, manuais didáticos, literatura, diários íntimos, autobiografias, relatos de viajantes, jornais e revistas) e metodologias de pesquisa (uso da história oral e de vida na recuperação da memória de professores e suas práticas pedagógicas em sala de aula). (FERNANDES, 2005, p. 121)

O uso das diferentes linguagens no ensino, assim, se insere nesse rol de novas fontes e metodologias de pesquisa/ensino na História. A título de conceituação, de acordo com

Oliveira (2012, p. 269), as diferentes linguagens são consideradas “os muitos produtos culturais, criados por nossa sociedade, e que fazem parte, portanto, do nosso cotidiano” (p. 269) Daí, quando falamos de “novas linguagens, estamos considerando imagens, músicas, literatura, programas de televisão, filmes; desenhos animados/animações, programas de radio, elementos da cultura material, patrimônio cultural (material e imaterial)” (p. 269), como também “*internet* (sites, redes de relacionamento, etc.), jogos eletrônicos, etc.” (p. 269). Essas novas linguagens, desde os anos de 1980 têm sido apontadas como elementos para de renovação do ensino de História em contraposição ao ensino tradicional. Essa renovação propõe “substituir ou confrontar a “única” linguagem “oficial” do livro didático” com o uso desses diferentes materiais. Renovações assim incluiriam, necessariamente, “mudanças nas posturas dos docentes, especialmente na escolha dos materiais que seriam levados para a sala de aula” (p. 269). A grande questão que se apresenta é se as propostas, as pesquisas, os debates que vêm disseminando-se e firmando-se, sobretudo a partir desse momento, têm promovido renovação no Ensino de História.

De modo geral, filmes, pinturas, artigos de jornal ou revista, cartas romances, fotografias e canções atendem bem a busca de professores por recursos pedagógicos que se aproximam do cotidiano dos alunos: confeccionados e consumidos em larga escala por todo o Brasil e em diferentes grupos socioculturais, são amplamente acessíveis e presente no dia a dia dos estudantes.

Para Hermeto (2012), por essas linguagens possibilitarem construir capacidades de leitura de mundo dos estudantes – sujeitos, cidadãos, trabalhadores -, podem ser tomadas como instrumento didático privilegiado no ensino de História. Disso, não temos dúvidas. Talvez a grande questão resida nos problemas teórico-metodológicos de como tratar essas linguagens/documentos.

Assim como a autora, acreditamos que ensinar História é ensinar teoria e metodologia. Daí, as concepções de Bloch (2001) ao afirmar serem o homem e o tempo os objetos de estudo da ciência histórica, nos cai muito bem, para início de conversa. Esse homem, como sujeito e objeto do conhecimento histórico passeia por diferentes temporalidades: o tempo sobre o qual ele escreve a História (passado) e o em tempo em que a História é escrita (presente). Se ainda para Bloch tudo que vem do homem e serve ao homem é passível de se transformar em material para o conhecimento, esse homem – historiador – através de conceitos e métodos apropria-se do legado humano para a produção/ensino do conhecimento histórico. Essa produção humana, portanto, configura-se em documentos.

Documento, por sua vez, na definição de Le Goff (2003), é monumento. Sua produção está condicionada a vários fatores, informa sobre o modo de vida de quem o produziu e sua inserção social e, voluntária ou involuntariamente, ao impor à sociedade a imagem de si próprio, pereniza, monumentaliza situações, ideias e ações. No entanto, para que a produção humana se transforme em documento para a História, é necessário desmontar, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção do documento-monumento. E isso se faz com problematizações ao documento, para que se chegue às temporalidades, aos sujeitos e às relações existentes e, com isso, se transforme em fontes capazes de informar sobre as relações dos homens no tempo.

Importante ressaltar que, para Hermeto (2012), no uso pedagógico, esse documento/fonte, recurso didático não pode pretender apenas ilustrar historicamente os fatos narrados. Do contrário, espera-se que o professor seja capaz de trabalhar com os alunos as especificidades de linguagem e o modo como elas se introduzem no meio social, isto é, interrogar as linguagens a partir de seus aspectos históricos gerais, tentando perceber como ela coteja o problema, o tema que se pretende abordar e as representações que ela suscita.

Assim, o uso de documentos em forma de cinema e audiovisuais, as imagens (pintura, gravura, arquitetura, fotografia, cinema), aqui, são entendidas como produção humana, documento e fonte para a História. Para Hermeto (2012), o documento é portador de uma narrativa histórica, quando informa sobre determinado(s) contexto(s), por meio da construção e da veiculação de representações sociais. A partir de Chartier e Pesavento (quem são?), a autora define *representação* como “algo que dialoga com muitos sentidos.” (HERMETO, 2012, p. 36) Por fim, é no processo de desmonumentalização dessas linguagens/documentos, na relação entre a produção e o consumo entre os agentes responsáveis pela criação postas à disposição do público e o sujeito que delas se apropria, que podemos juntar os pedaços das representações e encontrar possibilidades de sentidos e darmos respostas aos questionamentos que movem a construção da pesquisa/ensino.

Por esse prisma, os usos e significados atribuídos às diferentes linguagens/documentos no ensino de História incluem-se nas possibilidades oferecidas pela Educação Histórica. De acordo com Azambuja e Schmidt (2012, p. 226) “a Educação Histórica tem como ponto de vista privilegiado a *cognição histórica situada*, entendida como a aprendizagem histórica, situada na ciência da História.” Em outras palavras,

a cognição histórica situada circunscreve-se nos fundamentos epistemológicos da Ciência da História e nas situações específicas em que



sujeitos específicos estabelecem relações de ensino e aprendizagem e História. (AZAMBUJA E SCHMIDT, 2012 p. 226).

Seu objeto principal, portanto “é a investigação das relações de ensino e aprendizagem histórica; as relações que alunos e professores estabelecem com o conhecimento histórico e que contribuam para a formação da consciência histórica dos sujeitos envolvidos” (p. 226).

Seria um exercício em que a autora, em outra ocasião, denominou de “transposição didática”, que em linhas gerais consiste na realização em sala de aula da própria atividade do historiador, a articulação entre elementos constitutivos ao fazer histórico e do fazer pedagógico. Assim, o objetivo é fazer com que o conhecimento histórico seja ensinado de tal forma que dê ao aluno condições de participar do processo de fazer, do continuar a História. Que o aluno possa entender que a aproximação do conhecimento é uma atividade em que se retorna ao próprio processo de elaboração do conhecimento (SCHMIDT; GARCIA, 2005). Para Ana Maria Monteiro, os chamados processos de transposição didática situam-se no âmbito dos processos de estudos do saber escolar que reúnem pesquisadores da área de educação que estudam:

(...) a passagem do saber sábio, de referência ou científico, ao saber ensinado, considerando que há uma especificidade em sua constituição que o distingue do saber de referência. Nessa perspectiva, o conhecimento escolar, embora tenha sua origem no conhecimento científico ou em outros saberes ou materiais culturais disponíveis, não é mera simplificação, rarefação ou distorção deste conhecimento. É um conhecimento com lógica própria, que faz parte de um sistema – o sistema didático – que tem relação com o saber de referência que lhe dá origem e cuja constituição – processo e resultado da transposição didática – pode ser objeto de estudo científico através de uma epistemologia própria (MONTEIRO, 2001, p. 124).

O saber escolar se distingue do conhecimento acadêmico por não ser seu objetivo produzir ciência e, sim, cognição, aprendizagens, tendo aquele conhecimento como base. Esses pressupostos, portanto, delineiam as concepções contemporâneas de didática da História uma vez que para Monteiro:

A didática se ocupa de racionalizar, de muito perto o ensino. Ela envolve as operações que se realizam quando se aprende uma disciplina, a serviço dessa aprendizagem, para melhor focalizar e dominar os problemas que se apresentam quando se ensina: em suma, exerce o ofício de ensinar, tanto quanto seja possível com conhecimento de causa (MONTEIRO, 2009, p. 189).

Nesse diálogo, a didática da História, como campo de conhecimento no Brasil, está longe do que se convencionou pensar em didática como arte de ensinar, facilitador de aprendizagem, conjunto de métodos, haja vista ser, a didática da História “disciplina que investiga os processos circulação e ensino-aprendizagem da História no mundo da cultura,

envolvendo os mais diferentes níveis e modalidades da educação, incluindo-se o ensino superior e os espaços não escolares” (CUNHA, 2011, p. 231).

Esses elementos para o uso de diferentes linguagens perpassam uma questão chave: a formação do professor de História. O professor bem preparado na academia não possibilitaria uma boa aula em qualquer grau de atuação? O cientista é aquele que sabe avaliar, discernir, selecionar de acordo com o contexto e conjuntura. Ensinar História passa a ser, então, proporcionar condições para que o aluno possa participar do processo para fazer e construir o próprio conhecimento. Uma formação que ultrapasse uma boa formação inicial, mas que como em qualquer outra profissão seja contínua, cujo aperfeiçoamento se dê através do conhecimento de leituras, de diálogos, de participação em seminários, congressos, exercícios, enfim, de ensino/pesquisa didático-histórica.

Por fim, em termos de perspectivas contemporâneas, podemos nos apoiar nas considerações de Ernesta Zamboni (2000-2001), em suas análises construídas a partir do quadro de dissertações e teses, nas áreas de História e Educação, disponíveis no portal CAPES/CNPQ, como também, de livros, periódicos, artigos e ainda dos anais dos encontros próprios da área: Encontro Nacional de Pesquisadores do Ensino de História (ENPEH) e Perspectivas do Ensino de História (PEH), bem como dos Simpósios da Associação Nacional de professores Universitários de História (ANPUH). A partir desse arsenal, as referidas pesquisas possibilitam a construção de um panorama sobre o ensino de História como objeto de pesquisa nas últimas décadas. De maneira geral, especificamente sobre o uso das linguagens no ensino de História, a autora concluiu que:

A maioria das pesquisas propõe analisar uma linguagem alternativa, a partir do relato do projeto, (atividades conduzidas em sala de aula, com análise de seus efeitos no ensino de História). Poucos trabalhos apresentam uma discussão teórica precedendo um relato de uma experiência (definição de linguagem, problematização sobre o conceito de história. (ZAMBONI, 2000-2001, p. 111).

À guisa de comparações, diálogos e reflexões, nos debruçamos sobre os trabalhos dos penúltimos eventos voltados para o ensino de História, como os Simpósios Temáticos do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH 50 anos, realizado em julho de 2011, na cidade São Paulo, bem como dos eventos próprios da área, especificamente o IX Encontro Nacional de Pesquisadores em Ensino de História (ENPEH), realizado em Florianópolis, no ano de 2011, e o VIII Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História, acontecido em Campinas, São Paulo, em julho de 2012 (último evento). Temos consciência de que os trabalhos apresentados e discutidos nesses eventos não representam o todo do que se pesquisa



sobre ensino de História no Brasil. No entanto, em grande medida, os anais desses eventos condensam resultados de pesquisas acadêmicas concluídas ou em andamento realizadas em programas de Pós-Graduação em História e, sobretudo, em Educação.

Em linhas gerais, no XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH 50, a temática encontrou espaço de discussão, sobretudo, nos simpósios: de que África estamos falando (I); Ensino de História e Historiografia; Estudos locais e regionais no interior do Brasil; Formação de Professores; História e Quadrinhos; História, educação e ensino de História; e História, memórias e ensino de História. Nos Simpósios temáticos do ENPEH 2011, no tema *diferentes linguagens e fontes no Ensino de História* foram discutidas as novas tecnologias e linguagens no Ensino de História, representando 9% dos trabalhos apresentados no evento. Além desse grupo, o tema encontrou espaço de debates nos simpósios: Diversidade cultural; cultura escolar e saberes; práticas de memória e espaços educativos; história da História ensinada; Currículo e linguagem; Didática e aprendizagem na História; Ensino de História nas Américas; e ensino de História nas séries iniciais. Já no encontro de PEH 2012, a temática foi discutida no Simpósio intitulado *diversidade de linguagens e prática em sala de aula*. No total de 10 grupos, esse simpósio representou 20% em relação aos demais. Não obstante “um lugar próprio”, as discussões sobre a temática encontraram espaços na mesa intitulada Memória e linguagens, e, sobretudo, nos demais simpósios: Educação Histórica; prática de memória e ensino de História; História e Memória; Diversidade étnico-culturais; ensino de história nos anos iniciais; e formação de professor e Currículo.

Em panorama geral sobre os textos publicados nos anais dos eventos, sem pretender homogeneizar, percebe-se que a realidade das pesquisas que se detêm sobre a temática infelizmente não têm se alterado muito em relação à apresentada acima por Zamboni (2000-2001) nos anos 1990. As discussões giram em torno de estudos de casos que se utilizaram de usos de diferentes linguagens como fonte e método no ensino de História. Na parte introdutória do texto, faz-se numa tentativa de associar saberes, experiências e práticas docentes em sala de aula, utilizando-se de uma linguagem para se trabalhar determinados conteúdos.

A incidência dessa temática nas discussões nesses eventos, no entanto, denota preocupações e anseios dos profissionais da área, de todos os níveis, ensino superior e básico, pela troca de diálogos e experiências nas práticas de ensino. Em outras palavras, professores e pesquisadores estão imbuídos na latente busca por soluções de problemas que tocam as possibilidades e desafios dos usos de diferentes linguagens e fontes no ensino de História.

Como desafios, a meu ver, essas produções necessitam de um aprofundamento nas discussões teóricas e metodológicas, na definição dessas linguagens e fontes diversas como documento e problematização sobre o conceito de História, isto é, o que são linguagens, como transformá-las em fontes na História, o que e como ensinar e, ainda, qual o produto desse conhecimento.

## Referências

AZAMBUJA, Luciano de; SCHMIDT, Maria Auxiliadora. A canção vai à escola: perspectivas da Educação Histórica. *Entre Ver*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 225-247, jan./jun. 2012.

BLOCH, Marc. *Apologia da História e o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação. *Lei nº 9.394*, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1996

COSTA, Aryana Lima; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. O ensino de história como objeto de pesquisa no Brasil: no aniversário de 50 anos de uma área de pesquisa, notícias do que virá. *Saeculum - Revista do Ensino de História*, João Pessoa, n. 16, jan./jun. 2007.

CUNHA, André Victor Cavalcanti Seal da. Diálogos com o cavaleiro inexistente: o ensino de história enquanto campo de pesquisa. *História & Ensino*, Londrina, v. 2, n. 17, p. 219-234, jul./dez. 2011.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. O livro didático e a pedagogia do cidadão: o papel do instituto histórico e geográfico brasileiro no ensino de história. *Saeculum - Revista do Ensino de História*, n. 13, João Pessoa, jul./dez. 2005.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e Ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes 2).

KNAUSS, Paulo. Macaé: usos do passado e sentidos da História Local. In: AMANTINO, Marcia et al. (Org.). *Povoamento, catolicismo e escravidão na antiga Macaé - séculos XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MONTEIRO, Ana Maria Ferreira da Costa. Professores: entre saberes e práticas. *Educação & Sociedade*, ano XXII, n. 74, abr. 2001.

\_\_\_\_\_. Professores e livros didáticos: narrativas e leituras no ensino de História. In: Rocha, Helenice Aparecida Bastos, Reznik, Luís e Magalhães, Marcelo de Souza (Org.) *A História na Escola: autores, livros e leituras*. Rio de Janeiro: editora FVG, 2009.

OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva de. Novas e diferentes linguagens e o ensino de história: construindo significados para a formação de professores. *EntreVer*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 262-277, jan./jun. 2012.

SCHMIDT, M. A. M. S.; GARCIA, T. M. F. B. A formação da consciência histórica de alunos e professores e o cotidiano em aulas de história. *Cad. CEDES*, Campinas, v. 25, n. 67, set./dez. 2005.

ZAMBONI, Ernesta. Panorama das pesquisas no ensino de História. *Saeculum - Revista de História*, João Pessoa, n. 6-7, jan./dez. 2000-2001.

## O papel da família na educação das gerações seguintes no século XVIII mineiro: primeiras considerações teóricas

**Fabício Vinhas Manini Angelo**

Mestre em História pela UFMG

Doutorando em Educação pela UFMG

[fabriciovinhas@gmail.com](mailto:fabriciovinhas@gmail.com)

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva traçar as primeiras considerações teóricas sobre a possibilidade de uma investigação acerca das práticas educativas que as famílias da região aplicavam às gerações seguintes durante a ocupação da Capitania das Minas de Ouro, tendo como espaço privilegiado a Comarca do Rio das Velhas entre cerca de 1710 e cerca de 1770 a partir do referencial teórico bourdieusiano.

**PALAVRAS-CHAVES:** História da Educação; Família; Século XVIII; Conceitos e Teorias; Pierre Bourdieu.

### Introdução

O presente trabalho objetiva ser uma primeira incursão sobre as práticas educativas<sup>4</sup> que as famílias da Comarca do Rio das Velhas no século XVIII aplicavam às gerações seguintes durante a ocupação da Capitania de Minas de Ouro. Pensando nestas palavras, este trabalho pretende iniciar uma discussão sobre o papel da família na longevidade educacional das gerações subsequentes, bem como compreender a função da educação para a família e para os educandos e as relações estabelecidas entre as gerações familiares. Para este trabalho utilizar-se-á de alguns testamentos dos período e região em tela como fontes, haja vista o estágio da presente pesquisa.

Este objeto surgiu a partir de pesquisas anteriores que permitiram debater temas como família, vivências afetivas e mestiçagens. De maneira geral, nesta pesquisa, vez por outra, foram encontradas agentes históricos muito interessantes como uma parda forra muito bem educada, muito provavelmente, no Recolhimento de Macaúbas ou um padre mulato que se ordenou porque o pai, português e advogado, faliu para isso, ou mesmo uma série de legados, materiais e simbólicos, deixados aos herdeiros para que estes pudessem, de alguma forma, se educar um pouco mais. A partir destes e outros testamento é possível compreender o sentido da educação para as famílias bem como o papel da família na educação das gerações seguintes.

---

<sup>4</sup> Obviamente trabalharei melhor esse conceito nos referenciais teóricos. Cf. FONSECA, 2009, em especial p. 10-15.

A relevância desta pesquisa deve-se ao reduzido número de pesquisas sobre a História da Educação para América portuguesa o que permite ainda a exploração das conexões entre os vários temas correlatos a educação como a história da família e abordagens teóricas como a cunhada por Pierre Bourdieu. Além disso, em geral, as pesquisas para o período ainda enfatizam agentes institucionalizados (o Estado e a Igreja), ainda que já seja notada uma mudança nas mais recentes pesquisa (ABREU, 2001; CUNHA, 2008; GORGULHO, 2011; JULIO, 2008; MENESES, 2007; MORAIS, 2007;), mesmo que muitas dessas não sejam vinculadas à linha de pesquisa em História da Educação. Por fim, a historiografia da Educação que trata do século XVIII mineiro parece não corroborar uma afirmação de longa data da Sociologia da Educação de matriz bourdieusiana, pois indica que a educação do período atingiu um espectro de camadas sociais bem mais amplo (FONSECA, 2008: 541 e 2009: 103-155)<sup>5</sup>. Por isso é de grande importância o desenvolvimento desta pesquisa sobre o papel da família na educação em Minas setecentista.

### **Referenciais teóricos: uma defesa de Bourdieu**

Independentemente destas duas interpretações divergentes sobre o significado da educação para as famílias da região e período, este trabalho buscará suporte para a investigação documental e para o diálogo historiográfico em alguns dos conceitos cunhados por Pierre Bourdieu e que foram aplicados à realidade brasileira por outros autores (NOGUEIRA,; CATANI, 2012. BOURDIEU, 1992. CUNHA, 2007. NOGUEIRA et al.,2000.) Isto se deve aqui, pois compreende-se que não é na simples crítica ao trabalho do sociólogo francês que ocorrerá o avanço da História da Educação para o período e sim a partir do diálogo crítico, buscando compreender as potencialidades e os problemas da utilização deste aporte teórico-metodológico para analisar melhor aquela sociedade. Aqui cabe citar o que Chartier, citado por Catani (2011), fala a respeito de utilizar Pierre Bourdieu:

[...] devemos ler Bourdieu e podemos comentar Bourdieu e explicar a dificuldade de seu estilo de conceitualização. Mas o mais importante é trabalhar com Bourdieu, quer dizer, é utilizá-lo para temas que não pôde abordar, para períodos que não foram historicamente os mais importantes para ele. Trabalhar com seus conceitos, mas ir além, trabalhar com suas perspectivas, com a ideia de um pensamento relacional e a repulsa a projeção universal de categorias historicamente definidas (CHATIER apud CATANI: 2011: 333)

<sup>5</sup> Claro que Fonseca neste dois textos traça considerações mais finas, pois informa que a criação do Seminário do Vínculo do Jaguará teria ocorrido só no fim do século XVIII. Portanto, antes disso a educação das crianças, sendo órfãos ou não, de maneira geral seguia a s orientações das ordenações que basicamente reproduziam as diferenças entre as camadas sociais. Além disso, o acesso as primeiras letras não necessária mente representaria uma ascensão social, haja vista que muitas vezes este saber ler e escrever seria mais útil à profissão que a criança/jovem iria aprender.

Outro aspecto fundamental neste trabalho é a atenção voltada para as famílias muito mais que para os indivíduos. Sendo assim, esta temática que tem muita tradição na Sociologia da Educação, em especial a de matiz bourdieusiana<sup>6</sup>, ainda tem grande potencial de crescimento na pesquisa em História da Educação. Afinal para Minas do Ouro temos os testamentos muito bem organizados e como esta fonte contém muitas informações relacionadas ao papel exercido pelas famílias na “longevidade escolar” ou talvez fosse melhor dizer longevidade educativa dos educandos urge a sua leitura. Talvez um primeiro problema a ser enfrentado relaciona-se a tradição que aponta que a “longevidade educativa” está intimamente relacionada ao compartilhamento de um determinado capital cultural pela família na qual o educando está inserido. Ou seja, os trabalhos de Sociologia da Educação de matiz bourdieusiana apontaram uma relação estrita entre nível sociocultural das famílias e a longevidade escolar. No entanto, os trabalhos que relacionam família e escola para a América portuguesa parecem indicar outra posição<sup>7</sup>. Nesse sentido, Fonseca nos diz, ao tratar do seminário de meninos:

[...]Embora o número de requerimentos[para matrícula no Seminário do Vínculo do Jaguará] não seja elevado, sua diversidade sugere leitura que contrariam algumas afirmações mais tradicionais, de que os segmentos mais pobres da população atribuíam diminuto valor à educação escolar, que esses segmentos estariam quase sempre mergulhados na ilegitimidade ou que o ingresso de escravos e de seus filhos nas escolas estaria vedado a princípio. Além dos pobres, filhos legítimos e naturais, brancos ou não, o seminário recebeu também expostos e filhos de escravos.[...](FONSECA, 2008: 541)

Talvez parte dessa divergência esteja relacionada a própria natureza da disciplina Sociologia. Afinal, esta estaria mais preocupada com aquilo que é mais comum ou mais generalizável (Cf. CUNHA, 2007:21-27). Também pode estar relacionado com o surgimento da Sociologia em uma era industrial e com a limitação da própria ciência, pelos seus métodos e conceitos, de compreender outros períodos como o século XVIII e séculos anteriores ao período industrial. (CUNHA, 2007: 33-43). Daí, a necessidade de compreendermos um pouco melhor aquela sociedade pré-industrial, ainda que utilizando o aparato conceitual da Sociologia da Educação justamente para compreender as suas limitações e suas potencialidades.

Em que pese a inexistência de um sistema educacional massivo, massificador e

<sup>6</sup> Para observar vários textos nos qual esta aparece basta consultar: BOURDIEU, 2012. v. 1. p. 135-155 . Além dos diversos textos de Maria Alice Nogueira no livro: NOGUEIRA et al. 2000, p. 127-153, 49-63; e da autoria de Maria José Braga Viana, 47-59, também no mesmo livro.

<sup>7</sup> Além dos trabalhos de Thais Nivia de Lima e Fonseca já citados aqui e apresentados nas referências recentemente descobri o seguinte trabalho: MOREIRA, 2009.



reprodutor a partir do qual Pierre Bourdieu desenvolveu a sua teoria; seria possível a utilização de Bourdieu para compreender as práticas educativas anteriores ao século XX? Não seria um anacronismo? Em qual sentido um sociólogo poderia auxiliar a História da Educação? E em que sentido a utilização de seu aporte conceitual para períodos não pensados pelo sociólogo pode melhor dimensionar sua teoria? O que é conceito e como ele pode ajudar a pensar um tempo bem anterior ao presente no qual ele foi cunhado? Por fim, cabe idagar se a comparação ela por si só não teria um forte poder analítico?<sup>8</sup>

Cabe ressaltar em princípio que a metáfora sobre os herdeiros cunhada por Bourdieu é bastante significativa para a presente pesquisa, pois busca analisar o papel das famílias a partir de seus testamentos. Neste sentido, os testamentos também não indicariam os seus próprios herdeiros? Além disso, para Bourdieu o diálogo entre História e Sociologia seria fundamental para compreender os fenômenos que a presente pesquisa busca compreender. Ou nas palavras de Bourdieu citado por Catani (2011: 320-1): “toda sociologia deve ser histórica e toda história sociológica”. Posição também defendida por Cunha (2007). Com isso, na verdade, compreende-se que as duas disciplinas podem ganhar muito neste diálogo. De outro modo, compreende-se melhor a constituição de um determinado *campo* quando sua história reificada é tratada por meio da pesquisa histórico-sociológica, como proposto por Catani (2011: 320-328). Além disso, através da teoria dos capitais (cultural, social, econômico), construída por Bourdieu, é possível compreender os bens, materiais e simbólicos, que os testadores do período legavam a seus descendentes ou que seus herdeiros conquistaram e que teriam forte papel na disputa por postos valorizados nas disputas nos *campos* da região e período. Também é importante frisar que apropriação conceitual não é interessante somente para História. Mesmo Bourdieu ganhou muito quando buscou compreender por meio do conceito de *habitus* a relação entre a arte gótica e a prática escolástica dialogando para isso com Panofsky (Cf. BOURDIEU, 2007:337-361). E também é relevante para a sociologia ter seus aportes conceituais utilizados para investigar outros períodos históricos.

A partir deste quadro, considera-se que é possível utilizar-se de Bourdieu para compreender a História da Educação em Minas do século XVIII. Porém, obviamente não no todo, por isso a necessidade de traçar um diálogo crítico com o aporte teórico-metodológico

<sup>8</sup> Pode-se argumentar que existem outros sistemas teóricos possíveis ou mesmo melhores pois nasceram daquela realidade como o caso da proposta teórica do Antigo Regime nos Trópicos baseado na Teoria da Dádiva como desenvolvida por Marcel Mauss? Porém, pode-se pensar que esta também foi criada para compreender outros tempos/espacos que muito pouco tem a ver com a Europa medieval ou moderna. Além disso, o que dizer de outras historicidades presentes no Brasil do período? Quais conceitos não seriam anacrônicos? Qualquer modelo teórico também seria um pouco anacrônico, pois, em geral aprendemos um passado é a partir da diferença, da semelhança ou do outro Histórico com o nosso tempo.

bourdieiano. Sendo assim conceitos como o de *campo*, de *habitus* ou de *capital cultural*, *capital social* e *capital econômico* podem muito bem auxiliar a compreensão do ato de legar algo a alguém, em especial quanto se trata de algo simbólico relacionada à educação.

### **Algumas definições e as primeiras leituras dos documentos a partir da teoria dos capitais**

Para Bourdieu o capital não pode ser restringir ao bens materiais ou propriedades. Para uma boa compreensão das disputas que estão em jogo devemos levar em conta outros capitais e o estados deste capitais em especial o capital social e o capital cultural. O *capital cultural*, segundo Bourdieu(2013), pode existir sob três formas ou estados: incorporado, objetivado e institucionalizado. No primeiro estado, o *capital cultural* supõe um processo de interiorização pelo processo de ensino e aprendizagem, tanto da família quanto da escola e que implica em um investimento de tempo pessoal, pois este estado do *capital cultural* não pode ser apropriado por procuração como nos fala Bourdieu (2013: 82). Este estado do capital cultural é como o bronzamento, isto é não pode incorporado mandando outra pessoa no lugar do interessado. Assim, o *capital cultural incorporado* é parte integrante de uma determinada pessoa, não podendo ser trocado ou legado instantaneamente. Porém, isso não quer dizer que seja impossível a sua transmissão hereditária que se produz sempre em doses homeopáticas e de forma quase imperceptível ao longo de uma vida.

O *capital cultural*, ainda segundo Bordieu (2013: 85-86), pode estar no estado objetivado e isso quer dizer que neste momento ele não é mais que um objeto e por isso transferível a qualquer pessoa. Porém, para que este capital seja totalmente desfrutado há a necessidade de haver um capital cultural incorporado bem estabelecido. De outra forma, são as capacidades culturais de um determinado indivíduo que permitem o desfrute de um determinado bem cultural. Aqui, portanto, estamos de nada mais que livros, escritos, pinturas, objetos de arte e etc.

Por fim, o capital cultural pode ser encontrado no estado institucionalizado o que, de certa forma, significa que este está incorporado sob a forma de títulos, diplomas e certificado. Este são garantidores de uma determinada posição em um campo qualquer, pois são sancionados legalmente e no limite permitem a permuta já que habilitam uma determinada pessoa ocupar a vaga de um outro profissional, conforme aponta Bourdieu (2013: 86-88). Tendo em vista estes três estados do capital cultural, Eduardo Socha define capital como sendo,



[...] não apenas o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Assim, além do capital econômico (renda, salários, imóveis), é decisivo para o sociólogo a compreensão de capital cultural (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), capital social (relações sociais que podem ser convertidas em recursos de dominação). Em resumo, refere-se a um capital simbólico (aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social). Ou seja, desigualdades sociais não decorreriam somente de desigualdades econômicas, mas também dos entraves causados, por exemplo, pelo déficit de capital cultural no acesso a bens simbólicos.

Outro conceito fundamental na teoria dos capitais de Bourdieu está relacionado ao capital social acumulado por uma determinada pessoa ou grupo social que pode ser entendido em alguns casos como sendo a família no qual um indivíduo está inserido. Sendo assim Bourdieu define o conceito como sendo

o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados a posse de um rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimentos e inter-reconhecimentos ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmo), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. (BOURDIEU, 2013: 75)

Para Bourdieu (2013: 76) a criação dessa rede de relações não pode ser compreendida como um dado natural, mas sim o produto de um trabalho que exige investimento de tempo justamente para produzir relações úteis e lucrativas, tanto materialmente quanto simbolicamente. Isso significa muitas vezes produzir instituições, ocasiões, lugares e práticas que permite as trocas legítimas entre pessoas que se reconhecem como membros de um mesmo grupo. E no limite este capital pode ser herdado e, muitas vezes, materializados por meio de um sobrenome importante.

Nestas condições o aporte conceitual cunhado por Bourdieu se torna bastante relevante para pensar as relações registradas nos testamentos do século XVIII e também o papel exercido pelos testadores ao legar ou transmitir a seus herdeiros, no sentido mais alargado do termo como explicado anteriormente, todos estes capitais. Portanto, o conceito de capital cultural pode muito bem ser utilizado para compreender as seguintes passagens do testamento de Bartholomeu Gonçalves Bahia, feito em 1752, no qual ele declara ter feito muitos sacrifícios para que seu filho natural se ordenasse: “Declaro que não / possui bens alguns de raiz, porquanto as casas em que assisto, e todas / as suas pertencas. Fis nellas patrimônio para o dito meu Filho se / ordenar,”, pois aqui fica evidente os mecanismos de reconversão de capitais para garantir uma determinada posição no campo em disputa. Isto é, com este exemplo fica evidente que Bartholomeu não poupou seus bens mais valiosos para garantir uma

boa formação e uma boa posição no campo religioso a seu filho. Parte desta estratégia para garantir melhores posições para seu filho pode ter passado pela constituição de uma ampla rede de sociabilidades que passou por troca de favores entre membros de uma determinada camada social que se reconheciam como tais. Parte disso poder observado no trecho a seguir:

Declaro que não mão do / Reverendo Doutor Vigario Geral o Senhor Lourenço Joze de Quei/ros Coimbra, se acha hum faqueiro que consta de huma duzia de / colheres de prata, outra duzia de garfos, e huma duzia de facas com ca/bos de prata que de sua caza mandou buscar o Dezebarga/dor, Diogo Cutrim de Souza como consta de hum escritinho que se / há de achar entre os papéis avulsos do Dezebargador, Diogo / Cutrim de Souza na ocazião que esteve ospedado na caza do dito Re/verendissimo Senhor, o Excellentissimo Senhor Dom Frey João / da Cruz, o qual faqueiro me custou duzentos mil reis em Lisboa, e / posto aqui nas Minas, e querendo o dito Reverendissimo Senhor fi/car com elle dando os ditos duzentos mil reis meus testamenteiros / lho deixem ficar pello dito preço.<sup>9</sup>

Essa troca de gentilezas sugere o auto-reconhecimento e a constituição de um grupo de pessoas civilizadas que precisavam de talheres com cabos de prata para receberem seus mais ilustres convidados. Esse tipo de gasto de tempo em constituir este grupo nada mais é que investir em algo que pode muito bem ser tratado como capital social, pois isso era feito buscando é claro algum tipo de retorno.

Retornando ao capital cultural agora na forma objetivada, ainda no mesmo testamento, aqui este conceito tem um duplo sentido como sugere a seguinte passagem: “Declaro que / pessuo mais hua livraria com bastantes volumes de direyto / e destes estão nas mãos do Doutor Joze Telles da Sylva, os textos de direyto / Canonico, e hum dos textos de direito Civil.” Se por um lado temos o investimento em capital social por meio do empréstimo de livros, coisa bem comum entre os letrados da época, de uma determinada área, no caso o direito. Por outro não podemos ignorar que o convívio com tal biblioteca, com os escritos dia a dia e com tipo de trabalho feito por seu pai deixou uma impressão indelével no garoto Bernardo, futuro abade. Além disso, a atuação de Bartholomeu como tezeiro de Senhora Santa Anna da Barra e também como advogado além de certamente saber ler e escrever, como nos sugere o seu testamento ainda que não tenha o assinado, “por não poder escrever”, indicou um caminho profissional a seu filhos que certamente, ou tanto quanto possível, estaria relacionado às letras.

Outro exemplo de como as relações sociais estabelecidas podem ser compreendidas como uma forma de investimento em capital social nos moldes cunhado por Bourdieu está no

<sup>9</sup> APM/CMS-020, Fls. 106v-109v Testamento de Bartholomeu Gonçalves Bahia 08/01/1752

testamento de Maria de Freytas<sup>10</sup>: Mulher muito bem educada, provavelmente no recolhimento de macaúdas devido a ser seu primeiro testamenteiro o “Reverendo Padre Joam da cunha Ca/ pittam do Recolhimento das Macahu/ bas”. Além disso, as diversas dívidas e créditos que estabeleceu com pessoas vinculadas ao recolhimento indicam um investimento de tempo e mesmo dinheiro para o estabelecimento institucionalizado de relações com fins a melhorar ou garantir a mesma posição em um determinado campo em disputa.

Por fim cabe citar o testamento de Manoel Maciel<sup>11</sup>, feito em 1750, no qual declara que é:

Solteiro e tenho três filhos/ naturais filhos de huma negra por no/ Tereza de Jezus os quais três filhos/ São Marcella Maciel viúva que ficou/ de Antonio dias vieyra e Paulla/ Romana de São Joze e Suteria/ de Nazaré ambas Recolhidas no Reco/ lhimento de Nossa Senhora da/ Conceipção dos Macaubas [?] Item/ Declaro que tenho mais cinco filhos/ natural de huma negra por nome/ Luzia da Conceipção a Saber [?]uas femeas Romana Domingas Asey/ tentes por popushas no Recolhimento/ das Macaubas o cujo pormeti assistir/ com o sustento e o vestuário pardas/ ditas duas popislas, e Maria cuja es/ ta criandosse em caza de Simião/ de Souza romi[???] e os dous machos/ Caralos[sic] e Joseph// Item declaro que/ tenho mais huma filha natural/ filha de huma negra por nome Maria/ cuja filha se chama neta da conceip/ ção Recolhida com dote de três mil/ cruzados que dei ao Recolhimento das/ Macaubas [?].

O que surpreende é o alto investimento que Manoel faz em capital cultural, principalmente, para suas filhas que, de algum modo, poderia garantir um futuro melhor para elas. Para Manoel sua relação com o Recolhimento de Macaúbas parece ser para além da vida, afinal pede que, “meo corpo seja amortalha/ do em hum habitto de São Francisco e Sepul/ tado na Igreja do Recolhimento[?] de Nossa/ Senhora da Conceipção das Macaubas.” Parece que esta preocupação com a educação de suas filhas estava relacionada com a própria educação que teve como nos sugere a seguinte passagem: “por não poder/ escrever pedi e Roguej ao Padre Bar/ tholomeu vas Ferreyra Barcelos que/ este pro mim fizesse e comigo asi/ gnou e como meo leo e achei estar/ conforme a minha vondade o asi/ gnej de minha própria letra e signal?”. Portanto, o que se está sugerindo que que as famílias do período com um relativo capital cultural buscavam investir na transmissão deste tipo de capital a seus herdeiros. Parece que o mais importante para o período é a garantia de um futuro melhor para o herdeiro e para a própria casa/linhagem/ família.

## Conclusão

<sup>10</sup>IBRAM/MO-CBG/CPO-LT 3(8) 94-101v. Testamento de Maria de Freytaz Parda Forra 06/08/1740

<sup>11</sup>IBRAM/MO-CBG/CPO - LT, 8(16) f. 361v.-369 Testamento Manoel Maciel 23/08/1750

Ao longo deste trabalho bucou-se apresentar como o aporte cunhado por Bourdieu pode ser útil para pensar as práticas educativas de tempos pretéritos ao período de industrialização. Obviamente deve-se ter em conta que aplicação deste referencial teórico não pode ocorrer de modo acrítico. É necessário, neste sentido, compreender que neste período ainda não existe um sistema educacional, massivo, massificador e reproduzidor das desigualdades sociais. Neste sentido, a educação parece ser somente uma estratégia, por vezes familiar, que irá garantir uma determinada posição dentro de um campo em disputa. Este campo sim pode ser o religioso ou talvez político-administrativo, mas dificilmente, neste momento, será unicamente educacional. Apesar da família parecer ser uma instância de reprodução das desigualdades sociais o mesmo ainda não deve ser estendido para a educação, afinal esta ainda não tem a importância que terá no século XX. Além disso, para ter acesso a cargos de grande destaque em um determinado campo não há a necessidade ser “alfabetizado”, pois ainda não era um verdadeiro impedimento para exercer uma determinada função neste período. Portanto, pelo menos temporariamente, a educação não pode ser compreendida um espaço de reprodução das desigualdade e sim mais um elemento utilizável na construção de estratégias para o controle do campo em disputa, podendo a sim ser produtoras de outras situações.

Além disso, com os exemplos trabalhado aqui buscou-se enfatizar que, assim como hoje, a longevidade educacional pode sim estar relacionado com o capital cultural compartilhado pela aquela famílias. Sendo assim pais educados normalmente investem muito ou máximo possível, em alguns casos fazendo grandes sacrifícios ou mesmo falindo, para garantir uma boa educação para seus herdeiro.

Por fim, deve-se resaltar que estas conclusões são só o início de um longo caminho de pesquisa, pois deve haver muitos testamentos a serem investigados e muitos livros por serem ainda lidos. Certamente, muitas dessas conclusões devem ser modificadas, não só pela pesquisa como também pelo diálogo que será travado com outros pesquisadores. Este instantâneo, não é mais, que apenas o início.

## **Bibliografia**

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CUNHA, F. S. . *História & Sociologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CUNHA, P. A. B. . Educação Moral e Discurso Pedagógico nas Associações Religiosas

Leigas - Minas Gerais, séculos XVIII e XIX. In: Tarcísio Mauro Vago; Bernardo Jefferson de Oliveira. (Org.). *Histórias de Práticas Educativas*. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, v. , p. 41-57.

FONSECA, T. N. L. E. (Org.) ; VEIGA, Cynthia Greive (Org.) . *História e historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FONSECA, T. N. L. E. . "Segundo a qualidade de suas pessoas e fazenda": estratégias educativas na sociedade mineira colonial. *Varia História* , v. 22, p. 175-188, 2006.

FONSECA, T. N. L. E. . Instrução e assistência na Capitania de Minas Gerais: das ações das câmaras às escolas para meninos pobres (1750-1814). *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, p. 535-544, 2008b.

FONSECA, T. N. L. E. . Historiografia da Educação na América portuguesa: balanço e perspectivas. *Revista lusófona de educação*, v. 14, p. 111-124, 2009a.

FONSECA, T. N. L. E. . História da Educação no Brasil: abordagens e tendências de pesquisa. *LPH (UFOP)*, v. 19, p. 08-41, 2009b.

FONSECA, T. N. L. E. . *Letras, ofícios e bons costumes: civilidade, ordem e sociabilidades na América portuguesa*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009c.

GORGULHO, Talitha Maria Brandão. *"Aos órfãos que ficaram": estratégias e práticas educativas dos órfãos de famílias abastadas na Comarca do Rio das Velhas (1750-1800)*. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais,

JULIO, K. L. . Os espaços de sociabilidade como importante ambiente onde se aprende e ensina através das indumentárias e adereços (1808 -1840). In: Tarcísio Mauro Vago; Bernardo Jefferson de Oliveira. (Org.). *História de Práticas Educativas*. 1ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, v. único, p. 58-80.

MENESES, J. N. C. . Ensinar com amor uma geometria prática, despida de toda a teoria da ciência e castigar com caridade: a aprendizagem do artesão no mundo português, no final do século XVIII.. *Varia História*, v. 23, p. 167-183, 2007.

MORAIS, C. C. . Ler e escrever: habilidades de escravos e forros? (Comarca do Rio das Mortes, Minas Gerais, 1731-1850). *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, p. 493-504, 2007. NOGUEIRA, Maria Alice (Org.) ; CATANI, A. (Org.) . *Pierre Bourdieu, Escritos de Educação*. 13. ed. Petropolis: Vozes, 2012. v. 1. 251p .

NOGUEIRA, Maria Alice (Org.) ; CATANI, A. (Org.) . *Pierre Bourdieu, Escritos de Educação*. 13. ed. Petropolis: Vozes, 2012. v. 1. 251p .

NOGUEIRA, Maria Alice, ROMANELLI, Geraldo, ZAGO, Nadir. *Família e escola: trajetórias de escolarização em camadas médias e populares*. Petropolis: Vozes, 2000.

SILVA, Diana de Cássia. . As Reformas Pombalinas e seus reflexos na constituição dos mestres de primeiras letras no termo de Mariana (1772-1835). In: VAGO, Tarcísio Mauro; OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. (Org.). *História de práticas educativas*.. Belo Horizonte: UFMG, 2008, v. , p. 20-40.

## O livro didático de história e a política dos impressos: uma análise da relação texto-imagem

**Gabriel Duarte Faria**

Graduado em História

Universidade Federal de Juiz de Fora

[gduartemg@hotmail.com](mailto:gduartemg@hotmail.com)

**Gabriela Silveira Meireles**

Mestre em Educação

Universidade Federal de Minas Gerais

[gabrielasilveirameireles@gmail.com](mailto:gabrielasilveirameireles@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho trata do livro didático e do conteúdo destes impressos. As imagens dos mesmos têm se apresentado de forma desarticulada do texto ou do conteúdo de ensino. Muitas assumem um caráter meramente ilustrativo ou iconográfico. Por isso, este trabalho tem como proposta a problematização do conhecimento construído nas aulas de história a partir da relação entre texto-imagem nos livros didáticos de história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Livro Didático ; Texto; Imagem; História

**ABSTRACT:** This work deals with the textbook and the content of these printed. The images of them have been presented in a disjointed form of the text or the content of education. Many assume a merely illustrative or pictorial character. Therefore, this paper aims to problematize knowledge built on history lessons from the relationship between text-image in history textbooks.

**KEYWORDS:** Textbook; Tex; Image; History

### Introdução

Este trabalho tem como proposta a problematização do conhecimento construído nas aulas de história a partir da relação entre texto-imagem nos livros didáticos de história. O objetivo é analisar duas coleções de livros didáticos de história, buscando verificar possíveis articulações, desarticulações, rupturas, sincronismos e anacronismos. Ambas as coleções referem-se a livros de 5ª a 8ª série (hoje 6º ao 9º anos). Na primeira etapa do trabalho pretendemos apresentar os objetivos de cada coleção.

A primeira obra se organiza por unidades e capítulos, tendo sua estrutura organizada da seguinte forma: *Texto principal; Texto complementar; Atividades (Ampliando o vocabulário; Sistematizando o conhecimento; Aprofundando o conhecimento; e Extrapolando o aprendizado)*. Os autores tiveram como critério a seleção dos temas e as referências sugeridas pelos PCNs, procurando enfatizar aquilo que eles consideram essencial para o ensino de história, o processo histórico de forma que a coleção articule com a realidade do



aluno, suas experiências, possibilitando ampliar seu conhecimento a partir de perspectivas diferentes, buscando não se restringir a uma única linha de interpretação.

Já a segunda coleção, tem como proposta o trabalho com conceitos a partir de oito eixos temáticos presentes em todos os livros da coleção. São eles: *Comunicação e Troca; Trabalho e Técnica; Memória e História; Poder, Arte, Religião e Pensamento; Guerra, Família e Sexualidade; e Vida Cotidiana*; não priorizando o evento histórico.

### **O livro didático em questão**

O livro didático ainda tem sido um artefato cultural e um recurso pedagógico bastante utilizado nas escolas públicas brasileiras. Muitas vezes, no entanto, os professores não têm consciência do processo que envolve o conteúdo desses impressos. Percebemos, em nossa prática docente, que as imagens trazidas nos livros didáticos de história apresentam-se de forma desarticulada do texto ou do conteúdo de ensino. Muitas vezes essas imagens assumem um caráter meramente ilustrativo ou iconográfico.

Conforme anuncia Freitag, Costa e Motta (1993, p. 11), “o livro didático não tem uma história própria no Brasil. Sua história não passa de uma sequência de decretos, leis e medidas governamentais que se sucedem, a partir de 1930, de forma aparentemente desordenada, e sem a correção ou a crítica de outros setores da sociedade”.

Segundo Freitag, Costa e Motta (1993, p. 105), existem três categorias de usuários ou consumidores do livro didático: “o Estado, que compra o livro; o professor, que o escolhe e o utiliza como instrumento de trabalho em suas aulas; e, finalmente, o aluno, que tem no livro o material considerado indispensável para seu aprendizado nesta ou naquela área do conhecimento, num ou noutro nível de formação”.

Uma outra contribuição trazida Freitag, Costa e Motta (1993, p. 105) é a de que a maioria das pesquisas “feitas sobre o livro didático, a esmagadora maioria se concentra (...) na análise do texto impresso”. Talvez o diferencial deste trabalho seja justamente o de trazer à tona as relações entre texto-imagem.

### **Análise da relação texto-imagem nos livros didáticos de história**

No processo de análise dos recursos variados encontrados na primeira coleção, foi possível observar, de uma forma geral, um destaque maior pela apresentação diversificada de fontes visuais, dentre as quais reproduções de pinturas, mapas, desenhos, fotografias e monumentos referentes a períodos históricos específicos. No entanto, a maioria das imagens

da coleção, não dialoga com os conteúdos textuais apresentados, acabando por servir como mera ilustração, muitas vezes sem sentido pedagógico.

No que diz respeito à utilização dos mapas, a primeira coleção faz uso frequente desse recurso em sua obra. No entanto, não utilizam referências no corpo do texto ou ao final do livro fazendo com que o aluno recorra a alguma fonte para consultá-la. Apresentam-se, em sua maioria, de forma confusa, com aparência delimitada, dificultando a inserção do objeto de estudo no contexto mais amplo, além de não conter legendas.

Durante os capítulos, os autores da primeira coleção abordam textos complementares de diferentes historiadores, no intuito de apresentar possibilidades de significação histórica. Concomitantemente, observamos a utilização de recortes de jornais, pinturas de obras de arte e fotografias. Tudo isso possibilita a interação de uma multiplicidade de fontes, o que se torna interessante para discussões acerca do paradigma da verdade histórica.

Na segunda coleção, foi possível observar um conteúdo bastante extenso, podendo se tornar até exaustivo o processo de leitura, na medida em que não se apresenta muito atrativa, sendo predominante o uso de longos textos, com imagens escassas, geralmente aparecendo apenas ao final de cada capítulo.

Na segunda coleção, as imagens, quando evidenciadas são destacadas por referências bibliográficas, além de contar com um glossário de apoio, ao lado do texto. Além disso, é pertinente destacar que as imagens, de uma forma geral, dialogam com o conteúdo abarcado, apresentando ainda legendas de forma explicativa.

Na segunda coleção, tal como as imagens, os mapas também se apresentam de forma restrita e, quando aparecem, mostram legenda e referência. Quando utilizados, interagem com o leitor, uma vez que fazem referência ao texto, atuando de forma complementar ao mesmo.

### **Metodologia**

As perspectivas teórico-metodológicas adotadas basearam-se nos estudos pós-estruturalistas, com inspiração nos trabalhos de Michel Foucault e sua perspectiva da Análise do Discurso, bem como nos estudos da Cultura Visual, de Fernando Hernández.

Para Foucault (2006, p. 111), “não se deve imaginar um mundo do discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado; mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes”.

Desse modo, na análise de discurso foucaultiana, as imagens, assim como o texto, se tornam também um elemento discursivo importante.

Do mesmo modo, Hernández (2005, p. 11), nos traz a contribuição de que na cultura visual *es importante, por ejemplo, prestar atención a la intersección de raza, clase social, sexo y género em los medios visuales para poder elucidar y observar operaciones y formas de visualización y posicionalidad discursiva más complejas*. Tudo isso amplia os nossos modos de olhar os livros didáticos.

### Conclusões

Observamos com esse trabalho a existência de uma multiplicidade de fontes, o que se tornou interessante para a discussão do paradigma da verdade histórica.

Diante das análises realizadas, foi possível perceber que a grande maioria das imagens apresentadas não dialogam com os conteúdos textuais apresentados, acabando por servir como meras ilustrações, muitas vezes sem sentido pedagógico e sem conexão com as aprendizagens dos alunos.

### Referências

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREITAG, Bárbara; MOTTA, Valéria Rodrigues; COSTA, Wanderley Ferreira da. *O livro didático em questão*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

HERNÁNDEZ, Fernando. De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Revista Educação e Realidade*, v. 30, n. 2, p.9-34, jul./dez., 2005.

## O curso normal anexo ao Ginásio de Ouro Preto: instituição e perfil discente no contexto da Primeira República no Brasil (1910-1928)

**Jumara Seraphim Pedruzzi**

Graduada em História Licenciatura e Bacharelado  
Universidade Federal de Ouro Preto  
jumarapedruzzi@yahoo.com.br

**José Rubens Lima Jardimino**

Doutor em Ciências Sociais  
Universidade Federal de Ouro Preto  
jrjardilino@gmail.com

**RESUMO:** O presente trabalho possui como objeto o Curso Normal anexo ao Ginásio de Ouro Preto no contexto da Primeira República no Brasil (1910-1928). Estabelece como objetivo compreender o funcionamento do referido Curso, bem como o perfil do seu corpo discente. Pela análise dos dados foi possível perceber que o curso possuía alunas jovens, que vinham da própria cidade ou das redondezas, e que era grande a evasão no período indicado.

**PALAVRAS-CHAVE:** História das Instituições Escolares; Curso Normal; Primeira República.

**ABSTRACT:** This paper is about the Normal Course at school of Ouro Preto in the context of First Republic in Brazil (1910-1928). The main objective is just explain how did this course works and the students profile. After a review, we can say that the course was formed by young students from Ouro Preto and from the borders of this city, and that school evasion was big in this period.

**KEYWORDS:** History of Institutions School; Normal Course; First Republic.

### Introdução

O trabalho ora apresentado é parte de uma investigação de Trabalho de Conclusão de Curso e insere-se nos estudos sobre a História das Instituições Escolares e/ou Educacionais, possuindo como objeto o Curso Normal anexo ao Ginásio de Ouro Preto no contexto da Primeira República no Brasil (1910-1928). Estabelece como objetivo compreender o funcionamento do referido Curso no período indicado, bem como o perfil do seu corpo discente, o número de alunas matriculadas em cada ano, a naturalidade, a idade, a filiação e demais informações.

A pesquisa foi desenvolvida através da análise da bibliografia referente à Escola Normal na Primeira República e da documentação sobre o Curso Normal anexo ao Ginásio,

que encontra-se atualmente nos arquivos da Escola Estadual Dom Velloso, na cidade de Ouro Preto e também no Arquivo Público Mineiro, localizado em Belo Horizonte.

A Escola Normal de Ouro Preto foi criada através do artigo 7º da Lei nº 13, no dia 28 de março de 1835, sendo o primeiro instituto dessa natureza estabelecido em Minas Gerais (e o segundo em território nacional), na então capital da Província, Ouro Preto. De maneira geral, a Escola funcionou durante quase todo o século XIX, mas, foi marcada por períodos descontínuos de atividades, como é possível constatar pelos trabalhos de Gouvea e Rosa (2000) Rosa (2001), Anunciação (2011), entre outros. A Presente investigação, entretanto, busca entender o seu funcionamento e o perfil discente de suas alunas no contexto da Primeira República, já no início do século XX.

### **Referencial Teórico da Investigação**

O objeto privilegiado nesta pesquisa, a Escola Normal de Ouro Preto, se insere nos estudos sobre a História das Instituições Escolares e/ou Educativas e Formação Docente, temas bastante em voga na atualidade pelos pesquisadores da História da Educação.

Conforme Gatti Júnior e Pessanha (2005) a História das Instituições Educativas tem ocupado cada vez mais espaço no cenário de pesquisa histórico educacional no Ocidente. Segundo Magalhães (2005), há vários projetos em curso sobre História das Instituições Educativas, com estudos das mais variadas formas. Do mesmo modo, Buffa (2007) aponta para o fato de que os grupos de pesquisa sobre o tema crescem cada vez mais nos programas de Pós-Graduação em todo o país.

Conforme Saviani (2007), as instituições são criadas pelos homens para atender a determinadas necessidades humanas, de caráter permanente. No caso particular da educação, a institucionalização de um conhecimento primário, que acontecia de forma espontânea nas sociedades, é que dará origem a criação das instituições educativas.

No que tange ao estudos das instituições escolares, e de sua reconstrução histórica, Magalhães (2004, 2005) afirma que a história das instituições educativas é um campo em construção e constante renovação. Para o autor, a história de uma instituição não constitui apenas uma abordagem descritiva, mas, ao contrário, a construção deste objeto de pesquisa deve ser feita através de um marco teórico interdisciplinar.

Da mesma forma, para Noronha (2007), a historiografia sobre Instituições Escolares na atualidade busca romper com aspectos apenas descritivos da escola, dando a ela um caráter interpretativo. Ainda de acordo com a autora, a historiografia das instituições escolares

precisa ser escrita tendo a noção de “totalidade” para superar as lacunas deixadas pela história tradicional ao longo do tempo.

### **Encaminhamentos Metodológicos**

A investigação ora apresentada possui como base a pesquisa bibliográfica, valendo-se da produção escrita sobre a Instituição Escolar de formação de professores, chamada Escola Normal. A investigação também se baseou na pesquisa documental, em que foram analisados documentos que dizem respeito à Escola Normal de Ouro Preto como fonte primária, no período relevado nesta pesquisa.

Dessa forma, a partir da bibliografia e da documentação referente à Escola Normal, realizou-se uma análise das fontes seguindo dois caminhos metodológicos que têm norteado as pesquisas sobre as Instituições Escolares na atualidade, em especial nos trabalhos de Ester Buffa (2002), são eles: 1. Construir visões gerais das Escolas Normais e descrições singulares de cada contexto em que se dão as referidas experiências educativas de formação de professores; 2. Considerar a História de determinada Instituição Escolar não meramente factual e descritiva, mas, acima de tudo, interpretativa.

Assim, como fonte documental primária, foi consultado o acervo sobre a Escola Normal de Ouro Preto (atas, correspondências, exames, entre outros), presente no Fundo Secretaria do Interior (1891-1957), do Arquivo Público Mineiro (APM). Também foi consultada a documentação sobre o instituto formador ouro-pretano (correspondente a uma grande quantidade de documentos de todo o século XX), que se encontra atualmente no Armário principal da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso, localizada no bairro do Pilar, em Ouro Preto, e que outrora abrigou as instalações do referido instituto.

O acervo documental presente na Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso possui muitas informações relevantes para a História da Educação em Ouro Preto. Contudo, como a grande maioria dos arquivos escolares, ele não possui localização nem organização arquivística próprias (Fundo, série, subsérie). Dessa forma, arranjei a documentação de acordo com um catálogo que eu mesma desenvolvi após mapear todos os 126 livros de registro que lá encontrei<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> O catálogo que desenvolvi foi doado para a Escola Estadual Dom Velloso. Ele é bastante simples, devido ao pouco tempo que tive para o mapeamento, a grande quantidade de livros encontrados, e também para não ocupar muito espaço e tempo na Escola. Ainda assim, o catálogo é bastante didático, possuindo o número da prateleira, a coluna, a numeração de cada livro (dada por mim), o assunto, a data de início e fechamento do livro, e demais informações complementares.



## Resultados

É inegável a importância de que se reveste a Escola Normal de Ouro Preto no contexto educacional mineiro do século XIX, sendo a primeira instituição dessa natureza criada e instaurada na então Província. Apesar de ter enfrentado muitos problemas para se estabelecer ao longo do século, com vários fechamentos e reaberturas, é evidente a relevância dessa Escola para a construção de um perfil de formação docente e para os primórdios da institucionalização da profissão em Minas Gerais.

Contudo, o que se observa, pela análise da documentação, é que no início do século XX, a Escola passa novamente por algumas dificuldades, e é fechada mais uma vez no ano de 1905, em cumprimento da Lei nº 395 de 23 de dezembro de 1904<sup>13</sup>, que dizia respeito à suspensão temporária das Escolas Normais de todo o Estado de Minas Gerais<sup>14</sup>.

A princípio a Escola Normal de Ouro Preto ficaria suspensa por apenas um ano, mas, o que se percebe é que isso, de fato, não ocorreu. Nos anos que se seguiram a esta suspensão, a população da cidade buscava, junto ao Presidente do Estado e ao Secretário do Interior na época, Manoel Thomas de Carvalho Britto, o restabelecimento dessa instituição, ou a criação de um novo instituto de formação docente. No dia 21 de dezembro de 1906, foi enviado para as autoridades acima citadas, um abaixo assinado dos cidadãos da cidade, contendo sete páginas inteiras de assinaturas (frente e verso), pedindo que uma das Escolas Normais do estado tivesse a sua sede em Ouro Preto<sup>15</sup>.

Mas, ao que parece, este abaixo assinado não foi atendido de imediato pelas autoridades mineiras. Entretanto, em carta endereçada ao Presidente do Estado, no dia 25 de abril de 1908, o Reitor do Ginásio de Ouro Preto Thomaz da Silva Brandão (ex-diretor da Escola Normal), juntamente com outras autoridades educacionais da cidade, reunidos em Congregação, comunicam ao Presidente a criação de um Curso Normal anexo ao Ginásio, seguindo o modelo proposto pela Escola Normal feminina estabelecida em Belo Horizonte<sup>16</sup>,

<sup>13</sup> Arquivo Público Mineiro-Fundo Secretaria do Interior 1891-1957, Série Instrução Pública, Subsérie Escolas Normais, Notação SI-998, Atas de exame dos alunos da Escola Normal de Ouro Preto, 1895-1905.

<sup>14</sup> Nesta ocasião, além da Escola Normal de Ouro Preto, foram suprimidas todas as outras nove Escolas Normais Oficiais do Estado naquele momento, sendo elas: Paracatú, Uberaba, Montes Claros, Juiz de Fora, Sabará, Arassuahy, Campanha, Diamantina e São João Del Rey. Arquivo Público Mineiro-Fundo Secretaria do Interior 1891-1957, Série Instrução Pública, Subsérie Escolas Normais, Notação SI-3803, [Correspondência referente a Escolas Normais], 1902-1911.

<sup>15</sup> Arquivo Público Mineiro-Fundo Secretaria do Interior 1891-1957, Série Instrução Pública, Subsérie Escolas Normais, Notação SI-3802, [Correspondência referente a Escolas Normais], 1889-1910.

<sup>16</sup> Arquivo Público Mineiro-Fundo Secretaria do Interior 1891-1957, Série Instrução Pública, Subsérie Escolas Normais, Notação SI-3253, Correspondência referente a Escolas Normais. Inspeção Técnica, abertura de escolas, listas de alunos, nomeações e posses, 1907-1910.

Escola esta que havia sido criada para servir como exemplo a ser seguido por todos os Cursos Normais do estado de Minas Gerais.

Contudo, nesta investigação, não foi encontrada documentação precisa sobre o ano que, de fato, foi criado o Curso Normal (como registro de instalação da Escola, por exemplo), entretanto, sabe-se que os primeiros livros de matrículas encontrados datam inicialmente de 1910. Dessa forma, no Arquivo presente na Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso, foram encontrados três livros de matrícula das alunas do Curso, sendo eles dos primeiros, segundos e quartos anos, que datam de 1910 até 1928. Nos livros de matrícula é possível localizar o número de alunas matriculadas em cada ano, a naturalidade, a idade, a filiação e demais informações.

Conforme o desejado, o novo Curso Normal da cidade era destinado somente ao público feminino, o que já sinaliza uma diferença da Escola Normal que funcionava até 1905, que ainda recebia alunos de ambos os sexos. Assim, de 1910 até 1928, pelos registros de matrícula, somente mulheres se inscreveram para o curso<sup>17</sup>. Neste contexto, o que se observa é a inversão de gênero presente, a partir do final do século XIX, e consolidada no início do século XX, na formação de docentes primários no Brasil.

No que se refere à faixa etária das estudantes, pode-se observar que ela varia entre 14 a 29 anos, sendo que a maioria das alunas se encontrava entre as idades de 14 a 23, considerando os três anos do curso encontrados na documentação<sup>18</sup>. Outro dado interessante a ser trazido é em relação ao considerável número de irmãs (filhas do mesmo pai e com sobrenomes idênticos) matriculadas na instituição formadora ao longo do período, inclusive no mesmo ano de curso. Nos livros, também está presente o número relativo à repetência, que era, em geral, pequeno, possuindo, em média, uma ou duas alunas repetentes por ano em cada curso<sup>19</sup>. Assim, é possível notar que o corpo de alunas do Curso Normal era, em geral, jovem, e que as alunas apresentavam, quase sempre, um bom desempenho.

No ano de 1910, como consta nas páginas de abertura dos livros de registro, o Diretor do Curso Normal de Ouro Preto era Alfredo Bastos Neves e o secretário Rosalino Gomes. Neste mesmo ano, pode-se perceber um grande número de alunas matriculadas no primeiro ano de curso (40 estudantes), mantendo um contingente grande de matrículas (que chegou a

---

<sup>17</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Segunda coluna (esquerda para direita), Livros 29, 30, 31, [Registros de Matrícula], 1910-1928.

<sup>18</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso..., 1910-1928.

<sup>19</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom ..., 1910-1928.

43 em 1914) até por volta do ano de 1920, quando passou a decrescer, totalizando apenas 4 alunas no período final de funcionamento da instituição, em 1928<sup>20</sup>.

Do mesmo modo, nos registros do segundo ano, foi realizada a matrícula de uma grande quantidade de estudantes, chegando a um total de 45 em 1915, mas, este número também decresceu com o tempo, principalmente a partir de 1923, vindo a possuir somente 4 matrículas no ano de fechamento da Escola<sup>21</sup>. Contudo, na documentação referente ao quarto ano, observa-se que o número de alunas era menor desde os primeiros anos da instituição, variando entre 13 e 26 alunas<sup>22</sup>, o que dá a entender que muitas meninas iniciavam o curso, mas, que nem todas chegavam até o final dele, caracterizando um processo de evasão escolar.

A naturalidade das alunas começa a estar presente nos livros de matrícula a partir de 1916, mas, mesmo assim de forma irregular. Ainda assim, foi possível constatar que a maior parte das jovens nasceu na própria cidade de Ouro Preto. Contudo, muitas estudantes também eram naturais dos distritos ouro-pretanos, de outras cidades da redondeza e até mesmo de outros estados. No Curso também vinham alunas transferidas de outras Escolas Normais da região, como as de Ponte Nova, São João Del Rei, a da Capital, de Mariana, e também de Curvello<sup>23</sup>. Mas, o que se percebe, em linhas gerais, é que o Curso Normal ouro-pretano atendia, principalmente, as jovens da própria cidade e da região próxima.

Pela análise da documentação encontrada, foi possível concluir que o Curso Normal anexo ao Ginásio teve suas últimas turmas em 1928, e após este ano, veio a fechar as suas portas. Entretanto, já no ano de 1929, é criada uma nova Escola Normal em Ouro Preto. De acordo com o livro de Atas das seções da Congregação da Escola Normal Oficial de Ouro Preto<sup>24</sup>, no dia 5 de abril de 1929, às 19 horas, deu-se início ao evento de instalação de um novo instituto formador na antiga capital mineira. Dessa forma, mais uma vez ressurgiu a primeira Escola Normal instaurada em Minas Gerais.

## Conclusões

<sup>20</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Segunda coluna (esquerda para direita), Livro 29, [Matrícula das Alunas do 1º ano do Curso Normal anexo ao Gynnasio de Ouro Preto] 1910-1928.

<sup>21</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Segunda coluna (esquerda para direita), Livro 30, [Matrícula das Alunas do 2º ano do Curso Normal anexo ao Gynnasio de Ouro Preto] 1912-1928.

<sup>22</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Segunda coluna (esquerda para direita), Livro 31, [Matrícula das Alunas do 4º ano do Curso Normal anexo ao Gynnasio de Ouro Preto] 1913-1928.

<sup>23</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Segunda coluna (esquerda para direita), Livros 29, 30, 31, [Registros de Matrícula], 1910-1928.

<sup>24</sup> Arquivo da Secretaria da Escola Estadual Dom Velloso – Armário 01, Prateleira 01, Primeira coluna (esquerda para direita), Livro 01, [Ata da instalação da Escola Normal de Ouro Preto] 1929-1989.

Pela análise das fontes foi possível concluir que, mesmo sendo tendo sido fechado pelas autoridades mineiras no ano de 1905, o Curso Normal de Ouro Preto foi reestabelecido posteriormente, graças, principalmente, aos apelos da população e das autoridades locais da cidade.

Como perfil discente, foi possível observar que ele era composto somente por mulheres, que eram, geralmente, jovens, entre 14 e 29 anos, que vinham da própria cidade ou das redondezas, e que muitas delas iniciavam o curso, mas, nem todas o finalizavam. Além disso, o número de matrículas nos anos iniciais da instituição é bastante considerável, contudo, ele vai diminuindo ao longo do tempo, chegando a uma quantidade quase insignificante em 1928, ano do fechamento do curso.

É possível observar que o Instituto formador da antiga capital mineira passou por algumas dificuldades durante a Primeira República, vindo a fechar as suas portas por duas vezes neste período. Entretanto, é inegável que a primeira Escola Normal de Minas Gerais possuía ainda prestígio social em Ouro Preto. Ao que tudo indica, a população desta cidade e seus dirigentes educacionais se preocupavam com a educação e a instrução de sua juventude, e buscavam, junto ao governo do estado, fazer sempre ressurgir o centro de formação de professores primários.

### Referências bibliográficas:

ANUNCIACÃO, Ana Luzia da. *Pedagogia Liberal e instrução pública na província de Minas Gerais: A Escola Normal de Ouro Preto (1835- 1852)*. Dissertação (Mestrado) - PPGHis/UFOP, Mariana, 2011.

BUFFA, Ester. História e filosofia das Instituições Escolares. In. GATTI JÚNIOR, D.; ARAUJO, J.C.S. *Novos Temas em História da Educação Brasileira*. Instituições Escolares e Educação na Imprensa. Campinas, SP: Editores Associados, 2002.

BUFFA, Ester. Os estudos sobre Instituições escolares: organização do espaço e propostas pedagógicas. In. SAVIANI, D. *Instituições Escolares no Brasil. Conceito e reconstrução histórica*. Campinas: Autores Associados, 2007.

GATTI JÚNIOR, D; PESSANHA, E. C. História da Educação, Instituições e Cultura Escolar: conceitos, categorias e materiais históricos. In. GATTI JÚNIOR, D; INÁCIO FILHO, G. *História da Educação em Perspectiva: ensino, pesquisa, produção e novas investigações*. Campinas: Autores Associados, 2005, p.71-90.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de., ROSA, Walquíria Miranda,. História da Escola Normal em Minas Gerais (1835-1906). In. PEIXOTO, Anamaria Casasanta., FARIA FILHO, Luciano

Mendes., (org.) *Lições de Minas – 70 anos de Secretaria da Educação*. Secretaria de Estado da Educação do Estado de Minas Gerais, 2000.

MAGALHÃES, Justino. *Tecendo Nexos: História das Instituições Educativas*. Bragança Paulista/SP. Editora Universitária São Francisco, 2004.

\_\_\_\_\_. História das Instituições educacionais em perspectiva. In: GATTI JÚNIOR, D; INÁCIO FILHO, G. *História da Educação em Perspectiva: ensino, pesquisa, produção e novas investigações*. Campinas: Autores Associados, 2005.

NORONHA, Olinda M. Historiografia das Instituições Escolares: Contribuição ao debate metodológico. In: SAVIANI, D. *Instituições Escolares no Brasil. Conceito e reconstrução histórica*. Campinas: Autores Associados, 2007.

ROSA, Walquíria Miranda. *Instrução pública e profissão docente em Minas Gerais (1825-1852)*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SAVIANI, D. *Instituições Escolares no Brasil*. Conceito e reconstrução histórica. Campinas: Autores Associados, 2007.

## **Cônego Fernandes Pinheiro e o ensino de história nos oitocentos: apontamentos sobre uma questão**

**Luna Halabi Belchior**

Mestranda em História

Universidade Federal de Ouro Preto

lunahalabi@ymail.com

**RESUMO:** Este artigo tem como proposta central analisar, a partir de obras selecionadas do historiador Cônego Fernandes Pinheiro, a escrita da história realizada por ele, inserida, sobretudo, no movimento de historicização do Cristianismo e releitura do Catolicismo no contexto brasileiro. Identificamos, a princípio, que a religião exercia uma função importante na leitura da situação brasileira mobilizada por ele e a pedagogização da juventude impunha-se como uma necessidade política, econômica e social frente aos anseios da sociedade que se estabelecia em terras *brasileiras*. O nosso objetivo é analisar a maneira pela qual, através do discurso religioso sempre atrelado ao conceito de moral, o autor faz uma leitura histórica da situação em que vivia, propondo diagnósticos e apontando caminhos para a “civilização” que se constituía no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** uso moral da história; Cônego Fernandes Pinheiro; historiografia

**ABSTRACT:** The main purpose of this work is to analyzed, from the historian selected Canon Fernandes Pinheiro works, the writing of history held by him, entered, especially in the movement of historicizing reinterpretation of Christianity and Catholicism in the Brazilian context. Identified, the principle that religion exerted an important role reading the Brazilian situation for him and mobilized youth pedagogization imposed themselves as a political, economic and social need across the expectations of society that was established in Brazilian lands. Our aim is analyse the way through religious discourse is always tied to the concept of morality, the author makes a historical reading about the situation which he lived and proposed diagnostic paths pointing to the "civilization " that was constituted in Brazil.

**KEYWORDS:** moral use of history; Cônego Fernandes Pinheiro; historiography

### **Introdução**

O objetivo principal deste trabalho é apresentar os resultados preliminares da pesquisa intitulada "Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro e a historicização do Cristianismo: o uso moral da história por um Cônego (1850-1876)" que encontra-se na etapa de problematizar a relação do Cônego com o ensino de história em meados do século XIX. O autor em tela, importante intelectual dos oitocentos, contribuiu ativamente para os problemas de uma disciplina em formação. Atuou como professor em um dos principais centros de cultura do Império, o Colégio Pedro II entre os anos de 1858 e 1876, para o qual escreveu diversos manuais didáticos. Lecionou também no Colégio de Botafogo e no Seminário Episcopal São José. Além da atuação como professor, foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico



Brasileiro (IHGB) em 1858 e articulista em importantes periódicos em meados dos oitocentos. O autor nos brinda com uma produção vastíssima que vai desde compêndios destinados ao ensino da juventude a ensaios criteriosamente escritos para a publicação da revista do IHGB.

Essa produção bibliográfica, com efeito, nos permitiu problematizar questões importantes sobre a forma que o Cônego experimentou o Cristianismo e sua relação com o conceito moderno de história. Atualmente nos interessa problematiza a produção didática produzida por Cônego Fernandes Pinheiro. Apresentaremos, portanto, em um primeiro momento, o caráter geral da produção bibliográfica destinada ao ensino, com atenção especial ao Curso Elementar de Literatura Nacional (1862). Posteriormente, nosso fito é pontuar as preocupações expressas nas obras de Cônego Fernandes Pinheiro, levando em conta o desafio central do XIX, que é educar do povo, problematizando a passagem auto-educação para educação institucional do Estado. Dessa maneira, procuraremos compreender os regimes de autonomia da escrita da história, que é esse que se gesta desde a escola, problematizando esse espaço de produção e difusão do conhecimento histórico.

### **História da Historiografia e Ensino de História**

Ao tratarmos da História do Ensino de História no Brasil remetemos a um amplo contexto de transformações importantes no seio da sociedade brasileira. Para tratar de um tema tão amplo, devemos antes nos remeter a conceitos que compõe esse campo de estudos. Dentre esses conceitos, elencamos tratar nesse ensaio dois deles: educação e instrução. Acreditamos que, a partir da centralidade desses conceitos para o ensino de história poderemos discorrer sobre o nosso principal objeto, qual seja, problematizar a história mobilizada em um importante manual didático do século XIX, escrito pelo Cônego Fernandes Pinheiro, “Curso Elementar de Literatura Nacional” (1862), compreendendo-o inserido em um importante centro, o Colégio Pedro II, analisando o que propunha esse manual e sua contribuição para pensarmos dessa disciplinarização da história.

Compreendemos o livro e o autor, inseridos dentro de um importante centro, o Colégio Pedro II e em um contexto de disputa pelo conhecimento histórico. Principalmente, acreditamos que o autor mobiliza uma importante concepção de história nesse manual que era destinado aos alunos do sétimo ano do referido colégio. A nossa primeira hipótese à respeito do que seria a história para o Cônego, nos é interessante para pensarmos a maneira pela qual a história era pensada por esse autor, e aquilo que era ensinado aos alunos, ou seja, qual a utilização da história, ou qual concepção de história estava sendo pensada nesse manual.

Procuramos assim, dialogar com os estudos sobre o ensino de história do período, situando os manuais e livro destinados ao ensino de história, como uma importante fonte para pensar o ensino de história.

Partimos primordialmente da ideia de que “o fim da educação é desenvolver as faculdades morais, enquanto a instrução visa a enriquecer as faculdades intelectivas” (CAMPAGNE – Dicionário Universal da educação e do ensino). Embora esses dois conceitos permaneçam pouco claros na primeira metade do século XIX e por vezes se confundam, acreditamos que o esforço em separá-los, ou melhor, em tentar estabelecer a escola como o lugar privilegiado da ação educativa, mesmo subexistindo outros meios que tinham esse principal escopo como jornais, romances, revistas – torna-se essencial.

Segundo Gasparello (2004) há a construção de uma *tradição escolar* verificável a partir das mudanças na própria sociedade, onde a escola acompanha essa mudança. Para a autora “A tendência de vermos a escola como lugar da tradição, de uma quase imutabilidade de longa duração não permite que se observe com mais clareza a mudança” (GASPARELLO, 2004, p.3).

Nesse sentido, partiremos do surgimento do Colégio Pedro II, não só por ser o local em que o autor em tela lecionava, mas por representar de maneira importante o modelo institucional vigente, e através de seus currículos podemos ver uma mudança importante na concepção sobre o que implica o ensino de história.

Segundo Gasparello, o Colégio Pedro II pode ser abordado como representante do lugar social do autor, e a partir das mudanças nos rumos do ensino de história, desde a primeira fase caracterizada pela autora como um dos locais para se pensar “a expansão da ideia pedagógica de nação e nacionalidade no ensino secundário” (GASPARELLO, 2005, p.1) Não nos restringimos aqui a pensar o local como um lugar central para os estudos, mas partimos das propostas da autora para pensar os conceitos elencados para estudo, acreditando que o Cônego Fernandes Pinheiro escreve o seu curso com o intuito de educar os alunos do Colégio Pedro II e não apenas instruí-los.

Já formado presbítero, Pinheiro iniciou a sua atuação enquanto professor ainda no Seminário Episcopal São José, lecionando aulas de Teologia, entre os anos de 1849 e 1852. Atestam o seus contemporâneos que não havia homem mais preparado para lidar com a mocidade que Pinheiro, “professor consciencioso” (LAET, 1883), tamanha era a sua vontade e sua dedicação ao ensinar. Retornando de Roma já doutor em Teologia, foi nomeado

professor de Retórica, Poética e História Universal do Seminário São José. No mesmo período lecionou História Sagrada e Dogma no Instituto dos Meninos Cegos. Nesse período, Cônego Fernandes Pinheiro fica conhecido como “amigo da mocidade” por sempre se preocupar com a instrução dos mais jovens. Segundo afirma Antônio Joaquim de Macedo Soares,

Há um nome – escreve Antonio Joaquim de Macedo Soares – que estamos acostumados a ler em frente de todas as empresas literárias do Rio de Janeiro; um nome por mais de um título credor da simpatia e do respeito de quantos amam o progresso desta terra de tanto futuro: um nome que recorda uma de nossa glórias literárias: o Cônego Dr. Fernandes Pinheiro. De todos os nossos literatos é talvez o único de que se possa dizer: eis o amigo da mocidade! Os outros cuidam de si, e incidentemente das letras; ele, ao contrário, cuida de seus interesses por passatempo, a ocupação séria é a literatura, é a história pátria. (SOARES, 1860).

Em 1857, concorreu à cadeira de “Retórica e Poética” no Colégio Pedro II, onde iniciou a sua atuação em 26 de fevereiro de 1858, quando renunciou ao cargo de professor no Instituto dos Meninos Cegos. Permaneceu no Colégio Pedro II durante 18 anos, lecionando as disciplinas Retórica e Poética (1858-1861); Retórica, Poética e Literatura Nacional (1862-1869); História da Literatura em Geral e Especialmente da portuguesa e Nacional (1870-1876).

Em 1859, ainda como professor do Seminário Episcopal, lecionava as aulas de “Teologia Moral”. Outros locais que tiveram o Cônego Fernandes Pinheiro como professor foram os Colégios Inglês de Botafogo, onde dava aula de “História Sagrada e Catecismo”, o Imperial Instituto dos Surdos-Mudos e Imperial Sociedade Amante da Instrução.

A contribuição advinda de sua atuação enquanto professor é vastíssima, cooperando na escrita de muitos exemplares que foram escritos e usados como livros didáticos para ensino da mocidade, dentre os quais citamos, “Catecismo da Doutrina Cristã” (1855), “Curso Elementar de Literatura Nacional” (1862), “Episódios da História Pátria” (1859), “Gramática da Infância” (1864), “Gramática Teórica e Prática da Língua Portuguesa” (1870), “História do Brasil Contada aos Meninos” (1870), “História Sagrada Ilustrada” (1863), “Lições Elementares de Geografia” (1869), “Resumo de História Literária” (1873) e “Postilla de Retórica e Poética” (1877). Em uma carta que escreve a Mário Portugal Fernandes Pinheiro, o professor Agnello Bittencourt afirma:

Ao analisarmos a bibliografia dedicada ao tema mais amplo da história da historiografia e história da educação no período que abarca o império brasileiro, podemos afirmar que a normatização do ensino impunha-se como uma necessidade central para os

letrados formados no pragmatismo ilustrado português, na tentativa de consolidar um Estado autônomo. Dessa maneira, a busca pela educação, a normatização e a moralização da sociedade, em seus diferentes níveis, estava pautada, sobretudo, na crença de que esse esforço pudesse representar a (re)produção de um corpo de letrados que fosse herdeiro do Estado em construção<sup>25</sup>. Essas foram as características gerais que fundamentaram, por exemplo, a criação do Colégio Pedro II (MATTOS, 2009, p. 36; HAIDAR, 1972, cap. 2)

Demonstrando a sua constante atualidade no meio historiográfico, os estudos sobre história do Estado e da Nação renovam-se constantemente, ora apontando continuidades, ora descontinuidades entre Brasil e Portugal e apresentando desafios para problematizar o Estado Nacional.<sup>26</sup> Ao longo do oitocentos, incorporada às discussões políticas e discutidos em âmbito público - seja em manuais didáticos, jornais, periódicos e demais veículos destinados ao contato com a sociedade - os caminhos que a nação brasileira deveria percorrer para sua total emancipação demonstram, sobretudo, uma expectativa em evitar a experiência vivida nas últimas décadas marcada por uma forte instabilidade social e semântica. (MOREL, 2005; BASILE, 2009). Essa incessante necessidade de reformulação do ensino e sua melhor sistematização, por exemplo, evidenciam um contexto de importantes transformações sociais e políticas, uma vez que o ensino representava, ao menos em sua dimensão institucional, a possibilidade da construção e divulgação “pedagogia da nação”.<sup>27</sup>

A imprensa<sup>28</sup>, dentre outras funções, acreditava-se ter o papel importante de civilizar<sup>29</sup> a nação, atuando como meio central de disseminação do conhecimento em uma sociedade que estava em vias de consolidação e formação “efetiva”; como “força e instrumento essencial para atuação no mundo público” (MOREIRA, 2011.p. 14). Além dessa função, vemos diversos setores da sociedade reivindicarem a educação utilizando-se dos jornais como meios importantes. Segundo Monica Jinzen, além de difundir os valores e ideias “iluministas” de um projeto civilizatório, a imprensa servia como local de “análise de conteúdos relativos à educação escolar, nomeadamente a defesa da escolarização da população” (JINZEN; INÁCIO, SANTOS, 2010, p.128).

<sup>25</sup> A bibliografia preocupada com essa discussão é extensa, citaremos aqui três obras importante para problematizar, principalmente, a ideia das “elites imperiáveis” com a tarefa histórica de civilizar a população. HAIDAR, 1972, cap. 2; ALENCASTRO, 1987.

<sup>26</sup> Citamos trabalhos centrais que afirmam a originalidade das discussões sobre a Nação e o Estado em seu caráter moderno e “não importado”. (DIAS, 1986, CARVALHO, 1988; MATTOS, 2005).

<sup>27</sup> Esse termo é problematizado na obra de Arlette Gasparello. Cf. GASPARELLO, 2004.

<sup>28</sup> Sobre a importância da imprensa e a atuação dos periódicos com a educação, ver FARIA FILHO, 2010.

<sup>29</sup> Na verdade, torna-se importante ressaltar que estava em jogo vários “projetos de civilização da sociedade”, dentre eles, o Romântico, mobilizado pela revista Niterói. Sobre a discussão à respeito da civilização ver: MATTOS, 2000, p. 33 a 57.

A questão social constitui-se de maneira gradual, sendo percebida pelos intelectuais da época e por eles reivindicada através de uma escrita da história que não se limitava a narrar o progresso dos grandes homens, mas efetivamente através de uma busca mais acurada sobre quem seria o povo brasileiro. O próprio Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), em linhas gerais, nasce com esse intuito central, marcando o início de um forte projeto de uma historiografia disciplinar e disciplinada, como requisito de formação nacional. O IHGB, que funcionou como local de debates, arquivo e publicação de certa produção histórica, representou um dos locais onde a historiografia foi paulatinamente profissionalizada e documentada.<sup>30</sup>

Além disso, o movimento conhecido como Romantismo<sup>31</sup>, sob o qual forma-se o Cômico e representa um momento intensamente questionador das estruturas então vigentes e dos caminhos que o Brasil deveria percorrer, nos ajuda a pensar e problematizar o momento em que escreve Cômico, principalmente por sua produção estar inserida em um momento da escrita da história institucionalizada. Ou seja, acreditamos que essa mudança de perspectivas para a escrita da história e a emergência de uma nova forma de compreender e problematizar a realidade, e sobre ela, escrever uma história, pode ser, com efeito, mapeadas na escrita de Pinheiro. Escrevendo, principalmente, a partir de 1850, enfrenta um horizonte de expectativas diferente daquele primordialmente defendido pelos românticos, onde vigora a ideia de moralidade una, a nacional, no lugar de uma moralidade difusa<sup>32</sup>. Nesse sentido, a sua escrita estaria atrelada e inserida em um espaço amplo de divulgação, dialogando ainda com o debate político que defendia modificações efetivas para a sociedade, a saber, o desafio de formar a juventude. (ARAUJO, 2008, p. 25-99. ARAUJO, 2009, p. 85-98)

Na literatura específica sobre o tema notamos que a formação social torna-se aspecto de discussões políticas, econômicas e sociais. De 1831 até 1840, durante o período regencial, as tensões, revoltas e lutas entre liberais e conservadores demonstram uma reivindicação intensamente engajada com as mudanças políticas e na disputa entre diversos projetos de construção do Estado nacional (MATTOS, 1987; CARVALHO e ALENCASTRO, 2002). O caminho conservador que vigorou na constituição do período posterior, já com a maioria

<sup>30</sup> Sobre o IHGB e versões e controvérsias de sua posição enquanto lugar privilegiado de produção historiográfica sobre a nação ver, GUIMARÃES, 1989a, p. 21-41. E sobre *Nação e civilização nos trópicos*, ver: GUIMARÃES, 1988.

<sup>31</sup> Sobre o primeiro romantismo ver, RANGEL, 2011.

<sup>32</sup> Esse tema é desdobrado da tese de Marcelo Rangel, onde afirma que “eles [os primeiros Românticos] viviam orientados por uma moralidade “confusa”, o que significa dizer por uma moralidade construída a partir de uma compreensão equivocada do que é a existência, e orientada por uma pluralidade de valores contraditórios que era atualizada por interesses particulares que nasciam aqui e ali, incessantemente”. (2011, p. 47).

de Pedro II, em seu projeto de centralização política e administrativa, concebe como primordial a noção de moralidade pública.

Koselleck descreve em suas obras o processo de autonomização da história, nas palavras de Hegel, como o momento da “a história em si e para si”. Para o caso brasileiro, a vinda da família real, encarada pelos contemporâneos como a ruptura com um velho tempo e abertura de um novo, como propõe Valdeci Lopes de Araujo (2009), trás consigo novas formas de se relacionar com o tempo e representa um momento de aceleração do tempo no mundo luso-brasileiro, agindo como um evento catalisador. Nesse sentido, conhecer um novo território e sobre ele escrever sua história, ainda sem um lugar institucional específico dessa iniciativa, resultou em uma grande variedade de gêneros de escrita.

Ao estudar e problematizar a atuação de diversas gerações no projeto político da Independência sob uma das principais hipóteses de que havia em disputa projetos de Brasil ou formas de dar sentido a um novo território, Araujo contribui para problematizar as disputas políticas desse novo tempo que se abre no Brasil. Nesse viés, sempre ressaltando as exigências crescentes para escrita da história, o autor analisa alguns dos desafios daquele momento, a saber, como narrar o passado nesse momento de aceleração? Como e com quais objetivos a história deveria ser escrita? Quem será o historiador e quais seus requisitos? A história do Brasil ou de Portugal?<sup>33</sup> Diante dessas alternativas, novos projetos historiográficos surgem, tornando a escrita da história um "local" de experimentações, onde o principal intuito era abarcar o passado por meio da narrativa, atribuindo assim sentido ao processo histórico. Koselleck aponta para as direções gerais abertas a partir desse novo tempo, a saber, a aceleração, ideologização, democratização, disciplinarização, autonomização e narrativização da história.

Segundo afirma Araujo, “foi entre os séculos XVIII e XIX, com a disciplinarização da escrita da história entendida enquanto uma ciência factual e objetiva, que a função moralizante teve de ser repensada.” (ARAUJO, 2011). Afirmar que a função moralizante da história teve de ser repensada, significa, antes de tudo, dizer que a moral, compreendida ainda como a noção dos séculos XVII-XVIII, sofre transformações com o conceito moderno de

---

<sup>33</sup> Segundo Araujo, “no Brasil joanino, o historiador tanto poderia ser o jornalista, filósofo, letrado semi-independente com relação ao Estado, quanto o funcionário público, este já em um perfil distinto daquele do Antigo Regime. Entre esses dois polos, toda uma variedade de situações poderá ser identificada, embora com clara preponderância de homens com maior ou menor vínculo com a gestão do Estado. A história que escreviam estava, em grande medida, comprometida com um projeto de reforma interna do Estado, por isso a crise da Independência será um momento altamente problemático para esses homens e a escrita da história” (2009, p.90).



história. A nossa inquietude em problematizar a moral, ou que modificações poderia ter o uso moral no século XIX, nos leva a acreditar que o discurso cristão não pode ser mais uma reação à experimentação do tempo, uma espécie de consolo ao tom melancólico romântico, ela tem que trazer soluções modernas, para problemas modernos. Nesse sentido e em termos gerais, a concepção de mundo, antes explicada por parte pela Igreja, sofre um processo de racionalização. Nesse processo de modernização, a própria moral passar a ser historicizada, ou seja, passa por uma evolução de valores que a orientavam.

Nesse sentido, acreditamos que Cônego Fernandes Pinheiro procurava realizar, na maioria dos seus escritos, uma análise da situação histórica a partir de temas relevantes para problematizar todo o processo de consolidação do Brasil enquanto nação, entre eles: o papel dos jesuítas no processo da colonização, a importância da literatura na formação nacional, dentre outros temas recorrentes nas discussões dos historiadores do período. Acreditamos que a problematização do uso moral da história funcionava como uma chave de análise do que o Cônego consideraria como o caminho correto para o Brasil, mais diretamente, ao modo do Cônego, “para o progresso das letras, da pátria e do povo” (PINHEIRO, 1862, p. 12). Identificamos que o Catolicismo era a via pela qual o autor sintetizava a sua compreensão de moral, aplicada à sociedade, através de escritos destinados, principalmente à “boa sociedade” e à juventude. Pinheiro, que muito escreveu no âmbito de um público especificamente católico, como padre, ou como professor das disciplinas de religião para catecismo e outros escritos, procurava na maioria dos seus trabalhos analisar a situação nacional e sobre ela produzir pareceres.<sup>34</sup>

### Referências Bibliográficas

ALENCASTRO, L. F. O fardo dos bacharéis. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 19, 1987.

ARAUJO, Valdeci Lopes de. Formas de ler e aprender com a História no Brasil joanino. *Acervo* (Rio de Janeiro), v. 22, p. 85-98, 2009.

GASPARELLO, A. M. Construtores de identidades: a pedagogia da nação nos livros didáticos da escola secundária brasileira. São Paulo: Iglu, 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma História nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 05-27, 1988.

---

<sup>34</sup> No item “fontes” deste projeto procuramos relacionar as obras com maior potencialidade de nos levar a refletir sobre essa possibilidade.

\_\_\_\_\_. A Revista do IHGB e os temas de sua historiografia (1839-1857). In WEHLING, Arno. *As Origens do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: ideias filosóficas, sociais e estruturas de poder no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: IHGB, 1989a, p. 21-41, Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário no império brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1972, cap. 2.

INÁCIO, M.S, SANTOS, M.L e JINZENJI, M. Y. *Educação moral, política e instrução: imprensa e educação no Brasil oitocentista*. Org. Faria Filho, Luciano Mendes et al. EDUEM, 2010.

LAET, Carlos de. *Microcosmo do Jornal do Comércio*, 12 de agosto de 1883.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. O Gigante e o espelho. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs). *O Brasil Imperial. Volume II – 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial*. São Paulo: Hucitec, 1987, e Carvalho, José Murilo de, Alencastro, 2002.

MATTOS, Selma Rinaldi de. *O Brasil em lições: a história como disciplina escolar*: Access, 2000, p.33 a 57.

MOREIRA, Luciano da Silva. *Imprensa e opinião pública no Brasil Império*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos “Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói”*. Os primeiros Românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2011.

SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. Retratos a Lápis. *O Kaleidoscopio*. São Paulo, n. 22, 1/9/1860.

PINHEIRO, J. C. Fernandes. *Curso Elementar de Literatura Nacional*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

## O lugar da biblioteca escolar no processo de Escolarização da leitura em minas gerais: 1920-1940

**Marcus Vinicius Rodrigues Martins**

Mestre em Ciência da Informação

UFMG

marcusmartins2005@gmail.com

**RESUMO:** O artigo identifica o lugar da biblioteca escolar no processo de escolarização da leitura no período de 1920 a 1940 em Minas Gerais. Tal decurso foi marcado por um reposicionamento do lugar da biblioteca nas escolas, de modo que se reconfigurou a presença do espaço no aparelho institucional de ensino, percebeu-se a necessidade da frequência e práticas perante aos livros e a leitura foram remodeladas através de discursos oficiais e educacionais.

**PALAVRAS-CHAVES:** Biblioteca Escolar; Escolarização; Leitura; República

**ABSTRACT:** The article identifies the place of the school library in the schooling process of reading in the period 1920-1940 in Minas Gerais. This course was marked by a repositioning of the place of the library in schools, so that it reconfigured the presence of such space in the teaching Institutional apparatus. It became clear the necessity of frequency and practices before the books and reading were remodeled through educational and official discourses.

**KEYWORDS:** School library; schooling ; reading ; republic

### Introdução

Para compreender o lugar que a biblioteca escolar ocupou no processo de escolarização da leitura, é necessário entender a escola, pois são partes interdependentes e indissociáveis. Assim averiguar o processo na qual se desenvolveu a escola no contexto sócio histórico é também conceber o desenvolvimento da biblioteca escolar.

Deste modo, cabe contextualizar o Brasil-República no período da década de 1920, para inteirar-se do projeto de edificação de cidadãos republicanos e civilizados que levariam o país ao progresso social e econômico. A percepção era da escola como espaço privilegiado para instruir e educar os futuros cidadãos e membros da sociedade, tornando-se o rumo central das ações governamentais que tendiam a construir um novo homem. Para isso, era necessário renovar a escola: métodos, práticas, espaços e tempos para que se conformasse com os desejos e as aspirações sociais.

É necessário refletir que a renovação escolar não aconteceu de forma descolada do contexto sociocultural dos séculos XIX e XX, nem foi mera consequência de mudanças na

sociedade: "as reformas escolares se inscreveram nas diferentes reformas e inovações ocorridas nesse período – as inovações no campo científico e tecnológico, as mudanças na cultura material da sociedade" (VEIGA, 2004). No mesmo sentido, Veiga (2007) disserta que desde a última década do século XIX, os movimentos de renovação pedagógica e da prática escolar estiverem sintonizados com as novas dinâmicas da sociedade: o desenvolvimento das ciências e de novas tecnologias, a extensão do modo de vida urbano, o trabalho industrial, as novas profissões, a consolidação do capitalismo e a heterogeneidade social foram fatores que contribuíram para uma nova perspectiva em relação à instituição escolar: seus sujeitos, tempos e métodos.

Destaca-se, também que as reformas urbanas e as ocorridas nos espaços de lazer influenciaram na arquitetura e projeção das escolas perante a cidade. Aliado a isso, iniciaram-se reformas educacionais, no intuito de modificar as práticas, espaços e tempos escolares, haja vista que o objetivo era a regeneração do homem embasada nas novas teorias pedagógicas advindas do ideário educacional denominado Escola Nova.

Neste sentido, as reformas educacionais e a mudança de perspectiva em relação à instituição escolar favoreceram as oportunidades de acesso à instituição escolar, criando em um curto espaço de tempo entre 1927-1930, 3.555 unidades de ensino primário e 21 escolas normais no Estado. A ampliação da oferta possibilitou um crescimento de 87% na matrícula, que de 230.873 alunos em 1926 passa a 448.810, em 1930. O crescimento da taxa de matrícula evidencia a existência de uma demanda reprimida que assomou a escola. Isso significou, sem dúvida, uma abertura e uma ampliação das oportunidades de escolarização (PEIXOTO, 2002).

No entanto, deve-se entender que o processo de escolarização não se inicia na República, mas um processo social e cultural que se estende por um longo tempo. Neste sentido, convém apresentar a construção deste conceito.

### **O processo de escolarização**

O termo escolarização pode ser entendido sob dois sentidos, de acordo com Faria Filho (2002; 2003) no primeiro, escolarização pretende designar o estabelecimento de processos e políticas em relação à "organização de uma rede, ou redes, de instituições, mais ou menos formais, responsáveis seja pelo ensino elementar da leitura, da escrita, do cálculo e, no mais das vezes, da moral e da religião, seja pelo atendimento em níveis posteriores e mais aprofundados" (FARIA FILHO, 2003, p. 78).

Em outra acepção, escolarização pode ser compreendida como o "processo e a

paulatina produção de referências sociais, tendo a escola ou a forma escolar de socialização e transmissão de conhecimentos, como eixo articulador de seus sentidos e significados”.

(FARIA FILHO, 2003, p. 78) Neste sentido de acordo com Faria Filho (2003) a atenção está voltada para os termos “consequências” sociais, culturais e políticas da escolarização, desta forma “abrangendo questões relacionadas letramento, ao reconhecimento ou não de competências culturais e políticas dos diversos sujeitos sociais e à emergência da profissão docente.” (FARIA FILHO, 2003, p. 78).

A segunda conotação de escolarização proposta por Faria Filho (2003) remete ao conceito de “forma escolar” cunhada por Vincent, Lahire e Thin (2001) para eles há uma forma especificamente escolar de socialização da infância e da juventude, “a configuração e a difusão da instituição escolar no mundo moderno realizam-se, também, pela crescente ampliação da influência desta para muito além dos muros da escola”. (FARIA FILHO, 2003, p. 78)

Ainda segundo Faria Filho (2003) o fenômeno da escolarização somente pode ser compreendido em seu sentido mais amplo, se levarmos em conta um tempo relativamente longo, por exemplo, os últimos dois séculos na sociedade brasileira.

É nesse tempo mais longo que podemos perceber como mais precisão, com mais clareza, os múltiplos significados e os diversos fatores intervenientes da radical mudança em nossa sociedade no que diz respeito à escola: de uma sociedade sem escolas no início do século XIX, chegamos ao início do XXI com a quase totalidade de nossas crianças na escola. (FARIA FILHO, 2003, P. 79)

Neste sentido, a transição de uma sociedade não escolarizada para uma escolarizada, gera tensões que recai sobre toda totalidade do tecido social, não deixando intocada nenhuma de suas diversas dimensões. Desta forma, tal tensão pode ser percebida não apenas naquilo que toca diretamente à escola e ao seu em torno, mas naquilo que de mais profundo há na cultura e nos processos sociais como um todo, “das formas de comunicação, às formas de constituição dos sujeitos, passando pelas inevitáveis dimensões materiais garantidoras da vida humana e de sua reprodução, tudo isso se modifica, mesmo que lentamente, sob o impacto da escolarização”. (FARIA FILHO; ROSA; INÁCIO, 2003, p. 3)

Desta maneira, o reconhecimento de a escola produz a sociedade, de que a escolarização teve um impacto direto e indireto no conjunto social. Utilizando a noção de cultura escolar pensada por André Chervel (1993) de que a cultura escolar é uma autêntica e original cultura produzida pela escola e faz independentemente nada disso pode nos levar, no

entanto, ao entendimento de que a escola o faz independentemente da sociedade na qual está inserida. Portanto “A escola é tanto produtora quanto produto da sociedade como um todo. O que importa estudar, em última instância, é como este fenômeno se dá em suas múltiplas facetas em tempos e espaços determinados” (FARIA FILHO; ROSA; INÁCIO, 2003, p. 3)

Desta forma, após compreender o conceito de escolarização e perceber que é necessário entendê-lo para analisar o espaço da biblioteca escolar, aponta-se os primeiros indícios estes espaços no período republicano para compreender o processo de implantação de bibliotecas nas escolas.

### **A biblioteca escolar: espaço de escolarização da leitura**

Para Válio (2002) a questão das bibliotecas escolares tem início na metade do século XIX, sendo este lugar pensado como coleção de livros. A ressignificação do objetivo da biblioteca começou no decorrer do século XIX, no qual, o ambiente passa a ser considerado um espaço escolar, que proporciona outros momentos de leitura, e deste modo colabora no processo de escolarização da leitura.

As bibliotecas escolares foram previstas no Regimento Interno dos Grupos Escolares e das Escolas Isoladas do Estado de Minas Gerais, decreto de 1.969/1907. Entretanto não há registros destes espaços nas escolas isoladas, ao contrário nos grupos escolares que conforme o artigo 1 do Regulamento especificava para os mesmos, algumas condições, dentre elas informava que teria “um salão para museu e uma sala para a biblioteca, podendo estes ser instalados em único compartimento que fosse suficientemente espaçoso”.

Outras especificações referentes à biblioteca mencionavam a organização do espaço como a existência de um livro próprio para o registro dos materiais, aberto e encerrado pelo inspetor escolar, onde deveriam “discriminadamente lançadas todas as peças de mobília, utensílios, livros, objetos etc., de modo a justificar a qualquer momento a existência exata dos mesmos” (REGIMENTO, 1907). A biblioteca escolar seria utilizada, em princípio, “para uso exclusivo dos professores e alunos” (REGIMENTO, 1907), e deste modo o acervo comporia “especialmente de obras, publicações e revistas de ensino e educação” (REGIMENTO, 1907), que seriam “adquiridas por donativos e, quando possível, com o auxílio da Caixa Escolar” (REGIMENTO, 1907). O regulamento, ainda estipulava que nenhum livro deveria “ser retirado para consulta fora do estabelecimento, sem recibo do professor, que o assinaria também para os seus alunos” (REGIMENTO, 1907).

De acordo com o Regulamento Geral da Instrução do Estado de 1907, as bibliotecas poderiam se fundar anexas aos Grupos Escolares ou às escolas singulares. Entretanto, levaram certo tempo para que as bibliotecas escolares fossem aparelhadas e funcionassem nas



salas correspondentes a elas, permanecendo até os anos trinta o uso quase exclusivo das bibliotecas de sala.

Conforme Klinké (2003) mesmo que as escolas recebessem doações de livros, revistas e periódicos para a composição dos acervos, antes dos anos vinte, a maior parte dos relatórios de diretores e inspeção, que a elas se referiam, dizia respeito à sua lenta organização,

Há uma lacuna sensível neste prédio: a falta de local apropriado para Museu e Biblioteca, visto como os cômodos, que poderiam para isso servir, estão sendo adaptados para as futuras oficinas, conforme exige a planta. (CICERO BRANT, *Relatório*, 15/04/1908)

A biblioteca tem recebido sempre valiosos donativos de revistas, livros, etc., funciona provisoriamente no salão de entrada, onde fiz colocar duas grandes mesas e quatro armários adquiridos com as importâncias angariadas para esse fim. [...] Espero no correr do próximo ano, instalá-la no magnífico salão do andar térreo, onde já se acha instalado, por ordem de V. Exc. O cinematographo para as lições de geographia e historia. (HELENA PENNA, *Relatório*, 12/12/1915)

A bibliotheca e o museu escolar não têm se desenvolvido como era de se esperar, attentas as vantagens dessas duas instituições num estabelecimento de ensino, devido a falta de forro no salão a esse fim destinado. Já possuem a primeira cerca de 700 volumes, quatro armários e duas grandes mesas para sua instalação. (HELENA PENNA, *Relatório*, 30/11/1916)

Em outra situação, a Diretora do Grupo Escolar Affonso Penna informava que a biblioteca e o museu escolar “acham-se funcionando, embora, em falta do material mais necessário” (ADELAIDE NETTO, *Relatório*, 10/12/1916). E destaca que “foi grande e muito prejudicial a falta de material neste ano, tendo sido a causa de se retirar do grupo “Aff Penna” avultada somma de alunmos pobres” (ADELAIDE NETTO, *Relatório*, 10/12/1916)

No decorrer dos anos vinte, as bibliotecas escolares começam a ser aparelhadas, e tentam se configurar como espaços de leitura na instituição escolar. Em uma mensagem do Presidente Fernando Melo Viana, em 1925, relata que

As bibliotecas escolares, já instaladas em muitas das nossas casas de ensino, vão sendo núcleos de reunião inteligente e proveitosa. Constituindo de livros belos e uteis, o professorado mineiro poderá conseguir em favor do adiantamento do corpo discente, introduzindo nos seus hábitos o trato com a boa leitura (VIANA, Fernando Melo, 1925, p. 85)

O período em que Fernando Melo Viana presidiu o estado de Minas Gerais houve inúmeras realizações no ensino escolar como: construção e aparelhamento de números grupos escolares, aprovação do Regulamento do ensino nas Escolas Normais, dos programas de ensino nos jardins de infância, dos cursos complementares, dos cursos primários agrícolas e no ensino primário.

Após o governo de Melo Viana findar em 1926 assumiu o cargo de presidente do

Estado de Minas Gerais, Antônio Carlos, que escolheu para secretário do interior Fernando Campos, os dois promoveram uma renovação educacional ampla em 1927 que modificou práticas, tempos e espaços escolares.

O Regulamento do Ensino Primário do Estado de Minas Gerais, decreto n. 7.970-A/1927, fruto da reforma na instrução pública feita por Francisco Campos e Antônio Carlos previu um espaço dedicado à biblioteca escolar e a colocava como acessório e dependências da escola, assim como museu escolar e os gabinetes médicos e dentários. Ao contrário dos regimentos anteriores, o regulamento de 1927 estipulava que em “cada grupo escolar se constituirá uma biblioteca para uso dos professores e dos alunos”.

Efetivamente, as bibliotecas só aparecem como espaço integrante nos grupos escolares, principalmente, depois da década de 1920 e tinham o intuito de colaborar na construção do gosto e hábito para a leitura. Acrescenta-se a este fato a profusão de discursos educacionais que tentavam deslocar a perspectiva do papel da biblioteca nas escolas de um espaço colecionar para um ambiente agradável, e que não fosse indissociável as práticas e métodos nas escolas. Nas palavras de Lourenço Filho (1944, p. 6) “Ensino e biblioteca não se excluem, completam-se. Uma escola sem biblioteca, é aparelho imperfeito. A biblioteca sem ensino, ou seja, sem a tentativa de estimular, coordenar e organizar a leitura, será, por seu lado, instrumento vago e incerto”. Neste sentido, a biblioteca também se constituía como um espaço com intervenções, principalmente dos educadores e intelectuais que a consideravam como “coração da escola”. Assim, nas palavras de Maria dos Reis

Campos (1936, p. 272), “nas escolas modernas (...) a biblioteca é parte integrante e da mais alta relevância no organismo escolar”.

Os discursos educacionais baseados no ideário escola nova modificaram a formatação das bibliotecas escolares, que deixaram de ser apenas um espaço colecionador e organizador de “bons livros” para se converterem em ambientes estimuladores do gosto pela leitura, e consequentemente, despertar o espírito crítico e as sensibilidades, que também, só poderiam ser estimuladas em espaços que valorizassem a criança. Assim sendo, um lugar que respeitasse as características bio-psicológicas da criança e conformasse com os ideários da nova pedagogia. Deste modo, advogava Fernando de Azevedo (1968, p. 201)

Com a renovação dos métodos escolares, as bibliotecas tomaram um impulso vigoroso e ganharam não só em extensão, multiplicando-se por toda parte, em escolas de todos os graus e categorias, mas em linha vertical, renovando-se e aperfeiçoando-se, para se tornarem cada mais acessíveis, atraentes e utilizáveis sob o influxo das novas ideias de educação. Mas se examinarmos a questão de perto, não nos pode surpreender esse isocronismo

dos dois movimentos, paralelos e sincronizados, o da renovação educacional, de um lado, e o das bibliotecas escolares, de outro, desenvolvendo-se segundo o mesmo ritmo e na mesma direção. (AZEVEDO, 1968, p. 201)

Os discursos educacionais remodelaram as práticas e o espaço da biblioteca, tentando modificar hábitos já construídos e estabelecendo novas atitudes perante os livros e as bibliotecas. Algumas novidades como livros dispostos em estantes á altura das mãos das crianças, o que permitia aos leitores infantis um acesso direto aos volumes, que poderiam ser lidos no local ou retirados para leitura em casa: práticas consideradas novas, mas não inéditas. As estantes baixas permitiam que a criança escolhesse o livro que a agradasse e construísse uma relação de prazer com o título, a capa e a plasticidade da edição. Cecília Meireles enfatizava que as bibliotecas correspondem a uma necessidade do período; para ela, os espaços colaboraram para que os adultos percebessem as preferências das crianças, “pois, pela escolha feita, entre tantos livros postos em sua disposição, a criança revela o seu gosto, as suas tendências, os seus interesses”. (MEIRELES, 1979, p. 111)

Para que as crianças tivessem um horário definido para a ida a biblioteca, os regulamentos das escolas primárias especificaram um tempo determinado, que foi introduzido no quadro curricular, ou em sala de aula. Geralmente, após o termino dos exercícios proposto pela professora, e enquanto finalizavam os trabalhos pelos colegas, de forma a respeitar o ritmo individual de aprendizagem, os alunos eram incentivados a buscar livros para leitura silenciosa. (VIDAL, 2004)

Os livros dispostos nas estantes caracterizavam-se por serem organizados, de acordo com a faixa etária dos alunos; “para os estudantes iniciais, livros repletos de imagens e com poucas letras que eram substituídos paulatinamente por histórias mais elaboradas e menos ilustradas nas séries mais avançadas”. (VIDAL, 2004).

Todos os discursos proferidos por educadores, políticos, escritores e intelectuais e tantos outros sobre a importância das bibliotecas nas escolas, e as contribuições de experiências de atuação pelo Brasil, tornaram possível o aumento significativo destes espaços nas diferentes instâncias educativas.

Se no início da década de 30 do século XX, elas pouco representavam no aparelho escolar – não chegando a duas centenas, o início da década de 40 apresenta uma maior presença destes espaços na estrutura escolar. Para Machado (2002) a incorporação da biblioteca, como unidade integral e uníssona das práticas educativas e núcleo aglutinador de saberes, voltada para o desenvolvimento intelectual e cultural, e sobretudo, como elemento

formador da mente infantil, tais como os escolanovistas a representavam, “passava primeiramente pela criação e institucionalização destas unidades escolares - o ato político – para depois serem absorvidos como práticas pelo conjunto dos professores – o ato educativo” (MACHADO, 2002, p. 44)

Todos os discursos proferidos por educadores, políticos, escritores e intelectuais e tantos outros sobre a importância das bibliotecas nas escolas e as contribuições de experiências de atuação pelo Brasil, tornaram possível o aumento significativo destes espaços nas diferentes instâncias educativas. De modo que podem ser observado que os Estados, onde ocorreu um crescimento expressivo de bibliotecas, como Distrito Federal, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, Pernambuco e Bahia, estavam á frente dos Departamentos de Educação, educadores e intelectuais adeptos ou que se identificavam com as linhas políticas, filosóficas e educacional do movimento escola nova. De maneira que a intervenção pedagógica dos escolanovistas pode ser verificada em face da maior concentração destes espaços em estabelecimentos públicos, em total oposição às décadas iniciais do período novecentista, onde as bibliotecas concentravam-se em escolas particulares de ordens católicas.

Outro ponto importante de análise é o contexto de desenvolvimento industrial e econômico destas regiões. Este fator auxiliava na melhoria de condições sociais e educacionais, e na instalação de instituições escolares e, com isso, de mais bibliotecas escolares.

### **Considerações finais**

O empenho em prover instalações adequadas para a guarda de livros, em definir critérios de escrituração, em constituir ambientes acolhedores para a leitura, “em adquirir moveis apropriados aos corpos dos alunos e em criar horas específicas de frequência de alunos à biblioteca” (VIDAL, 2004, p. 206) demonstra a intensa preocupação dos educadores e intelectuais dos anos de 1920 a 1940, com a biblioteca escolar, esses educadores promoveram a reordenação das práticas escolares, tendo como objetivo colocar o aluno no centro do processo educativo. Através de estratégias discursivas, os escolanovistas ressignificaram a representação da biblioteca escolar e desta forma, propuseram um novo modelo, ao invés de um espaço organizador e colecionador restrito de “bons livros” se converteram em ambientes agradáveis e estimuladores do gosto pela leitura.

### Fontes consultadas

1906 /28/maio - Decreto nº 1908. Estabelece a distribuição das matérias do ensino normal pelos quatro anos e uniformiza os programas do mesmo em todas as escolas normais.

1907 /03/janeiro - Decreto nº 1969. Aprova o Regimento Interno dos Grupos Escolares e Escolas Isoladas do Estado de Minas Gerais. (P.E: João Pinheiro da Silva; S.I: Manoel Thomaz de Carvalho Britto)

1924 /19/agosto – Decreto nº 6655. Aprova o Regulamento do Ensino Primário. 1925 /1/janeiro – Decreto nº 6758. Aprova os Programas do Ensino Primário.

1925 / 20/março – Decreto nº 6831. Aprova os Programas de Ensino nas Escolas Normais. 1927 /15/outubro – Decreto nº 7970-A. Aprova o Regulamento do Ensino Primário do Estado. 1927 /22/dezembro – Decreto nº 8094. Aprova o Programa do Ensino Primário do Estado.

### Referências bibliográficas

AZEVEDO, Fernando de. A formação e a conquista do público infantil. *A educação e seus problemas*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos. 1968.

CAMPOS, Maria dos Reis. *Escola Moderna: conceitos e práticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1936.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. O processo de escolarização em Minas Gerais: questões teórico-metodológicas e perspectivas de análise. In: VEIGA, Cynthia Greive; FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 77-99

FARIA FILHO, Luciano Mendes de; ROSA, Walquiria Miranda; INÁCIO, Marcilaine Soares. O método mútuo e a formação docente no Brasil no século XIX: a qualificação da escola e a desqualificação do trabalho docente. *Educação em foco*, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 2-24, set.2002/fev. 2003

KLINKE, Karina; VEIGA, Cynthia Greive; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. *Escolarização da leitura no ensino graduado em Minas Gerais: (1906-1930)*. 2003, 236 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, 2003.

LOURENÇO FILHO, M. B. *O ensino e a biblioteca: 1ª conferência da série educação e biblioteca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

MACHADO, Alzemi. *A implantação de bibliotecas escolares na rede de ensino de Santa Catarina (décadas de 30/40)*. 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1979. 117p.  
PEIXOTO, Ana Maria Casasanta. *A escola sob medida: o discurso pedagógico do governo*

mineiro nos anos 30 do novecentos. In: Congresso Brasileiro de História da Educação, 2., 2002, Natal. *Anais...CBHE*: Natal, 2002. v. 1. p. 1-11.

VÁLIO, Else Benetti Marques. Biblioteca escolar: uma visão histórica. *Revista Transinformação*, v. 2, n. 1, jan./abr. 1990.

VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. São Paulo: Ática, 2007.

VIANA, Fernando Melo. *Mensagem ao congresso mineiro*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1925. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u309/000002.html>>. Acesso em 12 fev. 2011.

VIDAL, Diana Gonçalves. Bibliotecas Escolares: Experiências Escolanovistas nos anos de 1920-1930. In: MENEZES, Maria Cristina de (Org.). *Educação, Memória, História. Possibilidades, Leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004. p. 187-211



## Prescrições de condutas e comportamentos aos professores da escola primária na legislação mineira entre 1889 a 1927

**Talita Barcelos Silva Lacerda**  
Mestranda em Educação  
FAE / UFMG  
[talibsilva@gmail.com](mailto:talibsilva@gmail.com)

**RESUMO:** Esse trabalho visa discutir as prescrições morais estabelecidas aos professores da escola primária de Minas Gerais no período de 1889 a 1927, bem como as tensões sociais geradas pela expectativas em torno da profissão docente. Para tanto, utilizou-se como fonte as legislações mineiras do período, jornais e a Revista do Ensino, problematizando de que modo são construídos os discursos de tais prescrições em relação aos professores.

**PALAVRAS-CHAVE:** professores, escola primária, república, prescrições, moralidade.

**ABSTRACT:** This paper aims to discuss the moral requirements established for primary school teachers of Minas Gerais, in the period 1889-1927, also social tensions generated by expectations over the teaching profession. For both, it was used documental sources such as laws of the state of Minas Gerais for the period, newspapers and the magazine “Revista do Ensino”, questioning how discourses are constructed from such requirements of the teachers.

**KEYWORDS:** teachers, elementary school, republic, prescriptions, morality.

### Introdução

A institucionalização da escola pública, estatal e gratuita tem um papel significativo na história do ocidente. Sua organização se relaciona principalmente com a constitucionalidade dos governos e com a constituição da sociedade de direitos. A organização da educação estatal, contudo, foi cercado de conflitos durante o processo construção das definições de como seria a educação e a escola estatal. Os debates e tensões relacionados ao estabelecimento da profissão do professor também fizeram parte desse processo. As preocupações referentes a conduta e comportamento dos professores para com as crianças emergem, nesse contexto, como aspecto importante.

Pretende-se problematizar nesse artigo, especificamente no período da primeira república, a normatização dos comportamentos e das condutas dos professores na sua prática docente e na sua relação com os alunos. Intenciona-se refletir sobre o estabelecimento de determinadas atitudes para o ingresso na carreira de professor e como tais prescrições influenciaram o processo de instituição da profissão, discutindo a construção do conteúdo de

apelo à moralidade dos professores e as tensões sociais geradas pela expectativa de cumprimento das condutas prescritas.

### **Prescrições na legislação mineira**

Em fins do século XIX, vários conflitos políticos emergiram com a crise do império e o desenvolvimento do debate republicano. Como parte de um processo contínuo e extenso de transformações culminou em 1889 a instituição da República Federativa do Brasil<sup>35</sup>. Como analisa Costa e Schwarcz (2000) a chegada da República trouxe consigo o reforço na crença do poder da ciência e da educação como instrumentos para salvar a nação do atraso em que se encontrava. Ainda que o discurso republicano pouco tenha inovado no que se refere à importância da educação escolar, pois tal como os monarquistas acreditavam que somente por meio da educação seria possível atingir a civilização e o progresso, as intervenções educacionais dos anos iniciais republicanos foram marcadas pelo debate da necessidade de uma reforma total da instituição escolar (VEIGA, 2012).

De acordo com o modelo federativo, segundo a Constituição de 1891, os estados da República promulgaram as constituições estaduais que entre outras atribuições estava a de estabelecer os parâmetros de organização da escola primária. Observa-se que a preferência pela federalização das políticas de educação escolar nos primeiros anos da República fez com que a educação se apresentasse mais como um problema regional do que nacional o que ocasionou inúmeras críticas de educadores e de alguns políticos da época (VEIGA, 2011).

Nas normatizações republicanas são reafirmados os apelos à conduta moral do professor, contudo estes apelos estiveram mais fortemente associados a mudanças de conduta em relação ao tratamento dos alunos. Já na primeira lei republicana, lei 41 de 3 de agosto de 1892, prescrevia que “a disciplina escolar deve repousar essencialmente na afeição do professor pelos alunos, possuindo-se aquele de sentimento paternal para com estes, de modo a corrigi-los pelos meios brandos e pela persuasão amistosa” (Brasil, Lei n.º 41 de 3 de agosto de 1892). Neste contexto consolidou-se o entendimento da associação entre auto controle das emoções e boa moral.

---

<sup>35</sup> O decreto n.º 1, de 15 de novembro de 1889, proclamou e decretou a República Federativa, transformou as províncias em Estados Unidos do Brasil e instituiu o Governo Provisório da República. Por meio do decreto n.º 6, de 19 de novembro de 1889, estabeleceu-se que saber ler e escrever era condição para a participação eleitoral, extinguindo o voto censitário; através do decreto n.º 7, de 20 de novembro de 1889, afixaram-se as atribuições dos Estados em matéria de instrução pública, definindo que seria de competência das unidades federadas a instrução pública, em todos os seus graus.

As prescrições relativas à proibição da violência física contra os alunos gerou vasta documentação de queixas dos pais em relação a conduta dos professores. A denúncia de um pai de aluno da cidade de Queluz no estado de Minas Gerais, por exemplo ocasionou penalidade ao professor Severino Ferreira da Silva que em 1894 foi punido por ter utilizado de castigos físicos contra o aluno,

O Doutor Secretario d'Estado dos Negócios do Interior, tendo em vista o officio do Inspector Escolar Municipal de Entre Rios, de 28 de abril último, do qual consta que o professor da cadeira da Serra do Camapuã, daquele município, cidadão Francisco Augusto Maria, applicou castigos físicos a um aluno da sua escola, resolve, de conformidade com o parágrafo único do artigo 129 do Regulamento a que se refere o Decreto nº 655, de 18 de outubro do ano passado, impor ao referido professor a pena de multa de dez mil réis (10\$000), devendo o mesmo ser submetido a processo perante o conselho superior, conforme o disposto no artigo 117 do citado regulamento. (código SI 726)

Assim, em fins do século XIX e inicio do XX avolumam-se as exigências para ser considerado um bom docente. Em relatório sobre a conduta de um professor de Araxá o inspetor Tobias afirma que “(...) seu procedimento é exemplar; aquilatei de modo satisfatório o método do ensino pelos compêndios adoptados e pela sua capacidade intelectual; seus alunos apresentam vantajoso adiantamento”. Já na escola de Uberaba, foi destacado “(...) o antigo professor Antônio Augusto Pereira de Magalhães, assaz bem conhecido pela sua capacidade moral, intelectual e proverbial solícitude com que desempenha ativamente seus deveres de modo sempre satisfatório” (código SI 663).

Mas nem sempre a estima era uma qualidade comum dos professores. O juiz de paz João Soares de Espírito Santo da Forquilha, na data de 3 de setembro de 1905 ao cumprir a exigência legal de atestar frequência para um professor receber o salario, faz a seguinte declaração,

Cientifico a V. Ex. que o professor deste distrito, Rigerio Alves Passos tem praticado toda a sorte de arbitrariedades e pela estupidez e genuína grosseria que tanto o caracteriza já conquistou geral antipatia dos Forquilhenses. O que, porem, me faz levar tudo ao conhecimento de V. Exa. É o modo excessivamente crasso com que ele trata seus alunos, chamando-os de burros! Sem vergonha! etc.; finalmente desenrola uma serie enorme de impérios contra as pobres criancinhas que ainda estão sob o poder de tão revoltante professor (...) A nossa população é grande; si a frequência é limitadíssima é devido a estupidez, perversidade e incorreção do professor (...) Existem muitos meninos que não estão na escola porque não podem pagar ao professor e á escola publica não vão porque seus pais não querem ver seus filhinhos submete todos às garras de um canalha que faz da pobre criancinha o vaso onde expectora sua bÍlis repulsiva. (código SI 2785)

No ano de 1900, o decreto de janeiro trazia em suas determinações orientações sobre o magistério de mulheres e sobre as que porventura tenham cometido crimes.

Art. 78 As senhoras são dispensadas de exibição de folha corrida; mas, se forem casadas e estiverem judicialmente separadas de seus maridos, provarão que o motivo da separação ou divórcio não lhes é desonroso;

Art. 79 Não poderão ser professores públicos os indivíduos que tenham cometido crimes que demonstrem perversão moral.

No âmbito das legislações específicas para as professoras há de se destacar que a feminização do magistério não se deu sem tensões. Em documento de 1893 o secretário do interior pede informações sobre a professora de Roças Grandes Idalina Rosa que “além de não cumprir seus deveres, vive desonesta” (código SI 655). Noutro ofício do mesmo ano um cidadão do Bonfim pergunta as autoridades: “Será permitido a Professora d’este distrito lecionar em casa de sua mãe; amasia do promotor desta comarca?” (código SI 727).

O regulamento do ano de 1906 indica que o professor deveria comparecer “com pontualidade e decentemente na escola.” O decreto de n.º 1960 de 16 de dezembro de 1906 que aprova a criação da primeira Escola Normal da Capital, em Belo Horizonte no ano de 1907 determinava que “não poderão cometer atos que infrinjam disposições do Regulamento e deste regimento, ofendam a disciplina da Escola ou sejam contrários às boas normas de moral e urbanidade.”

Curiosamente, o decreto de junho de 1911 acrescenta aos comportamentos já regulados a proibição do exercício da profissão àqueles professores falidos financeiramente, e que não possuam condições mínimas de subsistência. Orienta, ainda, que os professores devem ser exemplo de conduta.

Art. 132 Do professor público primário, encarregado da formação das gerações futuras, é dever: [...]3. Inspirar e desenvolver nos alunos o amor e a aplicação ao estudo e incutir-lhes pela palavra e pelo exemplo sentimentos vivos de honestidade, de patriotismo e justiça;

Art. 137 Ao professor é vedado: [...]5. Fumar na escola ou em presença dos alunos

11. Frequentar más companhias e indivíduos de má nota;

12. Usar bebidas alcoólicas; embriagar-se;

13. jogar e frequentar casas de tavolagem;

14. Praticar atos imorais ou de incontinência escandalosa;

15. Provocar desordens;

19. Fomentar imoralidade entre os próprios alunos; incutir-lhes maus princípios.

Art. 138 Aos professores cumpre ainda ser, para os alunos, exemplo vivo de altivez, independência, coragem, amor ao trabalho, prudência, ordem, sobriedade, temperança, economia, decoro, dignidade, moralidade, civismo, abnegação, verdade, humanidade e justiça.

Os demais regulamentos aprovados e publicados após esse período mantiveram a mesma tendência em relação às exigências morais de condutas, exigindo um comportamento normatizado e civilizado nos processo de ingresso da carreira docente e das punições em caso de ausência do comportamento exigido. Os professores das Escolas Normais são orientados, de acordo com o decreto de novembro de 1912, a:

Inciso 4º Tratar aos alunos com brandura e urbanidade, ensinar-lhes os preceitos de civilidade quando mostrarem que os ignoram, dar-lhes conselhos para bem procederem, e repreendê-los quando o merecerem, sem usar de palavras ásperas e ofensivas de sua dignidade.

Já o Decreto de agosto de 1924 é expresso ao prescrever os deveres do professor primário:

Apresentar-se na escola, decentemente vestido, quinze minutos antes da hora regimental, a fim de assistir á entrada dos alunos; Desenvolver nos alunos o amor e a aplicação ao estudo; incutir-lhes, pela palavra e pelo exemplo, sentimentos de honestidade, de patriotismo e de justiça e educá-los física e intelectualmente; Esgotar os meios brandos antes da aplicação de penas disciplinares, e usar destas com moderação e critério;

A Reforma de 1927 denominada de Francisco Campos reforça as orientações e determinações até então construídas em torno da normatização das condutas dos professores, e destaca que aqueles que praticarem atos contrários a moral e os bons costumes “serão exonerados a bem do serviço público.”

O apelo dos governantes à civilização da população brasileira, como em outras nações do ocidente, materializava-se nas legislações educacionais. Neste contexto destaca-se a elaboração de uma alta expectativa em relação a função da educação escolar e a ação docente, o que vai contrastar fortemente com a condições de trabalho dos professores, especialmente os baixos salários. Segundo o jornal O Registro de 1º de julho de 1897 não somente as exigências em torno do professor deveriam ser rigorosas e eficientes, mas também “que da educação primária no estado sejam encarregados professores que habilitem para tal fim por exames rigorosos e que seus vencimentos estejam a par dos seus saberes pedagógicos” (O Registro, 1897, p.1).

### **Considerações Finais**

As considerações aqui estabelecidas por meio da análise das legislações mineiras teve como intuito refletir sobre a construção da profissão docente e as tensões que se desenvolveram nesse processo. As leis e decretos evidenciam uma demanda, por parte dos governos e da sociedade, para que os professores atuem de acordo com padrão de comportamento civilizado e moralmente aceito. Percebe-se por meio das denúncias e

relatórios de pais e gestores, além dos artigos jornalísticos, a pressão dos diversos setores da sociedade por uma postura do professor que sirva de exemplo para que os alunos aprendam a moral e os bons costumes.

As prescrições tensionavam para uma conduta ilibada dos professores e conforme eles aceitavam ou recusavam tais normas acabavam entrando em conflito com as expectativas da comunidade escolar, dos alunos e do poder público. Considerando que essas prescrições fizeram parte de um longo e complexo processo de estabelecimento e normatização da profissão docente, pode-se entender que a profissão docente foi se estabelecendo historicamente pautada pelas exigências morais em torno da profissão.

Certa regularidade é perceptível, assim, no que diz respeito ao cerceamento em torno dos diversos aspectos da vida social e profissional daquele que se candidatasse ao cargo de professor. As orientações legais parecem se organizar de forma a garantir que as diversas esferas da vida do indivíduo fossem asseguradas por uma postura sóbria e comedida, própria daqueles que teriam a responsabilidade das novas gerações.

### Referências bibliográficas

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, 2ª ed.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador, volume 2: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FARIA FILHO, Luciano Mendes et alli. A história da feminização do magistério no Brasil: balanço e perspectivas de pesquisa. In: PEIXOTO, A. M. C. & PASSOS, M. (orgs.). *A escola e seus atores – educação e profissão docente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada*, 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. A escola e a República: o estadual e o nacional nas políticas educacionais. *Revista Brasileira de História da Educação*, v.11, n. 1 (25), jan.abr. 2011

\_\_\_\_\_. *O Professor na trama da escola*. Belo Horizonte, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Tese Titular.

### Fontes documentais (Arquivo Público Mineiro)

Secretaria do Interior, SI códices 655, 726, 727, 778



### **Legislação**

BRAZIL, Lei de 15 de outubro de 1827  
BRAZIL, Lei n.º 13 de 28 de março de 1835  
BRAZIL, Regulamento n.º 03 de 7 de maio de 1835  
BRAZIL, Regulamento n.º 44, de 22 de abril de 1835  
BRAZIL, Lei n.º 1.064 de 4 de outubro de 1860  
BRAZIL, Regulamento n.º 49, de 4 de outubro de 1860  
BRAZIL, Regulamento n.º 56 de 10 de maio de 1867  
BRAZIL, Regulamento n.º 62 de 11 de abril de 1872  
BRAZIL, Decreto n.º 7247, 19 de abril de 1879  
BRAZIL, Regulamento n.º 84, 21 de março de 1879  
BRAZIL, decreto n.º 1, de 15 de novembro de 1889  
BRAZIL, decreto n.º 6, de 19 de novembro de 1889  
BRAZIL, decreto n.º 7, de 20 de novembro de 1889  
BRAZIL, Constituição Federal. 24 de fevereiro de 1891  
BRAZIL, Lei n.º 41 de 3 de agosto de 1892  
BRAZIL, Regulamento n.º 655 de 17 de outubro de 1893  
BRAZIL, Decreto n.º 1.348 de 08 de janeiro de 1900  
BRAZIL, Decreto n.º 1.960 de 16 de dezembro de 1906  
BRAZIL, Decreto n.º de 3 de janeiro de 1907  
BRAZIL, Decreto n.º 3.191 de 09 de junho 1911  
BRASIL, Decreto n.º 3.321 de 22 de setembro de 1911  
BRAZIL, Decreto n.º 3.738 de 05 de novembro de 1912  
BRAZIL, Decreto n.º 6.655 de 19 de agosto de 1924  
BRAZIL, Decreto n.º 7.970-A de 15 de outubro de 1927

### **Jornais**

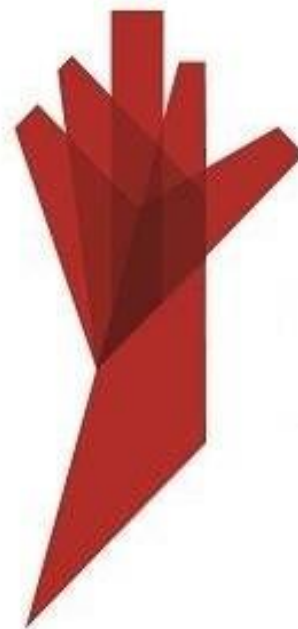
O Registro 1/07/1897

### **Revista**

Boletim Vida Escolar, 15 de maio de 1907, n.º 2, p. 2  
Boletim Vida Escolar, 1 de novembro de 1908, n.º 33, p. 2

## **Simpósio Temático 02**

**História e Linguagens Artísticas: as artes como regimes estéticos de representação da História e das sociedades no tempo**



**Coordenadores:**

**Henrique Brener Vertchenko**  
Mestrando em História/UFMG  
henriquevertchenko@yahoo.com.br

**Virgílio Coelho de Oliveira Júnior**  
Doutorando em História/UFMG  
virgiliocoelho@yahoo.com.br

## Escritas urbanas a apropriação a Cidade

Álan Oziel da Silva Pires

Mestrando em História

Universidade Federal de Minas Gerais

[alanpiresh2@yahoo.com.br](mailto:alanpiresh2@yahoo.com.br)

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é compartilhar aspectos teóricos e metodológicos da pesquisa, em andamento, sobre as escritas urbanas (pixações) em Belo Horizonte, a partir da década de 1960 até 2013. Apresentaremos possibilidades e limitação do conceito de representação e contribuições da História Visual para nosso estudo, tornando possível o entendimento da pixação como uma imagem que constitui seu autor ao mesmo tempo em que este a gera.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade; escritas urbanas; representação e história.

### Introdução

É objetivo deste texto é apresentar alguns aspectos metodológicos e teóricos que à princípio pareceram adequados na concepção do projeto de pesquisa, parte da qual iremos apresentar, mas que a partir das análises e cotejo das fontes revelaram-se como possíveis limitadores do objeto de estudo. Desde já é necessário dizer que não desconsideramos a validade do conceito de representação, pois ele nos possibilitou abordar e perscrutar nosso objeto de investigação. Conceitos são como ferramentas, têm usos específicos e se mal utilizadas podem não funcionar ou até mesmo causar deformação.

Para melhor compreensão do nosso estudo apresentaremos brevemente a proposição da pesquisa, em andamento, e posteriormente iremos à questão central que é refletir sobre quais os aportes teóricos e metodológicos se adequam a análise do pixo<sup>1</sup> tal como propomos.

Partimos da ideia que a urbe é *espaço* de encontro da diferença e semelhança abrigando interesses diversos e que, portanto, é palco de tensões. Entendemos a cidade como um espaço que pelas formas de ser apropriado transforma-se de recorte geográfico em um lugar com sentidos atribuídos pelas variadas identidades e memórias que o habitam. No Brasil, desde a década de 1960, a cidade vem sendo apropriada e (re)significada por meio de escritas urbanas que variam do cunho estritamente político ao, pressuposto, mero ato de

---

<sup>1</sup> Optamos escrever com “x” a palavra pixação respeitando a forma com seus praticantes a denominam diferenciando de outras formas não-oficiais de escrita na cidade. A palavra pixação, ou pixo, refere-se a uma forma de escrita específica com estética própria, partilhada por indivíduos e grupos com organização e sociabilidades peculiares. Gustavo Lassala (2010) em sua obra dedicada a expressões gráficas urbanas discorre sobre a distinção entre pixação e pichação.

vandalismo em busca da promoção pessoal. Dirigindo nosso olhar para Belo Horizonte<sup>2</sup> problematizamos a conjectura que toma as escritas urbanas como simples conspurcação da paisagem urbana e propomos analisá-las nas dobras do tempo. O recorte cronológico está situado entre as décadas de 1960 ao ano de 2013 nos quais buscaremos ler tais escritas enquanto uma relação entre sujeito e cidade.

A proposição de estudo tem centralidade em dois argumentos. O primeiro relaciona-se a necessidade de analisar as alterações e permanências nas escritas urbanas ao longo do tempo, à luz da história, o que ainda não é comum, e pensar a cidade a partir dela. As escritas cujo suporte é a cidade acompanham o homem pelo menos desde Pompéia, tal como nos mostra Funari (1989). Inevitavelmente as escritas daquela época diferem das que figuram na contemporaneidade. No Brasil, as escritas não-oficiais ganharam evidência no contexto das lutas contra a ditadura civil-militar e foram caracterizadas pelo enunciado político. Em contraste, na década de 1980, tais escritas proliferaram-se pelos muros da cidade surgindo dentre elas o pixo, escrita aparentemente sem um propósito político ou zelo estético, destinando-se a busca de autopromoção de seus autores. Observamos que, desde as duas últimas décadas do século passado, as escritas urbanas têm apresentado diversas variações em sua estética, possivelmente em seus objetivos, atores, formas de organização grupal e no relacionamento com a sociedade. Desta forma, acreditamos que ao estudar as escritas urbanas no desenrolar tempo, possivelmente pode-se evidenciar quais as modificações e as permanências em tais escritas e aventar o que as condicionaram permitindo que atravessassem os anos bem em compreender seu desenrolar surge a pixação.

Outro argumento é que a partir da observação da intensidade da presença de tal escrita no cenário urbano nos permitindo dizer que ela o compõe. Destarte, parece plausível considerar as escritas urbanas como uma forma de apropriação da cidade, na qual seus autores podem imprimir as representações de si mesmos e as suas representações sobre a cidade; ao fazê-lo é possível que se esteja criando e demarcando caminhos em busca de relações de identidade com a cidade.

Frente a estes argumentos entendemos que essas práticas constroem o espaço urbano por meio de formas diversas de apropriação, moldando a cidade ao mesmo tempo em que esta, por seu turno, também condiciona os atores sociais.

---

<sup>2</sup> O recorte espacial é uma questão de ordem prática para a realização da pesquisa nos prazos estipulados para o mestrado. Com o tempo previsto para mestrados é inexequível percorrer outras cidade dialogando com seus pichadores e analisar as especificidades de cada lugar. Deixemos esta empreitada como tarefa para os próximos passos.

Nesta proposta de estudo, a cidade será analisada a partir da sua relação com o sujeito por meio das escritas urbanas, entendidas como práticas sociais de representação de seus atores, ao mesmo tempo em que são representações destes sobre a cidade. Tais escritas são formas não convencionais de apropriação da cidade, portanto são consideradas transgressões que, nos parece, (re)significar os espaços geográficos. Entendemos que a cidade não é somente um espaço de trocas de mercadorias, mas também se constitui como local de trocas e construções simbólicas em práticas cotidianas. Por conseguinte, isso nos remete a um fenômeno cultural.

Em suma, trata-se de uma investigação sobre a cidade, acerca da sua dinâmica cultural, a partir dos sujeitos, das escritas urbanas. O estudo será realizado à luz da História Cultural e da História Social que tem como sua prioridade a “experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos – *sociais* – [grifo do autor] na explicação histórica” (CASTRO 1992, p.54).

Frente a esta breve apresentação da nossa proposta de estudo uma questão central que se coloca é: o que um olhar pode nos revelar sobre a cidade quando se direcionado às escritas não-oficiais, e em específico o pixo? É partindo desta indagação que nos debruçamos sobre as nossas fontes que são imagens espalhadas pelos muros, fachadas, topos dos prédios de habitações e estabelecimentos comerciais novos e antigos. Imagens sobrepondo camadas de tintas com jatos de outras tintas que indicam o risco de uma forma de ser e estar na cidade, conformando assim um caleidoscópio de memórias e histórias do e no tecido social.

É na realização da pesquisa, ao percorrer as ruas com olhar atento sobre o pixo e buscando sua temporalidade, suas conexões com o contexto político, dialogando com os pichadores e em contínua leitura é que surgiu a necessidade de rever alguns caminhos previstos na elaboração do projeto. Quais referenciais teóricos e metodológicos podem ser mais adequados ao tema? Buscar auxílio na iconologia/iconografia de Panofsky? Os estudos sobre Cultura Visual/História Visual podem render-nos contribuições? Qual o limite do conceito de representação para refletir sobre as escritas urbanas?

A proposição da pesquisa, a princípio, orientou-se a partir das contribuições da história cultural, especificamente a partir do conceito de representação.

Sandra Jathay Pesavento pontua que a representação é expressa por meio de discursos, imagens e ritos, ocorrendo por meio dela à atribuição de sentidos ao mundo pelos grupos e indivíduos. “Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de

um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência” (PESAVENTO, 2008, p.40).

Tento em vista o sujeito na cidade, quando Pesavento aponta que a representação é um “apresentar de novo” evoca-se uma noção de reorganização que fica mais clara na seguinte passagem:

a cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre este ‘real’ os homens constroem um sistema de ideias e imagens de representação coletiva. Ou seja, através de discursos e imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada, transcendendo a realidade insatisfatória (PESAVENTO, 1997, p 26).

O pixador parece (re)significar a cidade atribuindo outros sentidos para o seu deslocar dentro dela. Parece estabelecer elos de identidade com a cidade (re)apresentando-a de uma outra forma, para nela se reconhecer, orientar e fazer-se presente através de seu pixo.

Então, qual é o limite da contribuição do conceito de representação?

Frente algumas imagens reveladoras, dentre as quais ora apresentamos uma, o conceito de representação evocado para pensar a pixação como representação do pichador, como substituição de alguém, algo que está no lugar de um ausente ou aquilo que diz sobre, parece limitar a potência da imagem-pixo; do pixo como coisa em si. Essa escrita é também a presentificação de seu autor, mas não somente isso.



**Imagem 1** – Relíquias em casa tombada. Rua Pouso Alegre, bairro Floresta, Belo Horizonte Minas Gerais. **Foto:** Álan Pires. Acervo pessoal do pesquisador.



A imagem (ver imagem 1) que compartilhamos neste texto é rica em conteúdo e nossas considerações certamente não esgotarão as suas possibilidades. Nela percebemos camadas de memórias interconectadas por tensões/intenções, demonstrando que a cidade é viva e está constante movimento. As grades nas janelas e nas portas evidenciam um modo de vida que se foi. Na parte externa do balcão, no pavimento superior da casa, o cano improvisado aponta, possivelmente, para formas de arranjos cabíveis para se conviver com as limitações de reformas em uma casa tombada.

A intempérie nota-se pelo mofo e pelas tintas desbotadas cujas gradações revelam outra história tecida, pintada, escrita à margem do patrimônio consagrado e paradoxalmente aderindo-o expressando temporalidades distintas. O que se conta com a casa? E com as pixações? E a partir do conjunto?

Para os pixadores, o imóvel contém relíquias. Mas não se trata da casa e si. Relíquia é nome atribuído as pixações antigas que resistem à ação do tempo e do desejo de limpeza e ordem que tendem a esconder os conflitos presentes na sociedade. São escritas de pixadores que já não atuam mais, porém têm o respeito dos adeptos do pixo por constituírem a história desta forma de escrita. É irônico que nessa casa tombada, testemunho da história, figurem relíquias, no caso, pixações das 1980 aos dias atuais. Ao centro da imagem (ver imagem 2) abaixo da janela, na diagonal, em letras pretas estilizada mas de fácil leitura, encontramos o nome “Jiraia”, afamado pichador do início da década de 1990. Pouco visível em tom de cinza, com letras em formato próximo ao convencional, está o “M.A.L”, pixador de meados de 1980 com o pixo composta pelas iniciais do seu próprio nome. Contíguo a este último encontra-se o pichador “Neura”, do final de 1980 (1988?) em letras que flertam com arabescos.

Esses pixos nos parecem pontos em camadas de uma memória em formação que em um local visitado por pixadores de outras época - neste caso aparentes pelas escritas mais vívidas - no elã de render homenagem aos seus antecessores, contribuem com novos pontos, num esforço de ordenação das escritas de uma história que se vai tecendo. Fazer-se presente ao lado de uma relíquias é sobretudo demonstração de conhecimento da história do pixo. Ora sobrepostas, mas em sua maioria justapostas, a profusão de escritas neste local é também indício de um principio caro à pixação, não atropelar outro pixador <sup>3</sup>. Caso isso ocorra, é bem possível que se inicie uma rivalidade, um atropelando o outro, podendo chegar a agressões

---

<sup>3</sup> Atropelar é o termo empregado para se referir ao ato de um pixador escrever por cima do pixo de seu par, ou mesmo riscar por cima.

físicas. Contudo, não se trata somente de disputa poder, é questão de respeito, sinal de humildade, como nos conta alguns praticantes; pois aquele que atropela passa a ser mal visto por seus pares. Mesmo os pixadores de maior prestígio<sup>4</sup>, respeitam os iniciantes.



**Imagem 2** - Detalhes da imagem 1.

É diante dessas considerações acerca da imagem, aqui exibida, que entendemos como a pixação extrapola o conceito de representação. Cabe ressaltar que até certo momento tal conceito foi de grande valia nos permitindo refletir sobre as escritas em questão como forma do seu sujeito fazer-se presente na cidade, como maneira reapresentá-la, concebê-la e nela viver de maneiras próprias para além do instituído pelo Estado. Porém, a pixação é uma imagem potente que é gerada pelo seu autor e ao mesmo tempo ela também o constitui. É na geração da imagem que o um pichador surge para seu par e para sociedade. O pixo e seu autor também se formam pelos locais onde se escreve e pela maneira como se relacionam com outras pixações. A imagem-pixo é a atitude do pichador. Neste sentido, a imagem constitui o constitui o sujeito.

<sup>4</sup> De acordo com os pixadores e com o que temos observado e escutado, o prestígio advém da quantidade de intervenções na cidade, dos locais onde são realizadas segundo grau de dificuldade de acesso e também da humildade do pixador com relação ao grupo. Cabe destacar que até o presente momento não realizamos nenhuma entrevista formal. Isso porque, mesmo tendo boas relações com os pixadores, e em contato com importantes referências, é necessário conhecer melhor os possíveis interlocutores para a realização de uma entrevista qualificada.

Evocar o conceito de representação foi como um breve pouso em terreno seguro para organizar as ideias de acordo com os primeiros contatos estabelecidos com os pixadores, leituras e interpretações das fontes. Porém, ao perceber o pixo/pixador tal como estamos propondo, nos pareceu oportuno levantar voo em busca de outras paragens mais adequadas à reflexão sobre a importância da dimensão visual para essa parcela da sociedade em sua relação dialética de formação da e pela cidade.

É no campo da Cultura Visual/História Visual, a partir das reflexões de Ulpiano T. Bezerra de Menezes, que atualmente estamos aterrissados e detendo a nossa atenção no pixo.

Menezes (2003) em seu instigador texto sobre a lida dos historiadores com a imagem reconhece, por um lado, a importância das produções já realizadas por meio da iconografia. Por outro lado, afirma ser necessário ir além do emprego da imagem como mera ilustração de textos históricos, ou a tarefa de dotar as imagens de explicações históricas. Este autor nos instiga a explorar a imagem em sua totalidade, ampliando a percepção sobre as relações estabelecidas entre sociedade e visualidade. De tal forma, ele nos convida a focar na dimensão visual da sociedade em busca das várias possibilidades de seu uso no qual a informação é somente uma delas. Cabe ressaltar que o trabalho na perspectiva da História Visual conforme afirma Menezes, com quem estamos de acordo neste ponto, não se reduz simplesmente a utilização de imagem no fazer da história. “Assim, a expressão ‘História Visual’ só teria algum sentido se se tratasse não de uma história produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a *dimensão visual* [grifo do autor] da sociedade” (MENEZES, 2003, p28). Para este autor o visual deve constituir-se como plataforma de observação da sociedade.

Ora, o nosso estudo apresenta elementos que ressoam os estímulos de Ulpiano T. Bezerra de Menezes na medida em assumimos a imagem como unidade estratégica de observação, isso porque o pixo é ponto de recepção/irradiação de tensões sociais. Acreditamos que podemos avançar em relação à importância da dimensão visual da sociedade ao nos atermos a peculiaridade da imagem-pixo, tomando-a sim como objeto, em certo sentido. Isso pode parecer contrariar a advertência de Menezes para quem “as séries iconográfica (...) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade” (MENEZES, 2003, p.27-28).

Contudo, cabe frisar, novamente, que a pixação é gerada e ao mesmo tempo também é constituidora de parte da sociedade, é uma imagem/prática expositora de suas tensões e

conflitos. A casa tombada apropriada pelo pixo remete-nos as discussões sobre qual história se quer contar com o patrimônio consagrado e sua relação com a sociedade possuidora de múltiplas memórias. Traz à tona também às distintas maneiras como a sociedade forja sua memória, lida com o passado e tentar escrever sua história para além do discurso oficial. Desta forma, tomamos o pixo como fonte e como objeto de reflexão, mas com certeza de que o nossos pés estão cravados na trama sociais.

Para apreender os possíveis sentidos do pixação acreditamos que não se deve cair na tentação de intentar decifrar suas letras, seus nomes. Em aspectos metodológicos, quando vamos lidar com imagem sempre vem a mente recorrer a iconografia/iconologia de Panofsky (1986), porém aqui ele pouco pode nos ajudar. O pixo não dialoga com uma tradição de temas e motivos possibilitando-nos a descoberta de conteúdo temático ou primário, secundário ou convencional e do significado intrínseco ou a iconologia, como bem pode ser feito com a arte do Renascimento. Em nosso estudo buscamos nos aproximar da forma como Siegfried Kracauer (2009) fez para compreender a sociedade. Este alemão e seu interlocutor, Walter Benjamin, buscavam na superfície da sociedade fragmentos explorando nestes a sua historicidade, seus vínculos com as esferas econômica, política e cultural como caminho para compreender a dinâmica da sociedade e suas relações de produção/reprodução.

Por meio do pixo buscamos apreender como sujeito e cidade forma-se dialeticamente. Buscamos sua historicidade atentos as alterações tais como: na estética, nos locais das escritas, no perfil de seus autores e na forma como se relaciona com o poder público. Como este texto veio compartilhar elementos de um estudo ainda em andamento, não nos sentimos a vontade para esboçar uma consideração final, senão apontar mais algumas das questões que pululam em mente: quais foram os pontos de encontro dos pixadores na cidade ao longo dos anos e por quê? qual é a concepção de juventude quando se associa o pixo aos jovens? somente jovem faz pixação?

É no horizonte teórico e metodológico discutido neste texto que estamos desenvolvendo parte da pesquisa da qual apresentamos alguns dos nossos primeiros voos. Acreditamos que ainda muitas decolagens e turbulências estão por vir...

### Referência Bibliográfica

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 1ªed. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p 45-61.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1980. 80p.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: CosacNaify, 2009. 380p.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editoria, 2010. 95p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 23, n. 45, jul. 2003. Consultado em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 6 nov. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986. 237 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade maldita. In: SOUZA, Celia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy(org): *Imagens Urbanas*. Os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy *História & história cultural*. 2 ed. Belo horizonte: Autentica, 2003.130p.



## Ficção e passado: Debate sobre o uso da história na arte de Adriana Varejão

**Carlos Vinicius da Silva Taveira**  
Doutorando em Letras  
PUC-Rio  
[carlosvstaveira@gmail.com](mailto:carlosvstaveira@gmail.com)

**RESUMO:** O objetivo desse texto é realizar uma breve reflexão sobre a escrita da história existente nas obras da artista plástica carioca Adriana Varejão e aproximação e diferença entre ficção e história como defendida por Luiz Costa Lima. A problemática abordada não pretende esgotar o longo estudo efetuado por Costa Lima, mas pincelar com alguns fragmentos um debate essencial para a área de história presente em algumas obras da artista.

**PALAVRAS-CHAVE:** História; Ficção; Arte Contemporânea.

**ABSTRACTO:** El objetivo de este trabajo es realizar una breve reflexión sobre la historia escrita que existe en las obras del artista Adriana Varejao y el enfoque y la diferencia entre la ficción y la historia como defendida por Luiz Costa Lima. El problema tratado no pretende agotar el estudio de Costa Lima, pero el cepillado con fragmentos de un área clave de debate para esta historia en algunas obras del artista.

**PALABRAS CLAVE:** História; Ficção; Arte Contemporânea.

O escopo das breves palavras a seguir é analisar que contribuições podem ser retiradas do dialogo entra a arte e a pesquisa histórica acadêmica tendo como referência a artista Adriana Varejão e os estudos do teórico Luiz Costa Lima. A digno de limitação é utilizado apenas os estudos apresentados na obra *História. Ficção. Literatura*, um fragmento perante toda a longa obra do intelectual. As obras da artista escolhidas são poucas perante um grande universo. Como apontamento inicial, a ideia é não pensar o trabalho da artista como uma narrativa histórica em seu sentido de pesquisa acadêmica, mas sim com um dialogo com diversos temas presentes na cultura brasileira e que na montagem iconográfica e plástica da artista atinge uma peculiaridade de gerar novas possibilidades de interpretação do próprio passado.

Na visão do teórico e critico Luiz Costa Lima o ficcional teria a função de “condição de, como se, não pretende ser a última palavra; o ficcional é um princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo” (LIMA, 2006, p. 21-22) o que o torna um objeto de infinitas leituras que são incapazes de resultar em uma única verdade. O mesmo critério pode ser pensado na utilização da história, porém variando em suas necessidades, pois à história, ainda segundo Costa Lima, busca por um lado, repostas para determinadas questões de caráter



antropológico e cultural do que pode ter acontecido. Essa relação propõe uma mistura nos termos entre ficção e o tradicional discurso da historiografia como uma disciplina capaz de gerar uma verdade única. Essa visão se aproxima da defendida pelo filósofo grego Aristóteles (1996) que, no capítulo nove de seu livro *Arte poética*, definia o historiador como um estudioso do particular enquanto que o poeta seria do universal. Em outras palavras o historiador narraria o acontecido enquanto que poeta relataria o que poderia ter acontecido. Ambas possuem possibilidades de diálogo que deveriam ser mais exploradas com o debate contemporâneo da historiografia presente principalmente nos Estados Unidos a partir dos estudos de Hayden White.

É sobre a vertente da ficção ligada a um caráter de poesia que devemos pensar a obra de Adriana Varejão. Em diversas delas existe uma captura denominada como paródia, pela própria autora, de quadros ou representações históricas da cultura brasileira, tanto visuais, quanto conceituais. O efeito do seu trabalho pode ser chamado de uma releitura, ou mesmo, de uma desestabilização de antigas leituras ou interpretações. A arte atingiria assim uma potência questionadora de gerar novas questões levando a uma autocritica da escrita da história e de antigas percepções cristalizadas.

Nesse caso à história se aproximaria da característica da ficção, citada anteriormente por Costa Lima, atuando como um objeto capaz de não formar uma verdade estável. O contato entre, de um lado a poesia em seu sentido de ficção e, de outro, a escrita da história, se torna então uma relação cambiável onde uma acaba contaminando a área da outra, deixando as fronteiras entre ambas, ora vista como definidas, como algo de tendências imperceptíveis. Partindo da premissa discutida de um diálogo existente entre os campos da ficção e da história é que podemos pensar as obra de Adriana Varejão como ficcional e ao mesmo tempo como elemento de contribuição para o campo de estudo da história.

Nas imagens intituladas de *figuras de convite* podem ser consideradas como um entre tantos outros exemplos do uso da técnica do *trompe-l'oeil* e também do diálogo com representações históricas populares do Brasil. A imagem de uma índia semelhante a uma caçadora aparece em duas obras, sendo uma com cabeça da própria artista a mão e outra com uma lança em uma posição de caça. As figuras de convite são comuns na ornamentação da arquitetura barroca portuguesa dos séculos XVIII e XIX. Geralmente posicionadas na parte frontal ou de entrada de grandes prédios públicos, privados e de igrejas, são imagens na maioria das vezes em tamanho natural e tem à função iconográfica de recepcionar as pessoas que estejam entrando no recinto. Comumente são representadas imagens masculinas em com

vestes que simbolizem e ressaltem as características da burguesia ou da coragem de guerreiros.

A paródia realizada por Adriana Varejão realiza uma ironia do sentido original da figura de convite. A imagem de uma índia recepcionando um visitante surge como uma inversão, onde quem parece estar sendo recepcionado é o olhar europeu. Se comumente são símbolos de uma recepção amistosa em seu significado europeu, as imagens de Adriana parecem impor uma visão diferente, onde o ato de ser bem vindo estaria ligado justamente às questões típicas do próprio Brasil, como no papel de protagonismo dado ao índio, visto sob uma nova interpretação que escapa tanto ao olhar proposto do romantismo da docilidade indígena, quanto à interpretação do canibalismo e selvageria difundidos na Europa nos séculos posteriores ao descobrimento da América.

Na primeira *figura de convite*, feita no ano de 1997 no primeiro plano observamos uma índia nua com o corpo coberto de tatuagens, possuindo em uma de suas mãos uma lança em posição de guarda e na outra um gesto cortês de recepção que parece receber o olhar do observador. Construída como forma de imitar a azulejaria, a predominância das cores fica no entorno de um azul variando em diversas tonalidades e um branco que preenche uma parte considerável dos espaços deixados vazios na pintura. No segundo plano observamos perante pequenas aberturas no muro uma serie de cenas de rituais antropofágicos acontecendo simultaneamente à recepção como se o convite fosse uma ironia ao ato de receber um convidado ao jantar.

A *figura de convite III*, de 2005, recebe esse numero ao seu nome por ser uma obra produzida justamente após a danificação e perda da figura de convite II. A imagem em primeiro plano mostra uma índia semelhante ao primeiro convite, mas, dessa vez, em um movimento na direção direita. Na primeira figura de convite, a índia central parece repousar tranquilamente em posição de guarda, equilibrando o peso do seu corpo perante uma das pernas, enquanto que esta parece caminhar em direção a um local. Em uma de suas mãos aparece uma cabeça humana, no caso, uma auto representação da face da própria artista, que parece deixar claro que participa ou participou do ritual que quer representar. A outra mão, erguida ao alto em um gesto que parece ser involuntário ao acompanhar alguma fala da figura. Na cintura da índia está posicionada uma grande espada e em segundo plano uma parede repleta de azulejos misturando partes de corpos humanos e algumas plantas.

Era comum encontrar em cozinhas portuguesas a representação de alimentos em azulejos nas suas paredes como forma decorativa. Essa ajuda permite pensar no

posicionamento da *figura com de convite III*, justamente em uma cozinha, em que o prato principal seria a cabeça da própria artista. De um plano secundário aberto na primeira *figura de convite I* para um segundo plano que ambienta um local fechado na *figura de convite III*, a artista se apresenta como um elemento a ser “canibalizado” pelo observador da obra. Assim, como a artista parece criar uma narrativa com o uso de variados elementos, na própria obra, ela chama atenção para que esta também seja um elemento para a criação de outras narrativas por parte de quem a vê.

A fonte de inspiração para as figuras de recepção foram às imagens criadas por Theodor de Bry para os relatos de Hans Staden na América portuguesa. Trata-se de uma entre outras tantas narrativas que permearam o imaginário europeu sobre os habitantes do novo mundo recém-descoberto. A imagem do ato do canibalismo ligado ao selvagem ganharia uma personificação nos desenhos de Theodor de Bry, sem este nunca ter estado nos territórios da América. A imagem abaixo é a que inspira Adriana na concepção da *figura de convite III*.

A imagem criada por Theodor de Bry utiliza diretamente as noções comuns da arte da época como o uso da noção de perspectiva e o estabelecimento do equilíbrio entre determinadas partes do corpo humano. O engenho para a figura da índia selvagem viria diretamente da mitologia circundante do povo celta que habitou no passado das grandes regiões da Grã Bretanha. Segundos alguns relatos que vinham desde o império romano uma das características desse povo era o de praticar o canibalismo, algo que era citado, com um certo exagero, também nos relatos advindos do novo mundo. Dito isto, Theodor acabou por transferir o imaginário imagético sobre os celtas para os habitantes e suas praticas culturais, encontrados do outro lado do oceano no novo mundo.

Adriana realiza uma desconstrução desse sentido original da figura de Bry. Se no gravurista a imagem surge para ilustrar e representar um medo, ou mesmo um precaução sobre o novo mundo, em Adriana é o inverso, é justamente essa mulher símbolo do medo que deveria recepcionar os recém-chegados. Se no contexto europeu a figura de convite valorizava virtudes burguesas e masculinas como já dito, Adriana parece seguir outro caminho de querer mostrar a figura de convite como uma mulher nativa com um olhar fechado e com uma cabeça à mão, valorizando a virtude guerreira e ao mesmo tempo uma nova dimensão de hospitalidade dos habitantes da América perante a Europa. Parece ser logo de início uma resposta ao ideal de civilização europeu e uma valorização da mistura cultural da América. O foco da narrativa tradicional que parecia impor uma ideia construída da Europa para a

América portuguesa se inverte para outro ângulo em que o “lado de cá” é que acabou significando o de lá do oceano.

Aqui se abre uma pergunta sobre a relação colonizador e colônia, enfim quem realmente era o dono do espaço a ser recepcionado, ou quem colonizou realmente o outro? É interessante incluirmos nesse debate a referencia do pensador cubano José Lezama Lima, que viu o barroco como “arte da contra conquista”. Desde os primeiros trabalhos da década de quarenta, e com maior popularização a partir dos anos setenta, Lezama Lima chama a atenção em como o barroco foi capaz de formar uma arte ou cultura peculiar nas Américas possibilitando subverter o conhecimento europeu que chegava pelos portos e até inverter o fluxo cultural.

Em sua primeira viagem a Minas Gerais, em 1919, Mario de Andrade se surpreenderia com genialidade da arquitetura barroca das cidades históricas e, sobretudo, com os prédios de Ouro Preto. A pesquisa de Mario de Andrade foi à busca do que era formada a ideia de Brasilidade, do que poderia ser chamado como origem do nacional. Dessa viagem resultaria um estudo chamado “*arte religiosa no Brasil*”, que destacaria o repertório religioso de cidades como Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. No texto, Mario de Andrade ressalta as peculiaridades do grande arquiteto em criar uma expressão tipicamente do Brasil. Para o autor, que realiza uma crítica inicial de caráter geográfico, caracterizando que ao contrario do Rio de Janeiro e de Salvador, que foram cidades com grandes influências do barroco, mantiveram uma face mais europeia devido à sua ligação pelos portos com a Europa, mas foi em Minas, na distância desses grandes centros que foi desenvolvida uma arte, que, procurando soluções originais para os problemas de produção e de escassos materiais na colônia, encontrou a forma ideal de representar o que ocorria na América. Tratava-se de uma forma de expressão capaz de unir os saberes oriundos tanto da Europa, quanto dos africanos vindos como escravos e também dos índios, mas em momento único.

Ora, na arquitetura religiosa de Minas a orientação barroca – que é o amor da linha curva, dos elementos contorcidos e inesperados – passada decoração para o próprio plano do edifício. Aí os elementos decorativos não residem só na decoração posterior mas no risco e na projeção das fachadas, no perfil das colunas, na forma das naves. (ANDRADE, 1993, p. 79-80).

Mario de Andrade repararia nas curvas que a cidade apresenta, sempre apontando para uma explosão da forma ou para um constante transbordamento. O intelectual retornaria à cidade em 1924, junto com outros integrantes participantes da semana de arte modernista de São Paulo de 1922. Se no texto resultante da primeira viagem, Mario apresenta Antônio

Francisco Lisboa como um gênio, mas ainda o equiparando a nomes como mestre Valentin no Rio de Janeiro, é no texto resultante da segunda viagem que mestre Aleijadinho se tornará um dos grandes nomes do Brasil para Mario de Andrade. É no texto publicado em 1928 e intitulado *O Aleijadinho* que o arquiteto se torna um dos mitos para Mario de Andrade. No texto, Mario de Andrade parece aprofundar inúmeros pontos apresentados em seu primeiro estudo e realiza um retrato, mesmo em um tom fortemente nacionalista, de uma América como local da mistura, do desvio, de quebra de fronteiras. Se a Europa foi construída com limites tanto espaciais quanto culturais rígidos, para construir suas nações, a América seria justamente o inverso, um local sem limites para questões culturais e fluxos dos mais variados locais. Em outras palavras a América poderia ser pensada como contendo a deformação justamente em sua formação, e nisso, o artista mestiço e outros apareceriam como protagonistas dessa diferença.

A fala de Mario de Andrade sobre Aleijadinho e o barroco de Ouro Preto é guiada principalmente pela noção de diferença. O deslumbramento do intelectual foi o de encontrar no Barroco algo que poderia ser o cerne da peculiaridade histórica do nacional e se diferenciasse da cultura europeia. O intelectual salientaria outras características por todo o país, como portadores de uma Brasilidade, como povos indígenas, o folclore e elementos da cultura popular, mas o barroco brasileiro seria para Mario uma espécie de primeira manifestação cultural e artística do hibridismo que formou Brasil. O barroco de Ouro Preto influenciaria na criação das obras de Adriana Varejão, local que conheceu na década de oitenta e que serviu de fonte de inspiração para diversos elementos presentes em suas obras.

Os quadros de Adriana Varejão parecem fingir ter vida. Ao demonstrar seu interior e em alguns casos investigar com métodos cirúrgicos, ou de intervenção médica, a artista parece querer demonstrá-los como corpos maltratados ou envelhecidos. Cada corte parece gerar uma desarmonia e por seguinte uma nova narrativa. Na série originada graças à inspiração a partir da danificação dos murais do mosteiro de Santo Antônio na Bahia, ocorrida no século XVII, vemos como a paródia da pintura original ganha um novo tratamento em obras de arte que ganham nomes referentes a processos de retirada de tatuagens da própria pele humana. São nomes da série de pinturas sobre as “extirpações do mal” que ganham os epítetos por incisura, reversão ou overdose e a representação pictórica surge mediante cortes na própria tela da obra.

Esse processo de cortes sobre a superfície pode ser observado no trabalho dedicado ao pintor Ítalo-Argentino Fontana, ou nos deslocamentos de peles dos quadros como nas série

*irezumis*. Se a representação da carne aparecia graças a cortes provocados de maneira calculada, ou mesmo rasgos na pele/superfície da tela, na tela *Azulejaria verde em carne viva*, a simbologia da carne parece vir por viés, agora explodindo de dentro da pele para sua exterioridade. É como se os experimentos de cortes e suturas das primeiras experiências artísticas da passagem dos anos oitenta para noventa não dessem conta mais de uma potência interior reprimida.

O passado parece ser um grande campo de elementos na composição das obras da artista, e, ao realizar essa ação, uma abertura, ou uma possibilidade de novo pensamento hipotético do já ocorrido é criada pela artista. O trabalho da disciplina historiográfica de refletir sobre a história brasileira se alimenta de inúmeras influências, desde infinitos objetos, até as variadas formas de se pensar metodologicamente novos caminhos de pesquisa. Nesse ponto é que a arte, pode sobretudo, contribuir com novas hipóteses de reflexão.

### **Bibliografia**

ANDRADE, Mario. *A arte religiosa no Brasil: Crônicas* publicadas na revista Brasil em 1920. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

ANDRADE, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Experimento; Giordana, 1993.

DIEGUES, Isabel (org). *Adriana Varejão: Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madri: Alianza, 1969. (Primeira edição em La Habana: Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957).

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

NADER, Fátima. *Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

VAREJÃO, Adriana. *História às margens*. São Paulo: Museu de arte moderna de São Paulo, 2013.



## O problema da modernidade em Eliseu Visconti

**Fabíola Cristina Alves**

Mestra em Artes/ Artes Visuais

PPGA UNESP

biula\_alves@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este estudo apresenta o problema da modernidade na pintura de Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). É interessante pensar a modernidade na obra de Eliseu Visconti porque este artista teve uma experiência precedente as primeiras manifestações da arte moderna brasileira e que conheceu experimentalmente a arte moderna no contexto francês.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eliseu Visconti; modernidade; pintura.

**RÉSUMÉ:** Cet étude montre le problème de la modernité dans la peinture d'Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). Il est intéressant de penser à la modernité dans l'œuvre d'Eliseu Visconti, parce que c'était un artiste qui a eu une précédente expérience avec les premières manifestations de l'art moderne brésilien et il a connu expérimentalement l'art moderne dans le contexte français.

**MOTS-CLÉS :** Eliseu Visconti ; modernité, peinture.

O problema da modernidade em Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) é uma das questões que envolvem nosso objeto de estudo de doutoramento em artes, desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Embora, o estudo contemple a área das artes visuais, este possui preocupações da ordem da filosofia e da história da arte, que em certa medida, procura analisar a modernidade na pintura de Eliseu Visconti sob a ótica das teorias de Charles Baudelaire e Maurice Merleau-Ponty. A pesquisa apresentada encontra-se em início de investigação, deste modo, procuramos descrever os pontos principais que compõem o mapeamento do objeto de estudo e estabelecer o recorte teórico que cerca o problema proposto.

Eliseu Visconti é um artista de transição entre academicismo e modernismo que atuou no contexto brasileiro no final do século XIX e início do século XX. Este artista teve uma formação inicial acadêmica, mas também recebeu influência tardia do impressionismo, do pós-impressionismo, do simbolismo e da *art nouveau*. A obra de Eliseu Visconti é significativa para se compreender a produção artística brasileira, o crítico Mário Pedrosa chegou a considerar que “Elyseu Visconti veio ligar o passado ao futuro da história da nossa pintura” (PEDROSA, 2004, p. 133). Entendemos que o argumento do crítico nos sugere que

a obra deste pintor possui questões modernas significativas para a história da pintura brasileira, mesmo que não contemple questões modernistas.

Compreendemos a abrangência do tema da modernidade, assim como as questões que envolvem os temas da modernização e do modernismo. Entendemos que o contexto estudado a partir dos estudos de Charles Harrison sobre os três temas. Para Harrison a noção de modernidade é um processo ligado às condições sociais, a modernização é associada às mudanças causadas pela Revolução Industrial, já o modernismo é um termo que pode ser utilizado para tratar das obras de arte como uma categoria especial e produzida na modernidade (HARRISON, 2001, p. 6-15).

É interessante pensar o problema da modernidade na obra de Eliseu Visconti porque ele foi um artista que teve uma experiência anterior as primeiras manifestações da arte moderna brasileira. A formação inicial de Eliseu Visconti baseou-se nos ensinamentos acadêmicos, ligados a tradição e aos Salões. O artista foi um dos mentores da reformulação que a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro sofreu nos primeiros anos da República, tornando-se a chamada Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Eliseu Visconti foi um dos primeiros experimentadores dos ateliês ao ar livre no contexto brasileiro e um dos primeiros artistas pensionistas do prêmio de viagem à Europa no período republicano. Com o prêmio de viagem, Eliseu Visconti vivenciou o contexto artístico francês no período de 1893 a 1900. Na oportunidade, o artista passou por várias instituições francesas de ensino de artes, tais como: Academia Julian, Escola Nacional de Belas Artes, Escola Guérin.

As estadias de Eliseu Visconti na Europa não cessarão até aos anos de 1920 quando se instalou definitivamente no Rio de Janeiro, porém, o seu retorno final ao Brasil foi um momento profissional que já se caminhava para a “aposentadoria”. Ao longo de sua vida profissional, Eliseu Visconti produziu alterando, adaptando e explorando técnicas conforme os temas e as demandas das solicitações do mercado de arte do período, sendo muitas as encomendas do governo. Considerando que o pintor residiu a partir dos anos de 1920 no Brasil, Eliseu Visconti pode ser compreendido como um artista que também presenciou a construção da modernidade e do modernismo no campo artístico brasileiro, porém como um espectador. Um fato relevante é que Eliseu Visconti viveu mais de duas décadas após a famosa Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo que excluído dos movimentos desta, via com bons olhos a nova movimentação artística, pois, Eliseu Visconti pensava que a pesquisa em artes não poderia parar, esta e outras informações são encontradas em sua biografia escrita por Frederico Barata (1944).

Para a pesquisa em desenvolvimento elegemos as pinturas de paisagem produzidas por Eliseu Visconti, considerando a influência da técnica impressionista visível na sua obra e o contexto brasileiro de discussão sobre a modernidade. Para além da técnica, entendemos que o artista aprofundou-se no estudo da natureza, exprimindo a necessária comunicação entre o homem (o pintor) e a natureza no fazer artístico. Assim, pensamos que a influência impressionista evidente em sua obra não se limita a uma técnica, mas se estende a sua experiência de ser um pintor no mundo vivido e contempla uma filosofia sobre o pensar a relação arte e vida no fazer artístico. Sobre a pintura de Eliseu Visconti, escreveu Mário Pedrosa:

Visconti aprofunda, de volta definitiva de Paris, os seus meios ao contato com a luz, o ar circundante. Pintor até a raiz dos cabelos, ele compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aqueles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com ele um diálogo misterioso. É, afinal, a comunicação indispensável do artista com a natureza que se faz. Ele recolhe-se ao seu meio íntimo. Acabaram-se as viagens, a convivência mundana e cosmopolita. O artista está livre dos temas solicitados do exterior, das encomendas públicas ou privadas, e pode, enfim, dedicar-se por inteiro às questões que mais de perto o tocam, os problemas finais de sua criação. A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu. Ele concentra-se no seu *atelier*, no seu recanto, no seu quintal. Não perde mais o contato com a natureza, cujos segredos – naquilo que lhe diz à sensibilidade de pintor – devassa. (PEDROSA, 2004, p. 128-9).

Nesta perspectiva, pretendemos construir uma reflexão estética sobre a pintura e o mundo percebido, deste modo, as pinturas de paisagem de Eliseu Visconti serão estudadas à luz das reflexões de Charles Baudelaire e de Maurice Merleau-Ponty. O primeiro nos permite entender a modernidade como um processo em descobrimento – e, de certa forma, inventado. Além disso, entendemos que o contexto artístico que Eliseu Visconti vivenciou durante suas passagens pela Europa e no Brasil, pode ser avaliado pelo conjunto de ideias propagadas por Baudelaire. Neste sentido, observamos a experiência estética na modernidade interligada com a vida das grandes cidades, da paisagem local e do mundo visível, “[...] contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 2008, p.73).

Já Merleau-Ponty, ao longo de todo o seu pensamento filosófico, defende a indivisível relação entre sujeito e objeto, corpo e espírito. E mesmo que não seja

contemporâneo ao impressionismo<sup>5</sup>, reconhece que a arte moderna se vale da aproximação entre o homem (o pintor) e a natureza (o mundo percebido). Sua filosofia abrange a expressão artística e o fenômeno da experiência sensível.

Por meio do diálogo entre as considerações de Baudelaire e de Merleau-Ponty, no primeiro momento da pesquisa, a investigação discutirá de que forma o sentido da modernidade se faz presente na pintura de paisagem de Eliseu Visconti quando avaliada sob a óptica desses pensadores. Assim, a pesquisa busca compreender a modernidade na pintura de Eliseu Visconti, em resumo, como a relação homem e natureza ganha valores modernos na obra deste artista, pensando seu lugar no estudo da modernidade no contexto brasileiro.

Em um segundo momento, pretendemos explorar uma evidência levantada pela leitura do texto *Visconti diante das modernas gerações*, de Mário Pedrosa. O crítico lamenta, referindo-se a Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari, que os primeiros modernos brasileiros não tenham dado crédito às obras que Eliseu Visconti desenvolveu a partir da técnica da luz. Nas palavras de Pedrosa: “O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de ideias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza [...]” (PEDROSA, 2004, p.132). Para o crítico, a comunicabilidade entre o artista e a natureza só se tornou um problema moderno no contexto brasileiro a partir da segunda camada de modernistas<sup>6</sup>. Portanto, será necessário considerar as questões que envolvem a relação homem e natureza para se alcançar o entendimento do lugar da obra de Eliseu Visconti no contexto nacional. E se a assertiva de Pedrosa se confirmar na nossa investigação, projetamos, compreender como que a possível modernidade de Eliseu Visconti possa ensinar a relação vida e arte ao nosso modernismo.

### Referências Bibliográficas

ALVES, F. C. *A filosofia de Merleau-Ponty e a Arte*. In: Palíndromo (Teoria e História da Arte). Florianópolis: Udesc, 2010, v. 3.

AMARAL, A. A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

---

<sup>5</sup> Tampouco de Eliseu Visconti. Devemos tomar cuidado com anacronismos, pois uma das intenções desta pesquisa é construir uma reflexão estética sobre a pintura deste artista, tendo o tema do mundo percebido (relação homem e natureza) como ponto de convergência da investigação. Sobre o anacronismo, como opção de risco e discutível na disciplina da história, consideramos “as afirmações da historiadora francesa Nicole Loraux, como conceitos anacrônicos que são aplicáveis à diferenciação do passado e do presente, o que permite que questões do presente sejam compreendidas pelo passado” (ALVES, 2010, p. 225).

<sup>6</sup> Pedrosa se refere às obras de Pancetti, Cícero Dias, Guignard, Segall e Lívio Abramo. O uso do termo “camada” para denominar os modernistas é uma expressão usada por Pedrosa.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et "Les prix de Voyage em Europe" à La fin Du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. Tese (Doutorado em História da Arte) - Université Paris I, 1999.

*Eliseu Visconti Website*. Disponível em: <<http://www.eliseuvisconti.com.br>>, Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

HARRISON, C. *Modernismo*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *Conversas -1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *Le Doute de Cézanne*. In: *Sens et Non-Sens*. Paris: Nagel, 1948.

OLIVEIRA, V. O. *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti*. Urbelândia: Edufu, 2008.

PEDROSA, M. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Arantes (org). São Paulo: Edusp, 2004.

SERAPHIM, M. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti: o estado da questão*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas, Unicamp, 2010.

## A arte que conta a vida: diálogos entre o cotidiano de uma população rural e as pinturas do artista *naïfy* José Raimundo

**Juliano de Melo Gregório**

Graduado em História  
Universidade do Vale do Sapucaí  
julianomelogregorio@gmail.com

**Viviane Tamiris Pereira**

Mestranda em História  
Universidade Federal de São João del Rei  
vivianetpereira@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente estudo objetiva analisar obras artísticas produzidas pelo pintor *naïf* sul mineiro José Raimundo que se referem ao cotidiano dos trabalhadores camponeses de sua região. No sentido de compreendê-las frente aos problemas socioculturais de suas próprias composições, no caso o êxodo rural e, em um segundo momento, a industrialização da cidade Pouso Alegre. Para isso, utilizaremos como fontes imagens e depoimentos orais de camponeses regionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Industrialização Brasileira; Arte Naïf; História Oral.

**ABSTRACT:** The study aims to analyze artistic works produced by South naïf painter José Raimundo referring to daily life of peasant workers in your area. In order to understand them against sociocultural problems of his own compositions, where the rural exodus and, in a second moment, the industrialization of the town Pouso Alegre. For this, we use images as sources and oral testimonies of regional camponeses.

**KEYWORDS:** Brazilian Industrialization; Naïf Art; Oral History.

José Raimundo é um dos artistas naïf mais conceituado do sul de Minas. De modo geral, como veremos adiante nesse estudo, sua obra aborda o ambiente rural tradicional onde ele foi criado. No entanto, descrevê-la apenas mantenedora da memória social dos camponeses de sua região seria ignorar grande parte do significado de sua arte. Desse modo, nosso estudo objetiva compreender, a partir de um diálogo metodológico biográfico-intencional e iconológico, como o universo simbólico do trabalho desse pintor se relaciona com o atual contexto que ele está inserido.

Neste estudo adotamos a metodologia biográfica-intencional conforme discute Armindo Trevisan (2008, p. 142). Isso quer dizer que além de levar em conta as próprias figuras, considera-se também “a análise do ambiente em que viveu o artista e das condições



de sua produção”. No sentido de melhor compreender as intenções do autor e as representações simbólicas de sua arte.

É importante salientar também que o material iconológico nesta pesquisa não é tomado como uma expressão fidedigna dos ambientes pintados pelo autor. Pelo contrário, buscar-se-á compreender os múltiplos significados transmitidos através dessas imagens, sejam eles por meio das representações simbólicas diretamente expressas nas pinturas ou que estejam subentendidos a elas. Desse modo, esta perspectiva se alinha com uma ampla discussão teórica e metódica acerca do uso da imagem como fonte historiográfica, abordada por autores como Michel Vovelle (1997), Alberto Manguel (2001), Eduardo França Paiva (2002), entre outros.

Para começarmos analisaremos o painel denominado “O mundo de José Raimundo”:



**Imagem 1** - O mundo de José Raimundo<sup>7</sup>

O painel, em formato circular, busca representar o mundo para o artista. Um ambiente marcado basicamente pela vida campesina e pela religiosidade cristã. A partir dos traços do desenho é possível identificar as principais características da arte naïf: desenhos feitos com

<sup>7</sup> Captado em: <<<http://migre.me/j9QOe>>> Acesso em: 12 de mai. 2014.

recursos relativamente mais simples de pintura. A este ponto, é necessário levar em consideração que José Raimundo, assim como a maioria dos artistas desse gênero são autodidatas, ou seja, não possuem uma formação artística erudita ou especializada. Sobretudo, como salienta o historiador Robson Xavier da Costa (2008, p. 110): “As imagens produzidas por esses pintores expressam recordações ou o imaginário sistematizado por meio de imagens que descrevem suas trajetórias de vida”.

Desse modo, analisaremos o ambiente social onde o artista plástico viveu desde sua infância até a idade adulta, quando ele se mudou para cidade de Pouso Alegre. Esta análise de sua trajetória nos permitirá compreender quais são as principais referências de sua obra.

José Raimundo nasceu em sítio no município de Silvianópolis. Na pequena propriedade, sua família, desenvolvia atividades agropecuárias, como o plantio de cereais e a criação de bovinos, para obtenção de sua subsistência. No depoimento oral utilizado nesse estudo, o artista relata que ainda muito jovem, por volta dos oito anos de idade, já estava envolvido no trabalho familiar. Dessa forma, seu acesso à educação escolar foi bastante limitado. É interessante ressaltar que nesse período, década 1960, não existia escolas públicas nas áreas rurais do município e até mesmo na cidade ela era bastante restrita. Desse modo, no campo o ensino se limitava basicamente a alfabetização, que era financiada pelos moradores de uma determinada região. Nesse caso, estes contratavam professores para ensinar conceitos de língua portuguesa, matemática e conhecimentos gerais, no entanto havia pouca – ou nenhuma – formalização neste processo. Para compreendermos um pouco melhor essa questão, vejamos o depoimento de outro trabalhador campestre regional:

A escola que eu tive foi uma escola perto do sítio que eu fui criado. Uma escolhinha com muita dificuldade, a escolhinha era um paió de um casarão antigo que existia. Hoje nesse lugar até existe uma grande fazenda. Mas, a casinha da escola foi uma paió que existia do casarão véio [...] ainda tive sorte que muitos da minha idade não teve uma escola pra aprender o pouco que eu aprendi [...] Uma vida muito difícil... Porque naquele tempo, nunca pensava que ter merenda na escola na roça. Eu entrei criancinha na escola, num tinha nem seis ano direito [...] A escola não tinha como ter um uniforme certinho. Não tinha nada disso<sup>8</sup>. (GREGÓRIO FILHO, 2011)

João Gregório Filho, autor da narrativa anterior, assim como José Raimundo, viveu desde sua infância a idade adulta no campo. Além disso, homologamente ele foi criado em um pequeno sítio e fora inserido ainda criança nas atividades de agropecuárias de subsistência familiar. No entanto, este era de Pouso Alegre, município adjacente a Silvianópolis. Por outro,

<sup>8</sup> Este depoimento encontrasse devidamente arquivado no Laboratório de História Oral (LHO) da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS) na cidade de Pouso Alegre – MG.

este fato não interfere substancialmente em nossa análise, uma vez que a realidade campesina em ambas as municipalidades era extremamente semelhante.

Na fala de João Gregório Filho, enfim, é possível notar como o sistema de ensino no campo era bastante limitado. Como descrito, não havia um espaço específico para aulas – este era improvisado, não havia merenda ou uniformes para os alunos. Mesmo diante das dificuldades relatadas, o depoente afirma que teve sorte, pois muitos da sua região não possuíram uma oportunidade de estudo. Isso nos permite concluir que mesmo que o ensino fosse financiado pelos próprios campesinos, a iniciativa não era capaz de atender a todos. Além disso, é possível cogitar que muitos daqueles que não tiveram acesso à educação escolar estavam muito envolvidos com o trabalho em suas famílias, por isso não conseguiam frequentar as aulas.

A este passo é válido ressaltar que a História Oral, enquanto método de pesquisa, é compreendida neste estudo como uma forma pela qual o historiador pode

analisar que elementos simbólicos são construídos pela população, e se apresentam, muitas, como o avesso daquilo que lhe é imposto cotidianamente, à medida essa população convive tolera, assimila, reproduz a cultura oficial. (MONTENEGRO, 2010, p. 13).

Dessa forma, ao transmitir o seu relato o narrador é capaz de reafirmar sua própria identidade social e construir o legado que deixará para outrem. (PORTELLI, 1996).

Não obstante, é importante ressaltar outra similaridade entre as trajetórias de vida até então citadas e que nos ajuda a configurar seu ambiente social: o fato de que ambos foram criados em pequenas propriedades e que delas suas famílias extraíam seu sustento. Isto nos permite inferir as especificidades socioeconômicas de suas localidades frente a um contexto mais amplo do Sul de Minas.

A economia mineira tem sido discutida em diversos estudos que buscam delinear como esta tem se firmado desde o ciclo da mineração, século XVII. Segundo Isaías Pascoal, quando há a decadência da produção aurífera em fins do século XVIII, boa parte do território mineiro já se encontrava dedicado às lavouras de gêneros de subsistência. Esta produção começara com o intuito de fornecer suprimentos para a área mineradora, e se firmara no início do século XIX com a chegada da Corte ao Rio de Janeiro e a nova demanda gerada. (PASCOAL, 2007, p. 272-273).

O sul de Minas região marcada por pequenas e médias propriedades, se encontrava consolidado no cultivo de produtos como milho, arroz, feijão e fumo; e na criação de gado e

porcos. Estes eram destinados ao abastecimento interno, e ao comércio regional sendo realizado entre cidades e distritos vizinhos. Já os grandes proprietários do sul mineiro, poderiam estender suas relações comerciais à praça mercantil carioca.

Ou seja, de certo modo o ambiente socioeconômico em que José Raimundo e João Gregório viveram tem suas raízes ainda no século XIX. No entanto, o que é interessante se ressaltar é o fato de que ambas as famílias obtinham, em suas próprias terras, pouca produção e o excedente de suas atividades era comercializado nos centros urbanos de Silvianópolis e Pouso Alegre. Nesta última cidade havia até mesmo um Mercado Municipal, criado em 1893, onde os bens agrícolas eram comercializados. Por outro lado, era nas cidades que se compravam mercadorias das quais não era possível obter em suas propriedades ou em sítios vizinhos, como: açúcar, sal, querosene, macarrão, etc.

A vida no campo não se limitava ao trabalho agropecuário. Diversas eram as opções de diversão e sociabilidade que existiam no meio rural, como: o futebol de várzea, os jogos de baralho nas vendas e as rezas. A esta última, atribuiremos uma atenção especial, pois ela é abordada em diversas obras de José Raimundo, além de ser permeada de uma riqueza simbólica religiosa e cultural bastante pertinente ao nosso estudo.

Para realização das rezas, a comunidade se mobilizava geralmente em torno da casa de um festeiro, ou seja, um de seus membros que voluntariamente era eleito para a organização do evento. Era de incumbência deste a disponibilização e a ornamentação do espaço – geralmente um terreiro amplo e plano, onde o festejo seria realizado. Também era de sua responsabilidade, a arrecadação de fundos, junto ao grupo, para alimentação farta de todos os participantes. Nestas festividades serviam-se quitandas mineiras, como: biscoitos de polvilho, broas de pau-a-pique, doces e bolos. Além de bebidas, por exemplo: café, chás, leite, vinho quente, quentão e conhaque. Elas eram realizadas em louvor a São Pedro, São Paulo e/ou Santo Antônio. Nelas se agregavam expressões religiosas, artísticas, culturais e tradicionais dos camponeses. Mais ainda, era um momento propício para o estreitamento dos laços familiares estabelecidos – como o de compadrio, para o contato com habitantes de outros bairros adjacentes e, consecutivamente, a ampliação do ciclo de amizades.





**Imagem 2** - “A reza”, Obra de José Raimundo<sup>9</sup>.

Observa-se na imagem aspectos da ornamentação e das expressões artísticas dos festejos anteriormente comentados: “[...] então eles enfeitavam o quintal inteirinho com bandeirinha” Além disso, podemos notar a presença de fitilhos coloridos e dos músicos. Ao centro, encontra-se a fogueira, ícone de destaque notório nas rezas e, ocupando o lugar de mais destaque na tela, uma igreja, símbolo da religiosidade cristã do evento: “a noite rezava o terço e levantava o mastro. Então, eu tenho quadro pintado com padre, com igreja, com pessoal tocando a violinha. Então é, mais ou menos, assim que a gente vivia”. (RAIMUNDO, 13 jul. 2011)

A este passo, nos é pertinente fazer algumas aproximações entre as rezas descritas até aqui e outras manifestações culturais, dela percussora, discutida por outros historiadores. Primeiramente, Mikhail Bakhtin ao analisar a literatura de François Rebelais, durante a Idade Média e o Renascimento europeu, tece profundas críticas às representações dos banquetes desde a antiguidade. Para o autor, elas são dotadas de complexas formas de simbologia e significação:

[...] elas [as imagens dos banquetes] são profundamente conscientes, intencionais, filosóficas, ricas em matrizes e ligações vivas com todo o contexto que as envolve, elas não se assemelham absolutamente a sobrevivência mortas de concepções esquecidas. (BAKHTIN, 2010, p. 246).

Deste modo, os alimentos servidos durante as rezas estão, de certo modo, conexos à tradição judaico-cristã dos banquetes, que são descritas tanto no antigo testamento, quanto no

<sup>9</sup> Captado em: << <http://migre.me/jdg9o>>> Acesso em: 12 de mai. 2014

novo testamento. Em que, nestes contextos, tais práticas são consideradas momentos privilegiados de celebração da alegria, da união, da amizade, do triunfo da vida sobre a morte, enfim o renascimento a uma nova existência. Por exemplo, podemos observar no livro de Jó, escritura considerada a mais antiga da bíblia, que a família do protagonista costumava ir às casas uns dos outros banquetear, em rodízio, e oferecerem holocaustos a Deus em remissão dos pecados. Ou ainda, como narram os evangelistas, Jesus Cristo, o Messias, oferece em sua última ceia pão e vinho, considerado seu próprio corpo e sangue, para obtenção da vida eterna.

Por outro lado, as ofertas de quitandas mineiras e bebidas nas rezas, sobretudo estão ligadas às próprias vicissitudes do contexto que as envolve. Deste modo, elas representam a benevolência e hospitalidade da comunidade anfitriã em receber seus circunvizinhos no evento. São também a celebração da cooperação e da amizade mútua entre as famílias. Ademais, expressão de louvor a Deus pela colheita dos frutos da terra oriundos do trabalho familiar, visto que os quitutes distribuídos são, na maioria dos casos, feitos à base de mandioca, milho e leite.

Como descrito anteriormente, a fogueira ocupava um local de destaque nas rezas. Elas eram acesas num local central, ao seu redor as pessoas se reuniam para papear, contar causos e, até mesmo, fechar pequenos negócios, como a compra de reses. Além disso, o fogo possuía mais duas funções. Primeiramente, por conta das festas serem realizadas durante noites de inverno, ele deveria manter o ambiente aquecido. Em um segundo momento, ele tinha a funcionalidade simbólica de exprimir a presença de Deus junto aos foliões.

Nesse passo, é válido pontuar algumas considerações acerca da utilização simbólica do fogo. Ele é o símbolo bíblico mais frequente para acordar a manifestação divina. Na cultura judaico-cristã, ele também representa a justiça, a purificação e a libertação provindas de Deus, sendo que, na celebração do pentecostes do novo testamento, o próprio Espírito Santo, terceira pessoa da santíssima trindade do catolicismo, é revelado por línguas de fogo. No continente europeu durante a Idade Moderna as chamas eram utilizadas em festejos populares como signo de renovação, regeneração e fertilidade. Por sua vez, uma prática pré-cristã adotada pela Igreja Católica na Europa, segundo o historiador Peter Burke (2010). Ao passo que, para alguns grupos étnicos africanos centrais, anteriores à colonização europeia, as fogueiras designavam a memória e mediação de antepassados falecidos. (SLENES, 2011).

Com efeito, o desenvolvimento industrial brasileiro, em especial na década de 1960, somado a chegada das primeiras indústrias de grande porte em Pouso Alegre, no final dos



anos de 1970, transformaria profundamente o cotidiano campesino que temos abordado. Isso porque, grande parte dos trabalhadores rurais partiram rumo aos centros urbanos. Em linhas gerais, é possível constatar esse fato a partir dos dados demográficos do Instituto Brasileiro Geográfico de Estatística (IBGE); em que a população absoluta urbana supera, em cerca de 11 milhões de pessoas, a população rural do país, ao término de 1960<sup>10</sup>.

Não obstante, no final da década de 1980, José Raimundo se mudou para Pouso Alegre em busca de condições de vida melhores. Em seu depoimento ele relata que nessa época já se encontrava casado e, mesmo com a ajuda da esposa, o trabalho desenvolvido em seu sítio não era suficiente para manter o sustento da família. Primeiramente, ele trabalhou como zelador de uma propriedade rural nesse município. Posteriormente ele se transferiu para o espaço urbano pouso alegre e fora contratado por uma das indústrias instaladas na localidade: a Brasinca Ferramentas, Carrocerias e Veículos S.A.

Após trabalhar no ramo industrial durante seis anos, entre 1990 a 1996, José Raimundo tornou-se jardineiro, atendendo a clientes na cidade de Pouso Alegre. Foi nessa nova fase de sua vida que ele conheceu o artista plástico Jefferson Ferrão da Silva. Ferrão foi responsável por incentivar José Raimundo a desenvolver suas habilidades artísticas, disponibilizando-lhe os primeiros materiais de pintura, apresentando-lhe o trabalho de outros pintores e, atualmente, ele também é desenvolvedor do Ateliê Mineiro. Um projeto artístico e cultural que busca o intercâmbio entre os artistas sul mineiros e, especialmente, mapear e documentar a produção de arte popular desta região. José Raimundo, juntamente com outros seis artistas, compõe o núcleo naif do ateliê.

Retomando nossa afirmação anterior, o cotidiano campesino sofreu profundas transformações com o desenvolvimento industrial. O êxodo rural, por exemplo, foi responsável pela extinção de boa parte das festividades locais. No entanto, é importante ressaltar que este é apenas um dos fatores que contribuíram para a mudança na vida campesina. Poderíamos citar outros inúmeros aspectos, como: o desenvolvimento dos meios de comunicação, as novas estruturas econômicas, novos padrões culturais, etc.

Desse modo, as obras de José Raimundo podem ser compreendidas, de certo, como uma forma de manter viva a memória social do campesinato local. Afinal, o artista em questão as compõe inspirado em suas memórias da vida no campo, em suas palavras: “como eu fui criado lá na roça, ocê vê que as casa, carro de boi, as galinha, os bicho que a gente

---

<sup>10</sup> Segundo os dados disponíveis no IBGE, em 1970 a população brasileira se distribuía da seguinte forma: 52.904.744 era urbana e 41.603.810 rural.

conheceu lá e que a gente tinha no quintal, a gente trás aí pras tela”. (RAIMUNDO, 13 jul. 2011). Contudo, ao considerarmos as contribuições para teorização da construção social da memória desenvolvidas por Maurice Halbwachs, podemos afirmar que a recordação está ligada às vicissitudes do tempo presente. Nesse sentido, pontua Ecléa Bosi: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas, refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as memórias do passado. A memória não é um sonho, é trabalho” (BOSI, 1987, p. 17). Desse modo, tanto em suas pinturas quanto no depoimento utilizado nesse trabalho, José Raimundo constrói uma narrativa do passado segundo sua óptica presente.

Entretanto, ao passo que o depoimento oral de trajetória de vida do artista aborda situações problemáticas, como questão da formação escolar ou a dificuldade para manter o sustento de sua família, as suas pinturas, por sua vez, retratam o campo como um ambiente harmonioso. Quais seriam as razões para essa contradição evidente?

Ao analisar as representações do campo e da cidade, a partir da literatura, Raymond Williams sugere inúmeras interpretações a estes ambientes. Em uma delas, o espaço rural é associado aos ideais da singeleza, da harmonia, da tradição e dos bons costumes. Seria esta perspectiva bucólica mais bela e, por isso, melhor aceita comercialmente? Provavelmente não. Afinal, o contrário seria negar o reconhecimento artístico do Expressionismo de Cândido Portinari, por exemplo, que em inúmeras obras, como o clássico “Os Retirantes”, teceram profundas críticas a sociedade brasileira.

Acreditamos que mesmo reconhecendo as dificuldades enfrentadas no campo, José Raimundo busca transmitir em sua obra a felicidade e bons momentos vividos no meio rural. Em suas palavras:

Não sei se é a idade, porque a idade vai mudando, mas acho que a época da roça era uma época feliz. Você não tinha, talvez, um sapato pra calçar, mas não... Se você era rodeado de parente, de amigo [...] Então... Era uma vida boa, uma vida feliz! Uma vida quase que sem nada, mas uma vida feliz.

Talvez para José Raimundo a importância em se retratar uma vida feliz no campo esteja em manter viva uma memória que não está escrita ou fotografada, uma tentativa de trazer para aqueles que não vivenciaram aqueles dias a certeza de que foi um tempo bom, ou talvez, as pinturas sejam um reflexo apenas do que o artista considera importante ser lembrado, e por consequência valorizado. De qualquer modo, os traços de José Raimundo buscam refletir a vida campesina por filtros que somente o autor pode compreender, a nós historiadores, cabe apenas interrogar.

## Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010, p.246.

BOSI, Ecléa. *Memórias e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. In: BRAGA, Elizabeth dos Santos. *A construção social da memória: uma perspectiva histórico-cultural*. Ijuí: Editora Ijuí, 2000.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COSTA, Robson Xavier da. *Pintura Naïf: Diálogos entre a imagem e oralidade*. Sæculum – Revista de História [19], João Pessoa, jul./dez. 2008, p. 110.

GREGÓRIO FILHO, João. *Narrativa de trajetória de vida*. Pouso Alegre, 17 de fevereiro de 2011. Entrevista concedida a Juliano de Melo Gregório. Este depoimento encontrasse devidamente arquivado no Laboratório de História Oral (LHO) da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS) na cidade de Pouso Alegre – MG.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia das Letras 2001.

MOTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisada*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p.13.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PASCOAL, Isaías. *Economia e trabalho no sul de Minas no século XIX*. In: *Economia e Sociedade*. Campinas, v.16, n.2 (30), ago. 2007, p.272-273.

PORTELLI, Alessandro. *O momento da vida: funções do tempo na história oral*. In: FENELON, Déa Ribeiro (org.). *Cidades: Programas de estudos de Pós-Graduação em História*. São Paulo: PUC/Olho D'água, 1996.

RAIMUNDO, José. *Narrativa de trajetória de vida*. Pouso Alegre, 13 de julho de 2011. Entrevista concedida a Juliano de Melo Gregório.

SLENES, Robert. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Campinas: Unicamp, 2011.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. In: COSTA, Robson Xavier da. *Pintura Naïf: Diálogos entre a imagem e oralidade*. Sæculum – Revista de História [19], João Pessoa, jul./dez. 2008.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1997.

## Coreografia de Cordel: A relação estabelecida entre o cotidiano popular do Vale do Jequitinhonha e a dinâmica das sociedades modernas

**Leila Martins Ramos**

Mestrado em Antropologia Social Cultural

[leilamartinsr@hotmail.com](mailto:leilamartinsr@hotmail.com)

**RESUMO:** A relação que foi estabelecida entre a manutenção de culturas particulares e as noções de riscos e benefícios trazidos pela dinâmica da sociedade moderna vem com o desafio de contribuir para que as formas de expressões culturais possam coexistir. Surge então objeto desse artigo, através do qual se pretende avaliar a relação estabelecida entre manifestações. Trata-se do espetáculo de dança – Coreografia de Cordel da Companhia de dança de Minas Gerais.

**PALAVRAS CHAVE:** Manifestações culturais; Sociedades Modernas; Dança; Cordel.

**ABSTRACT:** The relationship that was established between the maintenance of particular cultures and notions of risks and benefits brought by the dynamics of modern society comes with the challenge of contributing to the forms of cultural expressions can coexist. Then comes the object of this article, through which it intends to evaluate the relationship between events. This is the dance performance - Cordel Choreography Dance Company of Minas Gerais.

**KEYWORDS:** Cultural events; modern societies; Dance; Cordel.

Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. (...).Mas depois, e na medida em que há frações do interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós, parecia homogênea. (BOSI, 1992, p. 308)

O aspecto cultural de uma dada formação social tem recebido, em um contexto mais atual, a atenção de estudiosos de diversas áreas. Tal atenção está baseada no papel que a cultura pode e tem desempenhado para um desenvolvimento social e até mesmo econômico. Segundo Geertz (2003), a cultura existe de forma empírica, ou seja, por meio da ação simbólica, da manutenção de crenças e valores que direcionam o comportamento. Ao observar um determinado grupo e suas diversas ações não se pode simplesmente tomar tais ações como a agência de atividades de maneira descritiva e pronta, é necessário compreender o que tais iniciativas significam. O que se deve indagar é: qual a importância de tal ação? O

que está sendo produzido? Quais os terrenos onde isso acontece? De que forma acontece? E quais instrumentos são utilizados neste processo?

O contato direto entre culturas locais e cultura globalizada exige uma capacidade de discernimento que permita aos indivíduos uma definição entre o que é seu e o que é do outro, bem como entre aquilo que será admirado e o que será rechaçado, isto, segundo Néstor Garcia Canclini em seu livro “Consumidores e Cidadãos”. De acordo com este autor, as negociações entre formas e expressões culturais são na verdade necessárias e inevitáveis para a manutenção das identidades de grupos sociais, sendo assim, a adoção de elementos externos à uma cultura local não necessariamente, substitui ou elimina suas tradições “Não se deve subestimar as criativas adaptações dos grupos tradicionais.” (GARCIA CANCLINI, 1996, p.227).

O mesmo autor, em outra obra, “Hibridismo Cultural”, afirma que a formação de novas identidades é atestada e se dará por meio da interseção e negociação das novas culturas, o que não implicará na simples assimilação por elas, ou na perda completa de suas identidades, mas no hibridismo e fusão cultural, como resultado do contato. Segundo o autor existiria a fusão e a troca entre várias histórias e culturas e “ainda que o patrimônio sirva para unificar cada nação, as desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de luta material e simbólica entre as classes, etnias e grupos.” (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 195).

Em complementação aos pensamentos de Canclini, temos Stuart Hall (1997), em sua obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, que afirma que o estudo sobre grupos que apresentam uma singularidade, se comparados ao modelo de vida observado em contexto global, não pode abandonar o fato que mesmo se colocando em um local de tempo e espaço diferenciado jamais estarão isolados. Nas palavras do autor: “(...)as identidades nacionais têm dominado a ‘modernidade’ e as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas de identificação cultural” (HALL, 1997, p.67). Outra consideração importante, no que tange à identidade cultural, é feita também por Canclini e nos remete novamente ao patrimônio cultural. Segundo ele:

O patrimônio cultural – ou seja, o que um conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos – não abarca apenas os monumentos históricos, o desenho urbanístico e outros bens físicos; a experiência vivida também se condensa em linguagens, modos de usar os bens e o espaço físico.(GARCIA CANCLINI, 1994, p.99)

Ao longo da história, patrimônios culturais do mundo todos foram amplamente adotados por governos e instituições com a finalidade de contribuir para o seu fortalecimento identitário na perspectiva do ideal de nação. No entanto uma leitura mais atenta sobre o assunto vai mostrar o quanto tais iniciativas serviram também a interesses específicos, sendo utilizada, por vezes, por elites e governos em seus interesses de legitimidade e hegemonia.

A consciência sobre a importância da preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro surge com a mesma finalidade e objetivos que a fez surgir em outras regiões do mundo. Como mostra Sant'ana (2003), foi no período da Revolução Francesa que a noção de patrimônio se estende à função de representação nacional e passa a ser utilizada para fins políticos.

No contexto cultural e político brasileiro tal perspectiva surge a partir da possibilidade de coadunar os interesses de um Estado autoritário, que é o caso do chamado Estado Novo<sup>11</sup>, com os interesses e pensamentos de um grupo de artistas e intelectuais responsáveis pelo principal movimento de vanguarda e inovação no cenário cultural no país – o Movimento Modernista<sup>12</sup>. Esta é uma reflexão trazida também por Fonseca (2005). É nesta perspectiva que podemos analisar as várias produções que procuram ressaltar aspectos relativos às culturas populares. Surge então o objeto deste trabalho, trata-se do espetáculo Coreografia de Cordel.

Para contemplarmos as variantes culturais existentes nesses propostos será necessário olharmos primeiro para cada uma delas separadamente - a literatura de cordel, a companhia de dança de Minas Gerais e o espetáculo Coreografia de Cordel.

A Literatura de Cordel, conhecida como significativa expressão da cultura nordestina, não tem sua origem no Brasil. Surgiu na Europa, ainda na Idade Média, circulando entre o povo e fazendo parte do vasto patrimônio da cultura popular. Tratava de histórias de heróis, cavaleiros e príncipes destemidos. Romances que o povo veio contando ao longo dos séculos, que poderiam ou não ser verdadeiros, mas isso não importava o que importava era a história e sua narrativa.

A Literatura de Cordel chegou ao Brasil ainda no final do século XIX, reproduzindo histórias de lugares e tempos diferentes e se desenvolveu mais aqui que em qualquer outro

---

<sup>11</sup> Regime político adotado no Brasil de 1937 a 1945, onde o Brasil foi chefiado por Getúlio Vargas, após o Golpe de Estado de 30 de novembro de 1937.

<sup>12</sup> Movimento, considerado de vanguarda na sociedade brasileira, de ampla abrangência cultural desencadeado no Brasil na década de 20 por um grupo de artistas e intelectuais com abrangência, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas.



lugar. Durante décadas foi praticamente o único veículo de informação que chegava ao povo do interior do país.

No Brasil a identificação da literatura de cordel se deu de imediato com o povo do sertão. Sendo o único veículo de informação que conseguia chegar ao interior do país de forma eficaz. Passou das histórias sobre príncipes e cavaleiros para a narrativa do cotidiano do sertanejo. Sua principal característica era saber colocar em linguagem acessível o sertão e seu cotidiano. Eram os homens do sertão, seus personagens e sua linguagem a utilizada nos livrinhos de Cordel e era no sertão que eles circulavam.

Esta forma de expressão cultural esteve ameaçada ao longo de sua trajetória no século XX. Segundo Joseph M. Luyten (2005)<sup>13</sup>, Professor Catedrático da Unesco, Docente da Unesp e da Universidade Católica de Santos, em seu livro “ O que é literatura de Cordel”, a primeira ameaça vivida pelo cordel brasileiro estaria representada pela distribuição de jornais pelo interior do país.

Como no início, a produção da literatura de cordel era a única que circulava pelos cantões do país, acabava por dar informações a esta população afastada dos acontecimentos de seu interesse, sempre mantendo as características principais de sua forma narrativa. Os poetas populares do nordeste atuavam como verdadeiros jornalistas. Com o início de circulação de alguns periódicos, em lugares antes afastados, houve o receio que acabassem por substituir os “livrinhos” do cordel, entretanto produção da literatura de cordel começou a se movimentar por meio destes periódicos. Provou-se mais tarde que tal advento acabou por fomentar ainda mais sua produção, uma vez que foi utilizada como veículo pela literatura de cordel.

O segundo vilão seria o Rádio, também pelo mesmo motivo, ou seja, o potencial que possuía de preencher um espaço na vida cotidiana daqueles homens, sendo capaz de anular a representação que a literatura de cordel teria. A partir de 1930, pesquisadores culpavam o rádio por uma possível queda na produção do cordel. Entretanto, se constatou o contrário, com a criação de programas voltados para o homem do interior e os cordelistas tornaram-se presença constante nas rádios.

A mais nova vilã estaria por vir. Com a popularização da televisão a partir dos anos 60, o que se esperava era a aniquilação da representatividade que o cordel teria no cotidiano

---

<sup>13</sup> Professor Catedrático da Unesco, Docente da Unesp e da Universidade Católica de Santos. Um dos maiores especialistas em Literatura de Cordel no Brasil

do homem sertanejo. No entanto produções como Roque Santeiro e Saramandaia, surgiram como produções voltadas para um público de massa, mas baseadas em histórias de cordel. Esse é um ponto chave na história da literatura de cordel, considerando que a televisão já na década de 60 alcançava uma grande parcela da população e trouxe para sua programação o cotidiano do homem sertanejo.

A relação da literatura de cordel, com os meios de comunicação convencionais, se deu de forma pacífica, onde ele procurava aproveitar de tais conquistas tecnológicas e revolucionárias, metaforseando-se sem perder suas características basilares. A aceitação dessa programação, demonstrada por meio do sucesso junto ao público só veio a confirmar a identificação que o homem do sertão tinha alcançado em cada brasileiro.

Finalmente entre todos os acontecimentos marcantes da história do século XX no Brasil, um teve maior relevância na produção de cordel, influenciando não somente sua quantidade como também seu conteúdo. A migração ocorrida a partir dos anos 60 para grandes centros urbanos e a construção de Brasília. A vida na cidade implicava em uma série de novos costumes, hábitos, formas de entendimento, que estavam muito distantes da vida conhecida no sertão. É neste momento que o cordel mostra efetivamente sua força, quando é capaz de se manter, dentro de uma cultura urbana. Para tanto foi obrigado a passar por modificações naturais, ocorridas a partir das necessidades percebidas no próprio cotidiano das pessoas.

A produção observada neste momento tratava dos infortúnios de maior alcance, graças às informações recebidas da imprensa, os folhetos de cordel apresentaram mudanças no conteúdo das informações. As necessidades encontradas por um povo que não tinha para onde voltar e que devido a uma série de circunstâncias históricas do país, encontrou uma vida na cidade grande ligada à pobreza e a precária condição humana, começaram a ser retratadas em seus “livrinhos”. Contextualizando suas histórias à história do país, aos acontecimentos da política brasileira, o cordelista era especialista na narração de acontecimentos históricos e sociais de sua época. O assunto tratado normalmente era a política e os fatos mais expressivos da história do país.

Assim a Literatura de Cordel, no fim dos anos 90 começou a ser aceita e estudada por academias e tinha seus poemas populares em livros didáticos de todo o país. A Literatura de Cordel mostrou-se capaz de, além de retratar a cultura popular brasileira, se espalhar do nordeste para o sul, do interior para as regiões centrais, se tornar elemento característico dessa

cultura nacional e se expandir para outras formas de expressão artística como música, teatro e o que se tornou a proposta deste artigo – a dança.

Presente na história dos homens desde seus primeiros registros a dança remonta a tempos primitivos, sendo tão velha quanto a vida humana. O homem primitivo dançava para agradar a seus deuses e a dança servia a rituais. Pode ser entendida como expressão ou manifestação ligada à história e cultura de diversos povos ou ousemos dizer de todos os povos.

Com o desenvolvimento das civilizações passou a expressar as etnias e suas distinções. Carregada de expressões simbólicas, de conteúdos significativos, se mostra por vezes reveladora de anseios, medos, buscas e tudo mais inerente à condição humana. Justamente por esse seu caráter representativo, os movimentos dados ao corpo contam um acontecimento, e a dança acaba por revelar um hábito ou costume de determinada etnia ou grupo, como é o caso das danças folclóricas. Como um exemplo muito próximo, temos as cantigas de roda e a capoeira<sup>14</sup>. Por meio do registro de experiências e carregando aí sua intencionalidade em sua linguagem corporal transmite conteúdos, informações e sentidos.

A dança também como toda atividade humana sofreu transformações e foi influenciada pelas formas e instituições da vida social dos homens. Ela também se tornou um ofício, onde é exigido um grupo de profissionais qualificados para expressá-la. Não poderia ser diferente nas sociedades atuais, onde tudo é trabalho e a dança também virou um espetáculo, com público, cenário, figurinos e ensaios. Salienta-se que mesmo se sustentando como um produto estético, voltado para admiração, o processo criativo, ela também implica em uma significativa absorção de elementos característicos de culturas específicas e peculiares.

A Companhia de Dança de Minas Gerais foi fundada há mais de quarenta anos e trabalhou seus primeiros 20 anos de existência com o balé clássico para, por último, optar pela dança contemporânea. Surgiu no cenário cultural brasileiro ainda nas décadas de 40 e 50 com o nome de “o Ballet Minas Gerais”. Primeiro núcleo de dança clássica de Minas Gerais, chegando a ser considerado um dos melhores corpos artísticos de dança de todo o país. A contribuição da Cia de Dança para o cenário cultural brasileiro e principalmente mineiro

---

<sup>14</sup> Esta última é um misto de luta, jogo e dança, a definição correta não é conhecida do senso comum, mas todos reconhecem sua origem na cultura africana e trazida ao Brasil pelos escravos e com o fim do período de escravidão alcançando posteriormente outras camadas da população.

torna-se valiosa por muitos motivos, mas o mais relevante deles é a variada produção em torno da cultura mineira.

De acordo com um breve histórico sobre a Cia de Dança, esta se mostrou interessada em suas produções pela cultura popular mineira representando os vários símbolos e valores que ajudam a definir a identidade do homem de Minas. Suas produções mais significativas neste sentido são o espetáculo “Entre os Céus e as Serras”, que retrata a cultura mineira com foco em sua religiosidade e o espetáculo “Coreografia de Cordel” que busca no Vale do Jequitinhonha e especificamente na cidade de Medina sua inspiração.

A proposta feita pelo espetáculo Coreografia de Cordel da Cia de Dança se torna extremamente interessante e, portanto objeto deste trabalho a partir do momento em que mostra sua firme intenção em evidenciar o cotidiano do Vale do Jequitinhonha. O Vale do Jequitinhonha sempre foi conhecido por sua pobreza e pela quantidade de problemas sociais que apresenta. No entanto, em um contexto mais recente, tem-se observado a quantidade de produções que buscam evidenciar outros aspectos de sua história e de sua cultura. Segundo Cristina Machado, o objetivo do espetáculo não foge a esta tendência. Mas, apesar dessa diversidade de perspectivas para criação buscou-se a unidade do trabalho em um dos aspectos encontrados na cultura cotidiana do Vale, a afetividade. A receptividade encontrada foi o ponto chave para criação.<sup>15</sup>

A tentativa de transfigurar as experiências do Vale para o espetáculo está em diversos momentos, no entanto, o mais evidente deles é a montagem de uma arquibancada dentro do teatro, dispensando toda a estrutura física do Grande Teatro do Palácio das Artes com o objetivo de aproximar o público do espetáculo, como em um teatro de arena. Com seu desenvolvimento a literatura de cordel, que originalmente surgiu em versos e folhetos, se expandiu para os outros campos das artes como canto e dança. O Espetáculo Coreografia de Cordel representa uma dessas novas formas da literatura de cordel.

É neste momento que é levantada a questão da negociação como absolutamente necessária para o processo de formação das identidades. Não se pode mais encontrar nas culturas populares a última representação das tradições que buscam a resistência à globalização. Trabalhar estas culturas como último campo de resistência ao processo que o próprio autor chamou de transnacionalização dos bens simbólicos, contraria a principal característica de todo um trabalho, até histórico, de construção de identidades, uma vez

---

<sup>15</sup> Diretora Artística da Companhia de Dança da Fundação Clovis Salgado no momento da criação do espetáculo (ver de qual jornal ou reportagem essa afirmação foi retirada)

considerar necessário e parte da história da humanidade a constituição de identidades e bens simbólicos a partir do que proporciona o contato entre culturas. Reduzi-las a tradições locais traria ônus a qualquer processo de formação a ponto de comprometê-lo.

Da segunda metade do século XX até então se tem observado a existência de conflitos transnacionais no âmbito cultural como consequência da reestruturação dos cenários políticos – comuncionais das sociedades modernas, bem como o fechamento e endurecimento de particularismos culturais. O conflito acaba por exigir a negociação que resulta na reorganização dos bens simbólicos. Essa reorganização segundo o autor é muitas vezes sutil e tem como resultado a defesa de patrimônios étnicos e a autonomia política, sem necessariamente ir contra o relacionamento entre culturas.

A definição do que é popular agora também necessita de reorientação, graças ao contexto proporcionado por sociedades modernas. Não se trata mais de uma posição ou conceito nítido, como em outros momentos da história. A negociação que é imposta a este setor. Ela se dá dentro de componentes culturais intrínsecos a ele e, portanto é levada e instalada na subjetividade coletiva, e na cultura cotidiana. Este seu caráter não é tão novo como parece, principalmente quando falamos das sociedades latino-americanas que passam por este processo da interação entre as diferentes culturas, desde sua formação. Trata-se agora da acentuação deste processo graças à dinâmica das sociedades contemporâneas onde o tradicional está mais perto do moderno, o popular do culto e o subalterno do hegemônico.

A avaliação sobre a relação estabelecida entre a cultura popular no Vale do Jequitinhonha, representada pelo espetáculo Coreografia de Cordel da Cia de Dança de Minas Gerais pelo Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado buscou saber identificar qual o seu papel e sua representatividade no contexto de sua produção.

Já foi dito anteriormente que o espetáculo em questão tem suas fontes na cultura do Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Estado de Minas Gerais. Considerado o sertão de Minas, o Vale do Jequitinhonha apresenta uma vasta e rica cultura tornando-o capaz de ser reconhecido por seus aspectos culturais e não somente por seu contexto econômico. Toda esta riqueza e variedade do sertão não só mineiro como brasileiro, tem sido representada pela literatura de cordel que, como já foi mencionado, uma prática que era exercida na Europa e chegou ao Brasil no final do século XIX, encontrando aqui terreno fértil para seu desenvolvimento que se mostrou, em pouco tempo, como uma expressão cultural brasileira, pela maneira em que conseguiu criar suas raízes no sertão do país.

A literatura de Cordel tornou-se parte do vasto patrimônio da memória do sertão e constituinte de sua identidade porque são os contos que o povo veio contando ao longo do tempo e aperfeiçoando quando sentia tal necessidade. Ela também se desenvolveu mais aqui que em qualquer outro lugar aprendendo a narrar o cotidiano do povo brasileiro, não só dos que viviam no sertão, mas também daqueles que tinham suas raízes lá. Pode-se concluir que a identidade do Vale do Jequitinhonha manifesta no espetáculo está baseada nas diversas formas que o indivíduo tem para se relacionar com os elementos constituintes da localidade. São na verdade múltiplas identidades, amparadas na cultura, na religião, na transmissão de valores dentro do que pode ser chamado de um “círculo aconchegante” (BAUMAN, 2003, p.16) que é uma comunidade.

### Referências bibliográficas

BARBOSA, Daniel. A dança que dialoga com outras mídias. *O Tempo*, Belo Horizonte, 31 mar. 2004. Disponível em: Hemeroteca do Centro de Informação e Pesquisa João Etienne Filho-Fundação Clovis Salgado.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CEM ANOS DE CORDEL. 2001. Sesc Pompéia. São Paulo. s/ed. 2001.

COSTA, Michele Borges da. Dança na sala de visitas. *O Tempo*, Belo Horizonte, 24 set. 2004. Disponível em: Hemeroteca do Centro de Informação e Pesquisa João Etienne Filho-Fundação Clovis Salgado.

FONSECA, Maria Cecília Londres. A fase heroica. In: *O patrimônio em processo: trajetória da política federal no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 81-130.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 385.

\_\_\_\_\_. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, n. 23, ano 1994.

GEERTZ, Clifford. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. In: *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa. 2003.

HILL, Marcos. Sobre a performance. *ARS-MÉDIA*, Belo Horizonte, n. 286. Ano VII, set. 2004. Disponível em: Hemeroteca do Centro de Informação e Pesquisa João Etienne Filho-Fundação Clovis Salgado.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Guacira Lopes Louro, DP&A, 1997.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura cordel*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MORENO, Viviane. Coreografia de Cordel tem estréia hoje. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 24 set. 2004. Disponível em: Hemeroteca do Centro de Informação e Pesquisa João Etienne Filho-Fundação Clovis Salgado.

SANT'ANA, Márcia. A face imaterial do patrimônio: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.46-55.

## Os índios de Vladimir Kozák: leituras e significados

**Rosalice Carriel Benetti**

Bacharel em Direito e História, Mestranda do Programa de Pós Graduação em História  
Universidade Federal do Paraná  
Endereço elet.: iceb@brturbo.com.br

**RESUMO:** Em constantes viagens pelo interior do Brasil, o engenheiro Vladimir Kozák conheceu diversas comunidades indígenas e esteve atento as suas particularidades, produzindo diversos retratos indígenas. Este artigo analisa a produção iconográfica utilizando a linguagem visual para buscar a compreensão dos significados históricos, motivações do autor e os objetivos da produção.

**PALAVRAS CHAVE:** Vladimir Kozák; iconografia; índios; linguagem visual.

**ABSTRACT:** In constant travel through the interior of Brazil, the engineer Vladimir Kozák met several indigenous communities and was attentive to its particularities, producing several indigenous portraits. This article analyzes the iconographic production using the visual language to understand the historical significance, the motives of the author and production goals.

**KEYWORDS:** Vladimir Kozák; iconography; indians; visual language.

### Introdução

A intenção deste artigo é analisar retratos de índios brasileiros elaborados por Vladimir Kozák, engenheiro tcheco que trabalhou no Museu Paranaense, entre os anos 1947 a 1963, e produziu extenso material fílmico, fotográfico, desenhos e pinturas. A excelência de seu trabalho na área de etnografia foi reconhecida por antropólogos e pesquisadores de instituições internacionais, mas permanece pouco conhecida no país que escolheu viver. É difícil precisar o número de imagens que produziu; no Museu Paranaense encontram-se cerca 182 pinturas a óleo, 1.169 aquarelas e muitos esboços e desenhos em papéis avulsos e cadernetas de campo. Como o material é extenso e variado, a opção foi selecionar uma série de retratos indígenas, produzidos entre 1952 e 1955, resultados de viagens do autor. Aos retratos foram acrescentadas outras imagens que compõe informações sobre esta produção. Para compreender os significados históricos dessas imagens, as motivações do autor, objetivos e suas especificidades buscou-se identificar as relações entre iconografia e as circunstâncias de produção. As fontes primárias utilizadas foram: as imagens pictóricas e a correspondência de Vladimir Kozák, oficial e pessoal. Cadernetas de campo e imagens fotográficas complementaram a pesquisa.

Uma das dificuldades do historiador em trabalhar utilizando a fonte visual, é a exigência de reformular a noção ingênua de que a imagem retrata determinada realidade; a imagem visual é uma representação do mundo objetivo, nunca a captação de uma realidade neutra. A produção imagética está circunscrita ao campo de visão de quem decidiu fazer seu registro e, portanto, vinculada a um sujeito em determinado momento; a aparente objetividade, ou neutralidade da iconografia, refletem uma obra pessoal, passível de interpretações. Assim, observando as particularidades impostas ao uso da imagem como fonte, metodologicamente, buscamos as reflexões de teóricos como Peter Burke (2004) quanto ao lugar da imagem como evidência histórica e as complexidades da linguagem visual. No intuito de compreender as relações entre representações, objetos materiais e sociedade, resgatamos as propostas de Carlo Ginzburg (1998) para a noção circularidade cultural. E, no que se refere à percepção visual dos retratos analisados Baxandall (2006) constituiu-se como referencial.

### **A trajetória de Vladimir Kozák**

Analisar a produção de Vladimir Kozák, exige, no mínimo, sua identificação e um esboço da trajetória. Nascido em 1897, na zona rural da antiga Tchecoslováquia, Kozák tinha formação técnica de engenheiro mecânico, mas desde jovem interessou-se pelas artes, estudando escultura e pintura na *Purkyne University* de Brno. Em 1924 veio para o Brasil, onde trabalhou como engenheiro da empresa *Electric Bond and Share Company*. Morou no Espírito Santo, Bahia, Minas Gerais, instalando-se em Curitiba em 1938, contratado como engenheiro mecânico da Companhia Força e Luz do Paraná.

Era um homem culto e foi um viajante singular, conheceu como poucos o interior do Brasil, estabelecendo contato e relações de respeito com as comunidades indígenas que visitou. Suas atividades transitaram entre o campo das ciências e das artes, produziu um precioso material etnográfico, mas também fez desenhos e pinturas representando pessoas e paisagens. Quando não estava trabalhando como engenheiro, viajava pelo país, dedicando-se ao registro da cultura dos locais visitados<sup>16</sup>.

Em 1946, foi convidado pelo então Diretor do Museu Paranaense, José Loureiro Fernandes<sup>17</sup>, para a coordenar a Seção de Cinema da instituição, como chefe da subsecção de

<sup>16</sup> Entre os anos de 1948 e 1966, Kozák anotou, 23 viagens a diversos grupos indígenas.

<sup>17</sup> José Loureiro, professor, médico, antropólogo. Foi diretor do Museu Paranaense, é considerado pelos estudiosos da área como o fundador da antropologia paranaense.

cinema educativo, uma atividade de projeção no meio intelectual, mas não remunerada<sup>18</sup>. Sua presença foi significativa para o museu<sup>19</sup>, possibilitou a ampliação das ações e pesquisas; além de conhecimento técnico sobre fotografia e filmagem, em muitas ocasiões utilizou equipamento de sua propriedade particular para produções de interesse institucional. Trabalhando como engenheiro mecânico na Força e Luz do Paraná, aproveitava as férias e os finais de semana para produzir documentários fotográficos e cinematográficos para o museu e para a Universidade do Paraná<sup>20</sup>. Quando se aposentou da Força e Luz, passou a dedicar mais tempo às duas instituições.

De suas viagens resultaram um significativo acervo, e quando ele morreu, em 1979, sem herdeiros, por decisão judicial, o material passou à curadoria do Museu Paranaense<sup>21</sup>. Trata-se de aproximadamente 60 mil metros de filmes coloridos (a maioria sobre os índios), sete mil fotografias, 500 livros, objetos confeccionados por índios, pinturas, desenhos e esculturas. No entanto, há pouca pesquisa sobre seu trabalho. Os estudos sobre sua produção intelectual focam-se, sobretudo, no material fílmico<sup>22</sup>.

Os desenhos e pinturas que produziu não estavam relacionados somente aos costumes e à vida diária de populações indígenas, há registros da natureza, flora e fauna, e aspectos culturais de localidades visitadas. Informações e narrativas orais, nem sempre passíveis de registro através de fotografia ou filmagem, eram escritas, e/ou complementadas com desenhos ou pinturas. Há anotações esparsas que complementam as imagens (fotografias, desenhos e pinturas). As viagens o tornaram um observador atento da situação dos índios entre os anos de 1940 e 1970. Refere-se com frequência a estes povos, manifestando preocupação e indignação com o tratamento dispensado pelo estado brasileiro a estes grupos, ignorando seu extermínio. Incomodava o desconhecimento dos direitos desta população e o não respeito pela sua cultura.

---

<sup>18</sup> “A nomeação para os chefes de seções do Museu, caracterizava uma função honorária, considerada como nobre atitude de tão ilustres pioneiros (...)”. (FURTADO, 2006, p. 73).

<sup>19</sup> O *Muzeo* de Curitiba foi inaugurado em 1876 como espaço privado destinado a guardar amostras apresentadas nas feiras internacionais. A partir de 1882 passou ao controle do estado, como Museu Paranaense. (...) Em 1937 foi reestruturado por José Loureiro Fernandes, tornando-se “um centro de pesquisa científica” que alimentou exposições e publicou seus resultados. (FURTADO, 2006, p. 73.)

<sup>20</sup> Contratado como *cinetécnico*, Portaria nº. 137, de 06 fev.1952, da Universidade do Paraná. Museu Paranaense.

<sup>21</sup> Autos nº 12.094/79, 8ª Vara Cível de Curitiba. Herança Jacente. Tratam do destino dos bens de Kozák. O processo de herança jacente configura-se quando ocorre a abertura da sucessão, porém não existe quem se intitule herdeiro.

<sup>22</sup> Em 1988 o cineasta paranaense Fernando Severo produziu o curta-metragem “O mundo Perdido de Kozák” retratando sua vida e obra cinematográfica. (Premiado em 1988 no Festival de Brasília, no Festival de Gramado e no Rio Cine). Filmes sobre os Xetá foram estudados pela antropóloga Carmem Lúcia Silva em 1998. O filme etnográfico, foi estudado em 2006 pela antropóloga Maria Fernanda C. Maranhão.

## A produção visual

Conhecedor das técnicas de pintura, Kozák aponta os motivos que o levaram a utilizar a aquarela na elaboração de seus quadros, apesar da preferência pela pintura à óleo (KOZÁK, 1966). A aquarela permite um registro rápido e transporte fácil. Já o método de pintura a óleo, que tem a reputação de ser o meio utilizado pelos artistas profissionais, tem um processo de secagem lento, exigindo maiores suportes para o transporte. Como sua maior preocupação era o volume de material a ser transportado nas expedições, esta dificuldade fez com que ele se rendesse ao uso do papel, aquarela e pastel nas suas pinturas (KOZÁK, 1966).

Doze aquarelas documentando a pintura corporal utilizada por índios do Alto Xingu (Mato Grosso) no ritual do Jawari<sup>23</sup>, executadas por Kozák e sua irmã Karla, em 1953, pertencem ao acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro<sup>24</sup>. O autor afirma que quando esteve no Alto Xingu além de ter filmado o ritual, também produziu pinturas. “Uma porção de esboços foram feitos e alguns pintados de óleo. Aqui se originou a coleção de 29 pinturas (chamadas esboços) de pinturas corporais dos índios do Xingu usados durante festivais e jogos”. (KOZÁK, 1966).

Kozák não se percebia como um artista, esta é uma afirmação recorrente nas suas missivas. No entanto, estava sempre buscando aprimoramento técnico, pesquisando novos procedimentos e contatando com profissionais mais experientes, capazes de lhe orientar, como indicam sua correspondência e os livros de seu acervo. Há troca de ideias e técnicas entre ele e o pintor paranaense Artur Nísio<sup>25</sup> e a retratista Gene Woiski<sup>26</sup>, entre outros.

Não é possível saber ao certo o que ele tinha em mente quando produziu estes desenhos e pinturas, mas sua afirmativa de que não era um artista não pode ser interpretada como falta de objetivos ou descaso com a obra. Além de pesquisar novas técnicas, seu material circulava em diferentes ambientes culturais, indicando uma busca de reconhecimento. No Brasil, ele participou de exposições no VIII Exposição Mineira de Belas

---

<sup>23</sup> Rito que envolve participação de outras aldeias, o *Jawari* é uma série de disputas que ocorre entre dois indivíduos de etnias diferentes, no qual os jogadores atiram dardos no adversário, procurando atingi-lo da cintura para baixo. Os dardos são lançados com ajuda de um propulsor, instrumento que hoje só existe no Alto Xingu e cujo uso se limita a esse jogo. Equipe de Edição da Enciclopédia de Povos Indígenas do Brasil e Programa Xingu (ISA). *Povos Indígenas no Brasil: O Ritual do Yawari*, dez/2002. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1549>>. Acesso em 02 nov. 2012.

<sup>24</sup> PITAGNARI, 1961.

<sup>25</sup> Artur José Nísio (1923–1974): notabilizou-se como pintor animalista, foi um dos fundadores da Embap. (ARAUJO, 2006, p. 55.)

<sup>26</sup> Genee Woiski: ilustradora, retratista e decoradora; casada com pintor e escultor João Woiski, o casal tem “importante atuação no meio cultural de Curitiba até a década de 1950, quando então transferem-se para São Paulo”. (ARAUJO, 2006, p. 57.)

Artes (1931), de Belo Horizonte, onde apresentou 8 pinturas a óleo e 13 aquarelas de temas diversos. Expôs trabalhos no Museu Paulista; na Universidade Federal do Paraná e em apresentações privadas de Curitiba. Em 1965, uma coleção de pinturas representando a pintura corporal dos povos indígenas do Alto Xingu, foi exibida na *Brigham Young University*, Provo, Utah, Estados Unidos. Em 1968, a exposição *Portraits of Brazilian Indians by Vladimir Kozák* no *Glenbow Art Gallery Foundation*, Alberta, Canadá apresentou 20 quadros de sua autoria, entre aquarelas e desenhos, cujo tema era o índio brasileiro.

### Os indígenas no olhar de kozák

Nas suas viagens, contatou com diversos grupos indígenas e percebeu a importância de tentar compreender e respeitar as diferentes culturas, observou de perto seu modo de vida, registrando seus costumes e percebendo-os como seus “amigos”:

(...) todos esses índios os quais eu tenho pintado são meus amigos, eu os conheço pelos seus nomes e eu nunca tive o cuidado de escrever seus nomes embaixo. Com o passar do tempo, muitos desses nomes foram esquecidos e somente de alguns eu me lembro. Isso poderia ser uma séria omissão para os registros etnológicos; todavia isso não pode ser nunca mais remediado. Todo o meu trabalho foi feito por um impulso pessoal e apreciação do HOMEM e da NATUREZA e do mundo em torno dele. (KOZÁK, 1966), [grifo do autor].

A opção pela temática indígena “começou com esboços dos índios Kaiuá, em 1948, na fronteira Paraguai – Paraná” (KOZÁK, 1966). Já conhecia outras regiões do país, quando foi para o Mato Grosso na divisa com o Paraguai e contatou com estes índios, verificando que eram poucos, decidiu documentá-los através de filmes, fotografias e pinturas. Preocupado com a possibilidade de desaparecimento destes povos, registrava a maior quantidade de informações que conseguia. Escrevendo sobre suas pinturas e desenhos, afirma que seu objetivo era reproduzir com a maior fidelidade possível caracteres faciais, pinturas e ornamentos dos indígenas, apontando ainda a dificuldade de tê-los como modelo.

Minha técnica em desenho e pintura entre os índios é a mesma que qualquer artista pintor. Eu faço questão de (?) com a vida conforme a maior possibilidade, com melhores detalhes e absoluta fidelidade dos caracteres faciais, além da absoluta correção do desenho, pintura facial, ornamentos e armas tribais, plumagem, etc. Como os índios não são modelos pacientes os desenhos são feitos de preferência rapidamente, revistos e corrigidos e os detalhes completados como for possível. Nenhum detalhe importante e ornamento, característica deve ou pode ser esquecido. Muitas vezes eu prefiro vigiar o indivíduo e desenhar suas características separadamente, corrigindo-as redesenhando se for necessário mais tarde. Pequenas aquarelas são concluídas no local, grandes unidades têm sido desenhadas separadamente em cima de uma larga folha de papel mais tarde e



completadas depois de pequenos esboços ou rápidas pinturas, seguindo a necessária composição ou o tamanho do papel (KOZÁK, 1966).

Na sua autobiografia consta o desejo não realizado de transformar os seus desenhos e aquarelas em pinturas À óleo (KOZÁK, 1966). Mas é difícil interpretar as entrelinhas do discurso pessoal do autor, que pode estar se referindo ao reconhecimento da superioridade técnica do uso da tinta a óleo nas pinturas, falta de tempo ou outro motivo menos claro.

As imagens analisadas para este artigo referem-se a contatos de Kozák com índios brasileiros que resultaram na produção de diversos retratos, alguns identificados pelos seus nomes, outros não. Embora pareça fácil, analisar um quadro não é uma tarefa simples; análise crítica e a explicação de quadros apresentam-se como algo complexo. Quadros são produtos da atividade humana, portanto sujeitos ao exercício da vontade de quem os produziu. Baxandall (2006, p.31) aponta a necessidade de uma explicação ou descrição para dizer acerca de um quadro, pois “somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou explicação verbal dele”.

Buscamos o percurso deste autor para analisar as imagens produzidas por Kozák, descrevendo-as, mas também observando que a descrição de um quadro é a relação entre o quadro e os conceitos. E, muitas vezes a descrição se refere não ao quadro, mas a um efeito produzido em quem descreve, principalmente porque não há como separar as instâncias de descrição e observação, que coexistem interferindo uma na outra.

Entre os anos de 1952 e 1953, Vladimir Kozák esteve com os índios Kamaiurá do Alto Xingu, Mato Grosso. Destas viagens ao Alto Xingu resultaram um desenho sobre papel do índio Kamaiurá (1952) e uma fotografia colorida do mesmo. Ambos, desenho e fotografia, têm características similares, apresentam a mesma expressão facial e parecem ser o mesmo indivíduo. O desenho apresenta um busto de frente de índio Kamaiurá de cabelos pintados com motivos geométricos, brincos emplumados e colar de placas de madrepérolas<sup>27</sup>. Na imagem fotográfica surgem detalhes do tronco do índio, com pintura corporal em tons de vermelho, segurando uma criança. O que o desenho evidencia é o que o autor rotula como preocupação com os caracteres faciais, os sinais de expressão na região frontal e o cenho franzido aparecem com traços mais definidos. Neste caso parece que a fotografia colaborou

---

<sup>27</sup> Colar de plaquetas quadriláteras de madrepérola: adereço que cinge o pescoço formado de plaquetas quadrilaterais de concha, com arestas arredondadas e dois furos nas extremidades para passar a enfiadura. Esta é, por sua vez, entrelaçada num cordel. RIBEIRO, 1988, p. 167.

com a elaboração do desenho, sugerindo que ela tenha sido tomada como modelo do retratado.

Nos anos de 1954 e 1956 Kozák esteve na Terra Indígena Santa Izabel do Morro, Ilha do Bananal, no estado de Tocantins, onde conviveu com os Karajá. Nas suas anotações afirma que a viagem de 1954 foi um “completo sucesso” (KOZÁK, 1966), realizou esboços, pinturas além de modelagem de cabeças em escultura em argila ou barro. Quando esteve na Terra Indígena Nilo Peçanha, localizada no sudeste do Pará, entre os Kayapó, sub grupo Kuben-Krân-Krên, na primeira incursão em 1954, afirma que fez “uma porção de desenhos” e ficou impressionado com os “povos de lábios grandes”<sup>28</sup>. Retornando no ano seguinte, filmou o grande festival dos Kuben-Krân-Krên e realizou mais pinturas.

### Considerações Finais

As regras das práticas acadêmicas definem a apresentação de trabalhos de pesquisa, na forma de textos escritos. Há o predomínio do escrito, observado como mais científico; é a supremacia da utilização do texto e da palavra. No entanto, é possível pensar na imagem como uma forma de narrativa; linguagem escrita e linguagem visual são linguagens diferentes que exigem leituras distintas. As imagens geralmente são associadas subsidiariamente ao texto como elementos secundários e seu potencial narrativo é pouco explorado. Utilizar este instrumental apresenta algumas dificuldades; além dos problemas comuns à historiografia quanto ao uso da fonte, há prevenções e desconfiança na percepção da imagem como fonte histórica. Mas ela pode ser uma fonte segura, principalmente se a ela forem somados outros materiais que ajudem a entender o significado e a função social das imagens.

Ainda que, atualmente, haja reconhecimento pelos historiadores do valor da imagem como testemunho do passado, persistem questionamentos quanto ao modo de ler este documento. “Ler” uma imagem e dizer sobre determinada época é um desafio. Cada imagem pode ser analisada por meio de diversos cortes ou níveis de leitura. Mas, qualquer que seja a opção é necessário observar o contexto sócio-político-cultural que envolve a produção; é preciso comparar a imagem e as condições em que foi produzida. Em que pese esta dificuldade da percepção da imagem, analisada no conjunto, a iconografia produzida por Vladimir Kozák, deixa transparecer um pesquisador da Antropologia Visual, preocupado em

---

<sup>28</sup> A deformação labial é produzida pelo uso do botoque; um disco de madeira leve, provido ou não de vareta, contas e plumas, que obstrui o furo labial. Aumenta de tamanho com a dilatação do furo ao avançar da idade, alcançando até 4 cm de diâmetro. É usado pelos Kayapó, Suya e Botocudos (RIBEIRO. 1988, p. 154).

registrar os indígenas brasileiros e seus costumes. Afinal a Antropologia Visual<sup>29</sup> surgiu como auxiliar das pesquisas de campo, objetivando o registro e documentação de grupos étnicos e práticas culturais ameaçadas de desaparecer.

A experiência de Kozák é particular, ele desenvolveu um empreendimento pessoal, com marcas e significados próprios, movido pelo desejo de manter registros de uma população ignorada pela sociedade brasileira, ou mesmo objeto de uma visão distorcida. Nas suas viagens esteve atento a cada grupo, respeitando as particularidades e diferenças etnográficas de todos. Ele pouco produziu em termos do que pode ser qualificado como texto acadêmico, no entanto através da linguagem visual suas imagens narram tradições de povos indígenas. A visibilidade de suas imagens desvenda diferentes grupos e as mudanças culturais e identitárias de cada um.

A questão da fidelidade dos registros deve-se a capacidade de observação do autor e sua atenção nas anotações e fotografias. Esboços deram origem a aquarelas, às vezes transformadas em pinturas a óleo. No processo de elaboração da composição sua atenção esteve atento a “fidelidade dos caracteres faciais”. Observando os critérios definidos pela ciência e pela arte de sua época, preocupou-se com a utilização deste recurso, pois a orientação científica para o uso da imagem como técnica de registro determinava “a observação rigorosa e neutra, evitando contaminar o objeto observado com as idiosincrasias de seu observador” (MENESES, 2003, p. 16).

De modo geral a representação do índio brasileiro é contraditória, dependendo da época é apresentado de um modo, ora selvagem, ora nobre e ingênuo. Assim, muitas vezes essas imagens se apresentam genéricas, não respeitando as diferenças culturais entre os diversos grupos, resultado da incompreensão quer seja do colonizador, dos viajantes estrangeiros ou de quem as produziu. Raminelli (1996, p. 65) aponta circunstâncias que propiciam a proliferação destes modelos estereotipados: “os descompassos entre o conhecimento empírico e a produção pictórica, entre texto e imagem, permitem também visualizar a difusão dos estereótipos”.

As imagens produzidas por Kozák e analisadas não apresentam esta característica genérica. Não podem ser comparadas às dos viajantes do século XIX, cientistas e artistas europeus que se deslocaram pelo território brasileiro e retrataram com uma visão estética do pitoresco. Nestes “mais do que a descrição naturalista, predominam entre eles a abordagem

---

<sup>29</sup> A Antropologia Visual é definida por Nicolau Parés (2001) como “uma área da Antropologia Sócio-Cultural que utiliza suportes imagéticos para descrever e analisar uma cultura ou um aspecto particular de uma cultura”.

romântica do passeio pelos arredores e pelos jardins, a visão do homem *original* na floresta virgem ou a forte sensação da grandiosidade do universo” (BELLUZZO, 1996, p. 18). As imagens de Kozák, nasceram de pesquisas no campo do autor buscando interpretar a cultura dos grupos indígenas retratados e se constituem em fontes significativas para uma reflexão antropológica. Portanto é possível percebê-las como suporte imagético para descrever aspectos da cultura indígena, o que o aproxima do que pode ser definido como Antropologia Social.

Mas, esta é uma interpretação, seguindo Baxandall (2006), prefiro sugerir que não há um caminho, mas diversos caminhos, que conduzem a diferentes leituras das imagens. Percebo que os índios retratados por Kozák narram aspectos da cultura dos grupos indígenas com os quais o autor contactou. As anotações descrevem os rituais, as relações sociais e as manifestações culturais. Imagem e escrita trazem para a atualidade informações sobre culturas indígenas, “desvendam aspectos diversos de um mesmo objeto de conhecimento” (MENEZES, 2012, p. 253). As imagens se traduzem como uma narrativa dos grupos representados.

As intenções de Kozák ao produzir estas imagens permanecem ocultas, pois não são totalmente decifráveis, somente foi possível resgatar algumas de suas ideias. Segundo suas palavras estava interessado no homem e na natureza. As imagens selecionadas refletem aspectos culturais de um homem brasileiro desconhecido. Cada retrato apresenta elementos identificáveis de sua cultura em particular. Os retratos e o autor não têm a visibilidade de grandes nomes, mas apresentam-se como um resgate da memória e manifestações culturais de grupos brasileiros que merecem ser conhecidas por um público maior.

## Referências

ARAÚJO, Adalice Maria de. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, Vol. 1. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito d Brasil dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo, n. 30, p. 8-19, jun/ago 1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/30/01-beluzzo.pdf>>. Acesso em: 05 nov 2012.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

EQUIPE de Edição da Enciclopédia de Povos Indígenas do Brasil e Programa Xingu (ISA). *Povos Indígenas no Brasil: O Ritual do Yawari*, dez/2002. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1549>>. Acesso em 02 nov. 2012.

FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KOZÁK, Vladimir. *Diário*, 26 jun. 1961. (Tradução de Ivone Vasconcelos). Museu Paranaense.

KOZÁK, *Kozák por ele mesmo*, 27 fev. 1966. 6 f. Museu Paranaense.

MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. *Contextualizando imagens paranistas (1940-1950): o filme etnográfico de Vladimir Kozák e as Ciências Sociais no Paraná*. 2006. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História e Geografia do Paraná) – Faculdade Padre Bagozzi, Curitiba, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em: 05 nov.2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia /iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p.243-262.

PARÉS, Luis Nicolau. *Algumas considerações em torno da Antropologia Visual*. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/colu/colu3.html>> Acesso em: 17 nov. 2012.

PITAGNARI, Geraldo. *Carta para Vladimir Kozák*. 3 mar 1961. 2 f. Museu Paranaense.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SILVA, Carmen Lúcia. *Sobreviventes do extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá*. 1998. 290 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFSC, Florianópolis, 1998.

## A música como construção do nacionalismo: de Richard Wagner ao II Reich

**Tayna da Silva Rios**

Historiadora, técnica em museologia  
e cursando especialização em História  
Sociedade e Cultura na PUC-SP

**RESUMO:** O presente artigo aborda o processo de unificação da Alemanha até 1871, ano de consolidação e formação do II Reich. Neste ínterim, é importante entender o papel e a influência da música na construção da ideia de nação e nacionalismo, tendo como exponencial o músico Richard Wagner e sua obra como expressão do anseio de uma nação dita verdadeiramente alemã.

**PALAVRAS CHAVE:** Nacionalismo; Alemanha; Música; Richard Wagner

**ABSTRACT:** The following article discusses the German process of unification up to 1871, year of the consolidation and formation of the Second Reich. During this period, it is important to understand the role and influence of music on the construction of the idea of nation and nationalism, focusing on the musician Richard Wagner and his work as an expression of the yearning of a nation that called itself fully German.

**KEYWORDS:** Nationalism; German; Music; Richard Wagner

### A Alemanha pré-unificação: conflitos e a *Kultur* como elemento de coesão

Desde o século XV, os estados que formariam a Alemanha estavam unidos no que foi chamado de Sacro Império Romano da Nação Germânica, ou Sacro Império Romano Germânico, composto por mais de 300 principados. Cada um dos principados possuía sua autonomia, mas reconheciam o poder de um Imperador que era escolhido por príncipes eleitores. Essa dinâmica já demonstrava as dificuldades de se constituir algum tipo de união entre os estados que faziam parte deste grande Império, o maior exemplo disso está na liberdade de escolha religiosa de cada principado resultando na Guerra dos Trinta Anos.

Com a criação da Confederação Germânica sob o comando do rei da Áustria em 1815, creditou-se o “ponta pé” inicial para o processo de unificação. Congregava-se novamente grande parte dos estados alemães sob a jurisdição de uma monarquia, mas a existência da Confederação não impediu que grandes conflitos entre os diversos estados cessassem, como as fortes disputas de monopólio territorial e político entre a Áustria e a Prússia.

A entrada de Napoleão nos territórios alemães ao mesmo tempo em que destruiu parte do sistema vigente trouxe também os avanços tecnológicos para o início da industrialização



nos estados alemães, ocorrida de forma lenta e gradativa, pois haviam restrições impostas no Tratado de Viena.

Contudo, a burguesia alemã foi obrigada por muito tempo a conviver com duas realidades díspares: o valor feudal, baseado principalmente na agricultura, na valorização do rei, da nobreza, e a forte presença do clero, com as novas classes que surgiram, a burguesia e o proletariado.

Outro obstáculo para o crescimento econômico, e em geral o político, era a existência de inúmeras alfândegas, moedas, pesos e medidas independentes, variáveis de região para região. Problema sanado em 1º de janeiro de 1834 com a formação da *União do Uso Geral da Alemanha*, a *Deutscher Zollverein*, que unificou, sem a participação da Áustria, um mercado comum de aproximadamente 25 milhões de pessoas. Esta foi realmente uma das primeiras medidas que favoreceram, mais do que a ideia, a necessidade de uma coesão nacional. O resultado dessa União Aduaneira foi o crescimento da malha ferroviária incentivando também a indústria de maquinário para o transporte e fortalecendo a burguesia.

As demais partes da população eram urbanas e formadas por pequenos comerciantes, lojistas, proletariado artesão[ainda sem forças]. A classe dos pequenos comerciantes e lojistas era extremamente grande nos territórios alemães, possuíam como freguês a corte, governos de condados, guarnições militares, funcionários públicos e etc. Estes oscilavam sempre entre dois mundos: aquele de uma nova burguesia liberal industrial e o da aristocracia ainda reinante. Entre os campesinatos suas subdivisões também contribuíram para mais divergências.

Em meio a estes conflitos surge a Prússia como uma das grandes potências dos estados alemães juntamente com a Áustria. A Prússia, principalmente com a figura de Otto Furst Von Bismarck, comandou os estados germânicos a caminho da unificação, sendo o reino prussiano o palco principal e símbolo das grandes disputas da burguesia pelo seu espaço e contra a monarquia que oprimia os interesses de vários estados.

Neste ínterim a única ferramenta que realmente era uma base comum a maioria dos estados alemães era a cultura, ou no que foi chamado em alemão de *Kultur* entendida nesse contexto como inúmeros elementos que procuravam valorizar a língua, as condutas e os costumes das pessoas comuns em suas respectivas regiões, a fim de criar uma verdadeira cultura germânica. Esta valorização se deu principalmente pelo apoio da burguesia de classe média alemã:

Pode-se dizer que no significado do termo alemão *Kultur* estava embutida uma predisposição não política, e talvez mesmo antipolítica, sintomática do frequente sentimento entre as elites da classe média alemã de que a política e os assuntos do Estado representavam a área de sua humilhação e da falta de liberdade, ao passo que a cultura representava a esfera de sua liberdade e de seu orgulho. (ELIAS, 1997 p.123)

Assim, se levarmos em consideração a citação de Hobsbawm (1985 apud DANIEL; FONSECA, p.1) “Nação pode ser entendida como uma construção mental imposta à realidade social e que procura agrupar elementos heterogêneos”, foi a partir do elo da cultura que os estados germânicos definitivamente caminharam para a verdadeira construção da nação alemã. Vale frisar também que o próprio termo “Alemanha” ou “alemão”, antes da unificação, é utilizado muito mais como referência à cultura germânica.

### **A música como construção do nacionalismo**

Se a cultura teve ponto de destaque no processo de unificação alemã, inúmeros elementos podem ser elencados como ponto de partida para o entendimento desta unificação. No caso específico, a música foi importante tanto dentro das revoluções que convulsionaram a Europa, quanto dentro da própria Alemanha.

Na história da música, desde muito cedo as canções estavam presentes, principalmente nos campos de batalhas. No caso específico da Alemanha do século XVI Lutero estimulou por meio da música uma nova liturgia, rival dos hinos e dos cantos católicos. O conhecimento da música tornou-se assim um dever e uma obrigação dos protestantes, uma maneira de comunicar-se com o Deus e receber-lhe a atenção.

Como forma de expressão, e por fim, afirmações de identidade nacional foram criadas por todo o território alemão as *Associações Voluntárias*. Estas associações reuniam cientistas da natureza, médicos, filólogos, historiadores, linguistas, ornitólogos e músicos que promoviam conferências nacionais e declarações políticas. Uma das associações que mais proliferaram era as de música, existindo relatos de que em todo o território alemão existia uma associação de canto. Eram compostas por grupos de aldeões reunidos para cantar canções folclóricas ou por membro das sociedades cosmopolitas com suas próprias orquestras, instalações e concertos. Logo os espaços de festivais serviram para a glorificação dos triunfos alemães e da sua própria música.

Com as revoltas de 1848, as associações de canto serviram de fachada para agitação política. A música então se mostrava uma poderosa arma contra os governos vigentes, tornou-se política e corroborou para inserir os indivíduos nesse processo:

A canção política é a propriedade indestrutível do indivíduo. Alguém aprende uma canção pela primeira vez, canta-a com o júbilo tonitruante e empolgação do momento, mas nas horas calmas, quando reflete e devaneia, e durante caminhadas e excursões, a canção política soa suavemente no coração (...) uma pessoa se torna política.” (LARGE, 1970, apud BLANNING, p.301).

Desta forma, se levarmos em consideração a ideia de Benedict Anderson de que a nação não pode existir se não for antes imaginada, podemos aferir que a música no processo de unificação alemã desempenhou papel importantíssimo, já que insuflou a imaginação de um povo que ainda não possuía uma nação.

### **Richard Wagner e o nacionalismo alemão**

Se a música na Alemanha pode ser entendida como uma das ferramentas propulsoras para a coesão nacional, nada mais adequado do que um músico para exaltar esta ânsia nacionalista.

Um dos maiores exemplos neste caso foi Wilhelm Richard Wagner. Se Otto Von Bismarck foi a base militar e política para a almejada unificação, Richard Wagner foi a base cultural do processo, apresentando em suas obras o desejo de coesão nacional e a busca de uma Alemanha gloriosa. “Wagner representa a civilização de fachada da Alemanha bismarckiana. A orquestra enorme é o seu exército.” (CARPEAUX, 1977, p.212). Os objetivos de Wagner eram os reflexos de uma burguesia que estava cada vez mais desenvolvida economicamente, mas em posição social inferior.

Na Alemanha de 1870 (...): a burguesia submeteu-se aos poderes feudais da Prússia para conseguir a unificação nacional da Alemanha, campo propício à industrialização em grande escala. À mentalidade dessa nova burguesia corresponde à glorificação nacionalista do passado germânico, com todos os recursos de um luxo de nouveau riche. É o neo-romantismo de Wagner”. (CARPEAUX, 1977, p.209).

Richard Wagner nasceu em Leipzig em 22 de maio de 1813, iniciou sua vida acadêmica com Letras, mas logo passou a estudar música e teatro. Estas habilidades propiciaram o encaixe de sua obra nos mais diversos segmentos, música, teatro, poesia e principalmente política. Fez parte do Romantismo europeu, movimento que estava em voga no século XIX. Wagner era da vertente de românticos nacionalistas, que auxiliaram na formação de um espírito nacional popular.

Após sua viagem a França onde esperou fazer fama e só encontrou a miséria e o fracasso, Wagner com o sucesso da ópera *Rienzi*, em Berlim, é convidado para ser diretor da ópera de Dresden. É nesta cidade que Wagner mostrou seus ideais revolucionários. Em 1848,

quando as pessoas tomaram as ruas pedindo para que o Rei Frederico Augusto II da Saxônia se engajasse em reformas eleitorais e justiça social, Wagner participou ativamente da revolução: pronunciou discursos políticos aos revolucionários, militou ao lado do anarquista Mikhail Bakunin, fabricou bombas para os revolucionários, e escreveu discursos inflamatórios constantemente publicados em jornais. Em 1849 é obrigado a fugir de Dresden, pois muitos dos revoltosos são presos. É exilado na Suíça por 12 anos, onde escreve *A Arte e a Revolução* e a *Obra de arte do futuro*, obras com constantes críticas ao uso da arte pela burguesia, responsabilizando esta pela decadência da estrutura cultural, pois utilizavam a criação artística para fins comerciais e impediam o florescimento da genialidade de talentos.

Wagner retorna ao território germânico somente em 1860 após o convite de Ludwig II e decide criar um teatro para a organização de um festival de óperas Wagnerianas, escolhendo Bayreuth como sede. O sonho do músico tomou forma após a unificação da Alemanha, pois com o apoio institucional de Bismark foi realizado o festival foi realizado e com grande sucesso.

O déficit do festival foi de aproximadamente 148.000 marcos, porém, os lucros ultrapassaram qualquer quantia em dinheiro, fundamentando-se principalmente, na divulgação de um sentimento nacionalista germânico puro, sem as informações francesas ou italianas encontradas anteriormente (RICON, 2012, p.75).

O festival, portanto, reafirma a unificação alemã, apresentando componentes de uma sociedade com seus próprios valores, gostos e referências.

Mas como isso foi possível com Richard Wagner?

Se Frederico, o Grande, afirmou um dia que a infinita divisão do território alemão, não conseguiria criar nem uma cultura vernácula verdadeiramente alemã, Richard Wagner, mostrou que é possível, mais do que uma língua, os alemães encontrarem sua própria ópera, sua própria cultura. Para tanto, escreveu suas obras baseado no passado germânico, nas tradições, superstições, e lendas populares que remontam à Idade Média, além de evidenciar a Germânia de deuses e personagens grandiosos, como Odin e Valquírias apresentados no drama musical o *Anel de Nibelungo*, e *Lohengrin* de ópera homônima. Revivendo, e resgatando esse passado e as tradições perdidas, ou difusas no fragmentado território germânico. Richard Wagner contribuiu para uma sociedade compreender o seu percurso e conscientizar-se do que efetivamente era, talvez tenha feito um pouco do que Marc Bloch disse, buscou no passado respostas para entender a crise de uma sociedade.

Com a busca desse passado, Richard Wagner, por meio de sua música, contribuiu para a criação de uma unidade cultural, pois utilizando principalmente do folclore e das tradições conseguiu inserir a grande população em sua obra e não somente os anseios de uma burguesia que buscava privilégios.

(...) Wagner, herdeiro de uma enérgica tradição musical, buscava refletir em sua arte a unidade cultural de um país ainda em processo de unificação política.

(...) Wagner, buscou (...) sintetizar na Alemanha oitocentista: o enraizamento na tradição, o resgate do folclore e da mitologia, a criação de uma forma musical nacional e a empatia do ouvinte através da sensação de pertencimento ao grupo nacional. (RICON, 2012, p.18)

Além disso, Wagner acreditava que somente a arte seria capaz de regenerar o homem que perdeu sua liberdade de criatividade pela incessante busca material, e na obrigatoriedade do trabalho único e exclusivamente para sobrevivência. Esta discussão é evidenciada na sua maior obra *O Anel dos Nibelungos*, escrita em 26 anos [de 1848 a 1874] composta de quatro óperas [[\*Das Rheingold\*](#) (O Ouro do Reno), [\*Die Walküre\*](#) (A Valquíria), [\*Siegfried\*](#) e [\*Götterdämmerung\*](#) (O Crepúsculo dos Deuses)].

Mas de suas obras com fortes aspirações nacionalistas, *Lohengrin*, escrita entre 1846 e 1848, é a que mais evidencia os anseios revolucionários de Wagner e a sua busca por um passado germânico que elevasse o orgulho nacional alemão e insuflasse a luta pela união. Para tanto usa de uma lenda da idade média, onde um dos principais personagens é o Rei Henrique I, símbolo da fundação de dinastia de reis e imperadores da Saxônia. Na História da Alemanha, o rei Henrique I uniu partes do antigo Franco Reino do Leste para fundar o Império Alemão da Idade Média, e estendeu o seu domínio até os territórios ao redor e da foz do Rio Elba. Todas as tribos germânicas estavam unidas quando Henrique morreu no dia 2 de Julho de 936. Por isso, Henrique I é considerado o primeiro dos reis alemães. O seu filho e sucessor Otto foi o primeiro imperador oficial do Sacro Império Romano Germânico.

Logo no primeiro ato a personagem do Rei Henrique I, apresenta e insufla o público germânico a sua independência, frente às invasões dos húngaros às suas terras. Segue trecho do 1º ato:

(...) *Escutai!*

*Condes, nobres, homens livres de Brabante!*

*Henrique, rei dos alemães, veio a este lugar  
para consultá-los*

*segundo o Direito do Império!(...)*

*(...) Agora é a hora de defender  
a honra do Império;  
Que todas as terras germânicas  
angariem forças para o combate.  
E então ninguém ousará vilipendiar  
o Império Alemão!  
Adiante, com Deus e pelo  
Império Alemão!(...)  
E continua  
A espada germânica para a terra germânica!  
Assim demonstraremos o poder do Império!*

Este pequeno trecho elucida não só a alegoria na busca de uma coesão do povo germânico, mas também a motivação para uma batalha de causa única, a “*A espada germânica para a terra germânica!*” e a esperança de vitórias.

Assim, a partir dos pontos elencados anteriormente é possível afirmar que Richard Wagner colaborou, por meio do resgate da identificação histórica, na criação de um sentimento nacionalista e de pertencimento dos habitantes que, principalmente pós-unificação, conseguiram se entender como um grupo nacional. Após a música nacionalista as guerras foram os caminhos que efetivaram esse processo, surge o nome de um segundo homem, Otto Furst Von Bismarck.

Pós-unificação, Richard Wagner continuará sendo um grande mito na história alemã, principalmente na história recente da Alemanha, aquela de Hitler, fã incondicional do discurso de Wagner, e que tem nas óperas do compositor o retrato para o que poderia ser a gloriosa Alemanha.

### **Conclusão**

A Confederação Germânica estava fragmentada devido às inúmeras individualidades dos estados alemães, a própria ideia de unificar era questão para fortes embates. Era necessário que os povos se entendessem como germânicos e entrassem em acordo para definitivamente conseguirem que a unificação ocorresse.

Para a criação desse sentimento de pertença, principalmente a burguesia, utilizou da cultura para construir valores que pudessem ser considerados típicos e únicos dos alemães.



Neste caminho o maior exemplo da contribuição da *Kultur* para a formação do orgulho nacional alemão foi o músico Richard Wagner e sua obra. Wagner buscou na tradição histórica constituir um passado único ao povo germânico, favorecendo a criação de uma cultura genuinamente alemã, com referenciais e valores próprios. Este novo sentimento de pertença, juntamente com as guerras de Bismarck conseguiram realizar o sonho da unificação, formando o II Reich.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Iara. Algumas reflexões sobre o conceito de identidade nacional. XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO Memória e Patrimônio. *Anais...* Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música – a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Kotytsky. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 429 p.

CARDOSO, Amanda; Poço, Ricardo. *Richard Wagner: a revolução encontra a ópera*. Captado em <http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/richard-wagner-revolu%C3%A7%C3%A3o-encontra-%C3%B3pera>. Acesso em: 30 abr. 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

CONTIER, Arnaldo Doraya. Arte e Estado: Música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.8, n. 15, p. 107 – 12 set.1987/out.1988.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. 1º ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ENGELS, Friedrich. *A Revolução antes da Revolução*. Trad. Eduardo L. Nogueira e Conceição. vol. 1. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. 308 p.

GHEDINI, Alan Carlos. *Ópera, cultura e nação: Richard Wagner na formação do orgulho nacional alemão*. Captado em: <http://www.docstoc.com/docs/105291828/%EF%BF%BDpera-cultura-e-na%EF%BF%BD%EF%BF%BD>. Acesso em 22. Fev. 2012.

HOBBSAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, Mito e Realidade*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 6 reimpressão, 2011. 230 p.

LARGE, Brian. Smetana (Londres, 1970, p. 3, 43) Apud. BLANNING, Tim. *O triunfo da música – a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.301, 302.

MARCOS, Daniel; FONSECA, Monica. *Nacionalismos*. Captado em: [neh.no.sapo.pt/documentos/nacionalismos.htm](http://www.neh.no.sapo.pt/documentos/nacionalismos.htm). Acesso em 06. Maio. 2012.

Entrevista com *Hobsbawm*. *Revista Ler História*, n. 05, 1985 Apud MARCOS, Daniel; FONSECA, Monica. *Nacionalismos*. Captado em: [neh.no.sapo.pt/documentos/nacionalismos.htm](http://neh.no.sapo.pt/documentos/nacionalismos.htm). Acesso em 06. Maio. 2012.

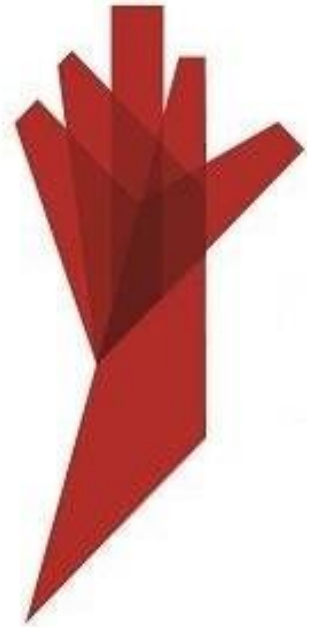
MONIZ, Luiz Claudio. *Mito e Música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madrás, 2007.

RICON, Leandro Couto Carreira. *Por uma ópera alemã – Richard Wagner e o início de seu nacionalismo musical*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012. 153 p.

SIMÕES, Sílvia Sônia. Quando o passado legitima o presente: A música no II Reich. *Revista Thema*, v. 7, n. 02, p. 01-18, 2010. Captado em: <http://revistathema.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/viewArticle/23>. Acesso em: 01. Maio. 2010.

## **Simpósio Temático 03**

### **Cultura Intelectual Moderna Brasileira**



**Coordenadores:**

**Mariana de Moraes Silveira**  
Doutoranda – USP  
marianamsilveira@gmail.com

**Thiago Lenine Tito Tolentino**  
Doutorando – UFMG  
thiago\_lenine@yahoo.com.br

**Valdeci Silva Cunha**  
Mestre – UFMG  
valdeci.cunha@gmail.com

## Sérgio Buarque de Holanda, entre o modernismo carioca e paulista

**André Augusto Abreu Villela**  
Graduando pelo Centro Universitário  
UNI-BH  
andrevillela2000@hotmail.com

**RESUMO:** Este presente artigo tem como pretensão identificar as influências sofridas por Sérgio Buarque de Holanda, tanto do modernismo carioca, quanto do modernismo paulista. Percebe-se que Sérgio flutua muito bem entre as duas formas de modernismo. Do Rio ele traz a base afetiva, familiar, as rodas de choro e a boemia. Já de São Paulo, ele traz esse modernismo mais radical e menos parnasiano, como ele próprio costumava chama-los: “modernistas academizantes”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo; Sérgio Buarque de Holanda; São Paulo e Rio de Janeiro.

**ABSTRACT:** This present article intends to identify the influences suffered by Sérgio Buarque de Holanda, both of Rio modernism, as the Paulista modernism. It is noticed that Sergio floats very well between the two forms of modernism. From Rio, he brings emotional, familial basis, samba and bohemia. Now of São Paulo, he brings this most radical and least Parnassian modernism, as he himself used to call them: "academizantes modernists."

**KEYWORDS:** Modernism; Sérgio Buarque de Holanda; São Paulo and Rio de Janeiro.

*“Modernismo não é Escola, é um estado de espírito”.*

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto. (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 19/06/1925).

### Introdução

Como bem colocou em seu livro, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Stuart Hall, faz um paralelo entre a sociedade contemporânea e as sociedades mais antigas, onde o conceito de identidade e relações irá mudar drasticamente na pós-modernidade. Segundo Hall, as relações na sociedade contemporânea são relações superficiais, efêmeras, fluidas, onde o sujeito moderno se torna fragmentado, sem uma identidade fixa. A assim, chamada “crise de identidade”, é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2014).

Hall coloca que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas, o sujeito já não tem uma identidade fixa, ele flutua no meio do jogo das identidades, tornando-se assim mais político em suas relações pessoais e

profissionais. Analisando Sérgio Buarque, percebe-se a flutuação do intelectual em vários meios, seja no meio acadêmico, seja nas relações de amizade, não tendo ele uma identidade fixa, percebe-se um sujeito fragmentado, que mantém relações em todas as esferas públicas e intelectuais. Sérgio representa muito bem o conceito de homem pós-moderno proposto por Hall (2014), onde se desloca com muita facilidade entre suas redes de sociabilidade, seja como modernista carioca, seja como modernista paulista, trazendo de cada escola um misto de influências, para se tornar o intelectual que foi.

### **Sérgio, modernista carioca ou paulista?**

Quando vocês dizem que o modernismo é um estado de espírito e não uma escola, uma orientação estética, acho que descobriram a pólvora. Está certo. E agora que a gente pode perceber bem porque muito modernismo é passadista e muito passadismo é moderno. Hei-me de aproveitar da frase de vocês quando puder. (VELLOSO, 2010, p. 66).

A citação acima relata uma carta datada de 1925, em que Mário de Andrade parabeniza Sérgio e Prudente pela entrevista de ambos ao Jornal Correio da Manhã, de 1925, em que os jovens modernistas declaram que Modernismo não é escola, é um estado de espírito.

Segundo afirma Antonio Candido (2011), pode se dizer que Sérgio foi um homem de duas cidades, tanto com traços paulista como carioca. Nasce em São Paulo em 1902, mas vai para o Rio em 1921, onde permanece por 25 anos. Nesse período passa 2 anos na Alemanha, depois volta para São Paulo como diretor do museu paulista, em 1946, e fica até morrer em 1982. Teve a vida muito dividida entre essas duas cidades, pois não era de família paulista, sendo o pai pernambucano e a mãe carioca. Como bem cantou Chico Buarque em uma de suas músicas, fazendo referências ao nascimento de seus ancestrais: “o meu pai era paulista, meu avô pernambucano, o bisavô mineiro, meu tataravô baiano...”. (BUARQUE, 1993).

Sérgio porém, era extremamente paulista, seja no pensamento, seja culturalmente, ou também pela sua identificação com São Paulo, tanto que foi preso no Rio, em 1932, defendendo a Revolução Constitucionalista, como bem cita Eduardo Guimarães (2008) acerca de sua prisão no Rio de Janeiro, onde Sérgio inclusive reivindicava uma nova constituição para a nação brasileira.

A ligação existencial e afetiva de Sérgio Buarque com São Paulo também aí se manifesta: foi preso com um pequeno grupo que, em pleno mangue do Rio de Janeiro, após alguns goles, bradava vivas a São Paulo, e reivindicava uma nova constituição. O episódio logo se resolveu, com todos sendo liberados no dia seguinte ao ocorrido e sem maiores consequências posteriores. (GUIMARÃES, 2008, p. 45).

Interessante notar que, mesmo morando no Rio, nutria dentro dele esse espírito paulista, de “separação”, como forma de protesto das elites paulistas. Tanto que nesse período Manuel Bandeira escreve o poema “O anticafajeste”, explorando o lado paulista de Sérgio. Cabe notar que existia um forte apelo entre os intelectuais paulistas na construção de uma identidade nacional voltada para São Paulo, num contexto no qual o modernismo de São Paulo se afirmou como modelo de uma vanguarda nacional (ARCANJO, 2013), segundo escreveu um dos principais nomes do modernismo paulista, Menotti Del Picchia:

São Paulo, mundo do pensamento, como em todos os ramos da atividade humana é ainda o Estado que dá a nota e dita o figurino do país. É na sua terra miraculosa e fecunda que todas as tentativas, as mais audazes, encontram apoio e florescem. Esse gesto de aliança entre o escol social paulista e seu escol mental é o gesto mais belo para a afirmação de sua alta cultura e segurança absoluta do seu predomínio espiritual em todo país. (JORNAL O CORREIO PAULISTANO, 7 de fevereiro de 1959).

Nos aspectos pessoais, segundo Candido (2011), o Rio desenvolve algo de muita importância na vida de Sérgio, como por exemplo, o casamento com Maria Amélia Cesário Alvim, mulher absolutamente extraordinária, no qual foi a base para Sérgio desenvolver trabalhos de extrema importância como *Raízes do Brasil* e *Visão do Paraíso*, sendo que Maria Amélia foi sua grande incentivadora, colaboradora e o esteio para formação de sua família. (CANDIDO, 2011).



**Figura 1** - No jardim da casa da rua Buri, Sérgio Buarque de Holanda com os filhos e a esposa em 1972. **Fonte:** Livro *Para uma Nova História*, Textos de Sérgio Buarque de Holanda, 1996.



Outro fato importante foi a constelação de amigos que se fez no Rio, formando assim sua base de sociabilidade e marcando sua maneira de ser; fez amigos como: Rodrigo Mello de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Francisco de Assis Barbosa, Otávio Tarquino de Souza e Lúcio Miguel Pereira. Cabe colocar que no Rio ele encontra a sua maior amizade de toda a vida, que foi Prudente de Moraes Neto. Sempre quando se referia ao amigo, era impossível para Sérgio não se emocionar, formando assim, no Rio, a base afetiva de suas amizades. (CANDIDO, 2011).

“Mais de uma vez amanhecemos, bebendo chope, em bares tradicionalmente cariocas, ouvindo os para nós brasileiríssimos e como que mestres, além de amigos, da cultura brasileira, Donga, Patrício e Pixinguinha”, disse Gilberto Freyre numa entrevista (VELLOSO, 2010, p. 60).

Porém nem todos enxergavam essa boemia de Sérgio com bons olhos, alguns achavam que Sérgio poderia ter sido mais produtivo e ter realizados mais obras se não fosse o seu gosto pela boemia e a noite carioca. O historiador José Murilo de Carvalho, relatou o seguinte a respeito:

Apesar de haver sido um dos historiadores mais capazes para redigir uma história geral do Brasil. Sérgio Buarque de Holanda não chegou a realizar um projeto dessa envergadura, e isso se deveria provavelmente ao fato de ser meio boêmio e um tanto preguiçoso. (CARVALHO, 1998, p. 388).

Segundo Monica Velloso, a vida boêmia aparecia como uma espécie de antídoto, garantindo o equilíbrio de energias psíquicas. Para se forjar a moderna sensibilidade literária seria preciso enfrentar esse desafio: buscar uma relação de equilíbrio entre as atividades intelectivas e a expressão das emoções de sentimentos. (VELLOSO, 2010).

A respeito desse acontecimento, datado em 1926, quem nos melhor relata essa história é o Antropólogo Hermano Vianna, em seu livro intitulado *O Mistério do Samba*. O autor discorre sobre como se deu esse encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes neto, Donga, Pixinguinha, Villa-Lobos, Luciano Gallet entre outros no Rio de Janeiro, no ano de 1926, encontro esse articulado por Manuel Bandeira. Sendo que era a primeira vez que Freyre conhecia a capital do Brasil.

Fato interessante, é que naquele momento, dois dos mais importantes intérpretes do Brasil, se encontravam no Rio de Janeiro, tendo o samba e a boêmia carioca como plano de fundo, para anos mais tarde formularem cada qual sua tese sobre como se deu a construção do Brasil, Freyre em 1933 com *Casa Grande e Senzala* e Sérgio em 1936 com *Raízes do Brasil*. Dois livros que se tornariam clássicos desde seu nascimento. Para Freyre, Sérgio Buarque,

seu amigo, “não seria apenas um erudito de gabinete, mas permaneceria sensível ao que lhe chegasse aos ouvidos pela música popular brasileira ou pela memória de infância”. (VELLOSO, 2010).

Antes de tudo é importante salientar como o samba, até então um ritmo musical discriminado pela sociedade, visto como música de morro acabou se tornando um símbolo de grande identificação nacional. O samba passou por vários anos de interação, ou até mesmo pode-se dizer uma "miscigenação" entre diversas etnias e grupos sociais opostos. O contexto em que se deu esse encontro é importante de ser analisado, pois foi nas décadas de 20 e 30 que começou a florescer de forma mais intensa na sociedade brasileira esse sentimento de brasilidade, até então o samba e o sambista eram discriminados, hoje pode-se afirmar que se tornou sentimento de orgulho por grande parte da população, e assim como o futebol é de mais brasileiro que podemos exportar para outras culturas. Escreve Freyre em seu diário sobre o encontro:

Sérgio e Prudente conhecem de fato a literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamente. Também com Villalobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício e Donga. (VIANNA, 1995, p.19).

Esse encontro acaba por sugerir uma alegoria do que seria o Brasil pensado por eles, “a invenção de uma tradição” do Brasil mestiço onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade brasileira. Assim descreve Pedro Dantas, pseudônimo de Prudente de Moraes Neto:

O encontro juntava, portanto dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” (incluindo Prudente de Moraes Neto, que tinha um avô presidente da república). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado dois jovens escritores Freyre e Sérgio, que iniciavam suas pesquisas que resultaram nos livros Casa Grande e Senzala e Raízes do Brasil, obras fundamentais na definição do que seria o brasileiro no Brasil. A frente deles os músicos Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira, definiam a música que seria, também a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro. (VIANNA, 1995, p.20).

Durante aqueles anos, o Rio de Janeiro vivia uma espécie de ressaca das reformas urbanísticas implementadas por Pereira Passos, durante o seu governo que foi de 1902 a 1906, trouxe ele para o Rio uma cultura nova, conhecido como Belle Époque, cultura essa trazida principalmente da França, seja através da música, da língua, dos projetos arquitetônicos e das

artes. Analisando o diário de Freyre, percebe-se que ele olha para todas essas transformações com a estranha nostalgia de um Rio que ele não conheceu, fazendo duras críticas as reformas urbanísticas na capital carioca.

Diante dos edifícios como o do Elixir, tem-se a impressão de pilhérias de arquitetos a zombarem dos novos ricos que lhes encomendavam as novidades. Um horror”. E ainda: “A nova câmara dos deputados chega a ser ridícula, aquele Deodoro a romana é de fazer rir um frade de pedra”. Condenava a Avenida Central, elogiando as ruas estreitas como a do Ouvidor, cheias de sombras, e portanto mais adequadas ao calor tropical. E fazia apologia do morro da favela como um exemplo de “restos do rio de antes de Passos, pendurados por cima do Rio novo”. (VIANNA, 1995, p. 23).

Já durante esse período percebe-se no Rio de Janeiro uma crescente valorização da figura do negro, tanto na música como no teatro, como o espetáculo Tudo Preto, realizado só por artistas negros, apresentado pela Companhia Negra de Revista. Ou então o grupo musical Oito Batutas, tendo como músicos artistas negros como Pixinguinha, Donga entre outros. Ressaltando que Freyre acompanhou esses espetáculos na capital carioca, levado por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Talvez esses aspectos tenham influenciado sobre modo a visão de Freyre acerca do Rio, para sete anos depois compor sua obra de maior reconhecimento mundial. Escreveu ele no Diário de Pernambuco em 19/09/1926, um artigo intitulado “A cerca da valorização do preto”. O regionalista Gilberto Freyre, estava sendo seduzido pela cultura popular carioca, não só ele, como todo o Brasil naquele momento se rendia a cultura do samba.

Ontem com alguns amigos – Prudente e Sérgio – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três sentimentos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos(...) e de caboclos interessados(...) em parecer europeus e norte americanos; e todos bestamente a ver coisas do Brasil(...) através do Pince-Nez de bacharéis afrancesados. (VIANNA, 1995, p.27).

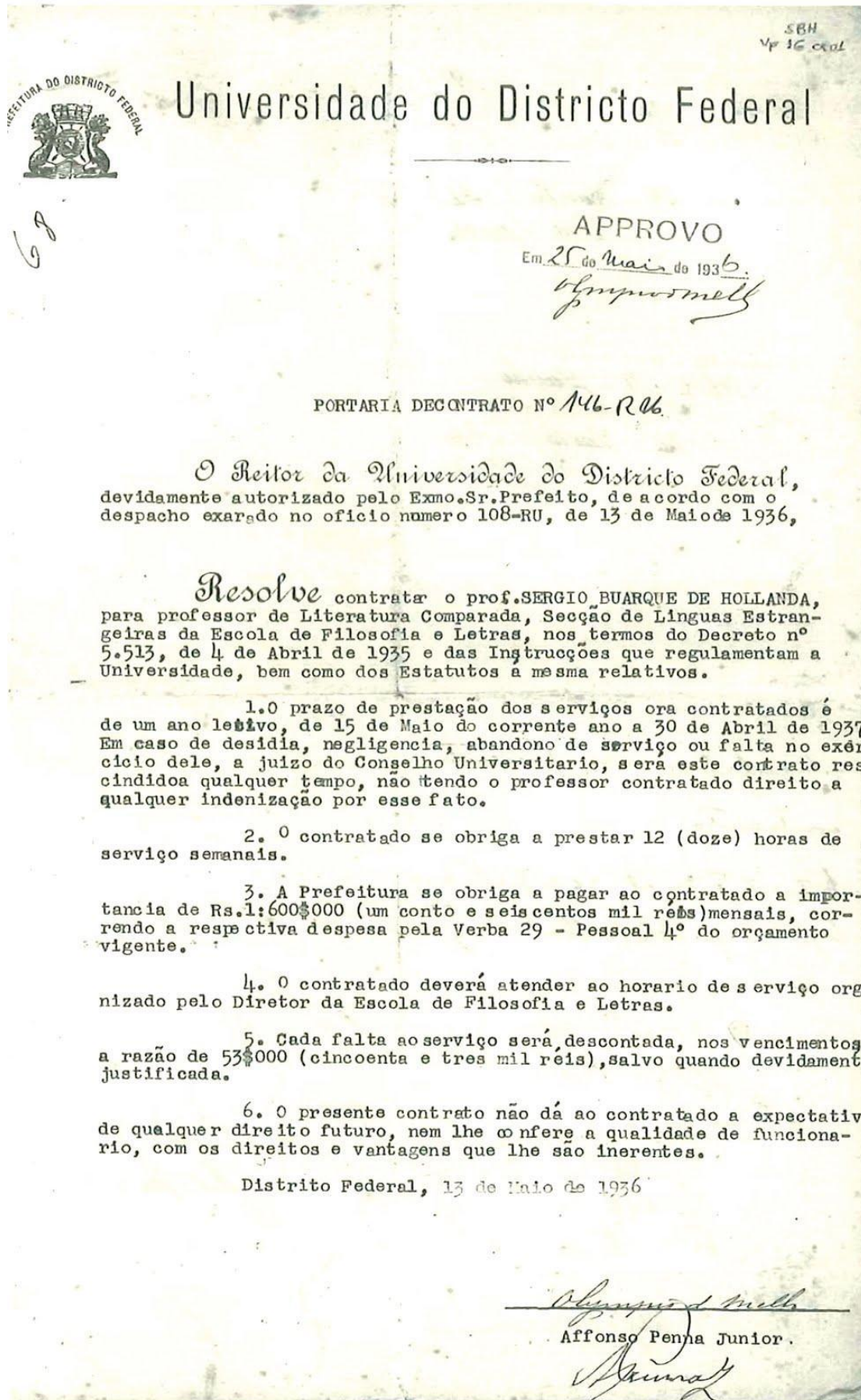
Já no aspecto intelectual, o Rio também oferece a Sérgio uma sólida formação. O futuro historiador Sérgio Buarque de Holanda, se forma intelectualmente no Rio de Janeiro, além do mais se forma no curso de Direito e também aprende o ofício de Jornalista, que o leva a permanecer dois anos na Europa como escritor de uma revista. No período do Rio passa 2 anos na Alemanha.

Durante o período que morou no Rio, foi assistente da Universidade do Distrito Federal, diga-se de passagem, como analisa Antônio Cândido: “foi o mais belo plano de Universidade já criado no Brasil, porém o projeto foi massacrado pela direita católica e pela direita política, no qual eram bastante conservadores”. (CANDIDO, 2011). A Universidade do Distrito Federal propunha chamar jovens talentos para lecionar, como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Mário de Andrade entre outros, além de professores Franceses. O convite a Sérgio foi feito pelo amigo, Prudente de Moraes Neto, então diretor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Distrito Federal, Sérgio então torna-se assistente de Henri Hauser, na cadeira de História moderna e econômica, e de Henri Troughon, na cadeira de literatura comparada. A respeito da convivência com Hauser, Sérgio afirma: “Aprendi a estudar com Henri Hauser, desde fazer ficha, a temas mais complexos”.

Como cita o site da UFRJ, temos registros da presença e atuação de professores franceses, na UDF, em 1936, lecionando nas Escolas de Economia e Direito e de Filosofia e Letras. São eles: Émile Bréhier, Eugène Albertini, Henri Hauser, Henri Tronchon, Gaston Leduc, Etienne Souriou, Jean Bourciez, Jacques Perret, Pierre Deffontaines e Robert Garric na Escola de Ciências, registra-se a presença, em 1935 e 1936, de outros estrangeiros, como: Viktor Lenz e Bernhard Gross.

Entre os brasileiros, destacamos: além de Anísio, Afrânio Peixoto, Roberto de Azevedo, Hermes Lima, Lélío Gama, Josué de Castro, Gilberto Freyre, Lauro Travassos, Lúcio Costa, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Buarque de Holanda, Abgar Renault, Antenor Nascente, Cândido Portinari, Heloisa Alberto Torres, Joaquim Costa Ribeiro, Lourenço Filho e Carneiro Leão.





**Figura 2** - Contrato da Universidade Federal, contratando Sérgio Buarque de Holanda como professor de Literatura Comparada da Escola de Filosofia e Letras da Universidade. Distrito Federal, 1936. **Fonte:** HOLANDA, 2008.

Percebe-se novamente a presença da “missão” francesa presente agora no Distrito Federal, onde a maioria dos professores, são de nacionalidade francesa. Pode-se dizer, que naquele momento, havia uma disputa bem acirrada, sobre os rumos da educação. Educação essa que era capitaneada por Gustavo Capanema, durante o governo Vargas.

O Rio de Janeiro naquele período era a capital cultural do Brasil, cosmopolita, além de civilizada em todos os níveis, todos que quisessem ter reconhecimento intelectual tinham que passar pelo Rio, foi lá que Sérgio aprende um pouco dessa vida boêmia e cosmopolita presente na atmosfera carioca. Assim descreve Freyre a sua impressão acerca do Rio de Janeiro:

Meu amigo Assis Chateaubriand iniciou-me em vários brasileiríssimos cariocas, Estácio Coimbra, noutros, até que com, Prudente de Moraes neto, Sérgio Buarque de Holanda e Jaime Ovalle me iniciei noutra espécie desses brasileiríssimos: No Rio por assim dizer Afro-carioca e noturno. O Rio de Pixinguinha e Patrício. O Rio ainda de violões e serenatas de mulatas quase coloniais que a autenticidade brasileira acrescentavam como as iaiás brancas de botafogo e as sinhás de Santa Teresa, uma graça que eu não vira nunca nem nas mulatas nem nas iaiás brancas do norte. Era a graça carioca. Era o Rio de Villa-Lobos (VIANNA, 1995, p. 26).

Nos dias de hoje podemos perceber que o polo cultural se deslocou do Rio para São Paulo. Podemos descrever dois fatores de suma importância desse deslocamento cultural, o primeiro, a fundação da Universidade de São Paulo em 1934, que foi algo grandioso e que transformou a forma de se fazer conhecimento no Brasil, e outro fato também de grande importância, foi a Semana de Arte Moderna Paulista de 1922. Aqui cabe uma citação interessante de José Murilo de Carvalho, onde ele analisa a importância da USP para São Paulo.

São Paulo graças a USP, passou a disputar vantajosamente com a então capital federal a escrita e a interpretação do Brasil(...). A década de 1950 foi a da ascensão da USP a posição de destaque no cenário intelectual do país, fazendo sombra a Universidade do Brasil. Evidencia essa relevância a autossuficiência da universidade. (CARVALHO, 2013, p. 288-289).

Segundo Candido (2011), é significativo notar como os estereótipos eram percebidos pelas pessoas da época. O povo paulista era visto como gente trabalhadora, séria, que sabia aplicar e economizar suas finanças, enquanto os cariocas eram vistos como boêmios, carnavalescos, que gostavam de festas, danças, e eram menos preocupados com o trabalho do que os paulistas. Apesar do Rio de Janeiro ser o grande polo cultural do Brasil naquele momento, a Semana de Arte Moderna ocorre em São Paulo, e foi em São Paulo que ocorreu



as formas mais radicais de Modernismo, sendo que o Modernismo Carioca foi muito mais sensato, disciplinado e conservador em sua maneira de ser. Cabe aqui descrever quem são os modernistas cariocas, que entre eles se encontra, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, e talvez o mais importante deles, Augusto Frederico Schmidt. Pode-se dizer que o Modernismo Carioca tinha uma posição contra os exageros do Modernismo Paulista.

As revistas modernistas do Rio nós temos Terra de Sol, Festa, entre outras, enquanto em São Paulo temos a Klaxon, Estética (mesmo sendo lançada no Rio, Estética era praticamente uma continuidade da Klaxon paulista), revistas mais radicais em sua forma de pensar do que as publicações cariocas, que eram mais moderadas e conservadoras. Pode se dizer que no Rio devido ao seu grande lastro cultural e literário houve uma certa resistência a inovação, enquanto em São Paulo houve maior aceitação a renovação, já que lá não existia um peso artístico e cultural como havia no Rio. (CANDIDO, 2011).

Sérgio leva para o Rio a radicalidade do Modernismo de São Paulo. Junto com seu amigo Prudente de Moraes, neto, lança a Revista Estética, onde Sérgio com apenas 22 anos e Prudente com seus 19 anos, são muito duros nas críticas lançadas aos mestres modernistas do Rio, principalmente a Ronald de Carvalho e a Graça Aranha. E por outro lado, embora escrevendo do Rio, eles manifestavam total apoio a Mário e Oswald de Andrade, modernistas paulistas.

Mas foi do Rio, onde se formou em Direito, que despachou artigos para a revista Klaxon, a convite de Mário e Oswald de Andrade. Era um tempo de confronto com os tradicionalistas - e Sérgio se esbaldou. Chamou o escritor Tristão de Athayde de católico enrustido, jogou Graça Aranha e Ronald de Carvalho na vala dos falsos modernistas, ganhou fama de encenqueiro. "Falar dele é relembrar uma geração de jovens inquietos, cultos e com particular senso de humor", comenta Nelson Motta.

Segundo ainda Antônio Cândido, pode-se dizer que sua formação cultural sólida ele a fez no Rio, trazendo na bagagem em sua volta a São Paulo os livros *Raízes do Brasil* e *Monções*. Pode-se também afirmar que em São Paulo, ele se estabelece culturalmente, escrevendo mais tarde uma belíssima obra prima, *Visão do Paraíso*, onde o texto originou-se da tese elaborada pelo autor em 1958 no contexto do concurso que o conduziu à cátedra de História da Civilização Brasileira da Universidade de São Paulo, podendo-se dizer que essa bagagem histórico intelectual ele trouxe da sua formação carioca.

Sugerindo o “paradoxo” de que São Paulo, a cidade provinciana, tenha gerado o movimento mais radical, enquanto no Rio de Janeiro os modernistas ou encontraram maior resistência as suas ideias, ou foram modernistas menos radicais. Há um fascínio, no caso, pelo espaço paulista, em que a ausência de uma tradição literária longeva e forte teria permitido soltura e experimentação maiores. Ao habitar as duas cidades, Sérgio Buarque teria em certo sentido vivido nas fronteiras do próprio modernismo. A brilhante provocação lançada por Antonio Candido suscita porventura uma questão também provocativa: como conceber a universidade de São Paulo fora dos quadros dessa aventura “bandeirante” (segundo os termos de Menotti Del Picchia e Rubens Borba de Moraes, como se viu atrás) o que foi o modernismo? Mas como pensar o movimento, com todo o seu vigor de renovação, no momento em que ele se institucionaliza? Não há aí um paradoxo, que aponta para o que aqui se propõe como questão: que fazer do momento em que a inovação passa a normalizar-se, quando o informe enfrenta o momento de sua cristalização? (MONTEIRO, 2012, p. 337).

Algo muito peculiar na obra de Sérgio e que nos diz muito a respeito de sua identidade como paulista, é sempre as referências, às vezes explícita, ou implícita, ao mito do bandeirante. Principalmente em suas obras *Caminhos e Fronteiras* e *Monções*, onde Sérgio explica como se deu a ocupação e a formação do território brasileiro promovido pelas bandeiras.

Aqui cabe uma citação, feita provavelmente por Ronald de Carvalho, um modernista carioca, exaltando a figura do bandeirante paulista na construção do Brasil. Depoimento esse registrado em algum jornal no ano de 1922, mostrando que os independentes paulistas são apresentados como uma frente civilizadora.

O papel histórico de São Paulo é o de produzir bandeirantes. Aos bandeirantes da terra, os Leme e os Raposo, seguiram-se os do ar, os Bartolomeu Lourenço e os Santos Dumont. Com eles, vieram os homens do ouro, os criadores da fortuna, os “self-made”, os desbravadores do solo, os agricultores, os pastores, os fazendeiros, os industriais, toda essa família de gente forte e destemerosa que trouxe as nossas arcas a moeda valorizada dos destinos econômicos do Brasil. Enquanto os outros estados, na sua maioria, exportam gramáticos e bacharéis, críticos e doutores para a capital, São Paulo prepara indivíduos práticos, de gênio claro e positivo, que, apesar dos políticos e da política, sabem conquistar desassombadamente o seu lugar ao sol. (...) Mas o paulista não se satisfaz com os saldos materiais da sua opulência. Acima dela, vai desenhando, agora, uma bela imagem de idealismo, do são idealismo nascido da força e da confiança no próprio destino. Depois do agricultor, aparece o artista, segundo o ritmo de todas as verdadeiras civilizações, em que o rapsodo é precedido pelo pastor. (MONTEIRO, 2012, p. 175).

Sérgio também os coloca como responsável e pedra fundamental na construção da identidade paulista, o imaginário acerca do mito bandeirante é um dos responsáveis, inclusive por sua perenidade, pela demarcação de uma pretensa singularidade. A noção, dotada de uma

veracidade histórica, atribui às bandeiras paulistas o protagonismo da conquista e formação do território, bem como, de sua ocupação e povoamento. O espírito aventureiro, a oposição ao poder estatal da metrópole, formaria aquilo que conjugaria o acaso e a disciplina na abertura de caminhos virgens. Assim, para alguns estudiosos e intérpretes, como no caso clássico de Cassiano Ricardo, o movimento das bandeiras foi capaz de fazer nascer, em terras brasileiras, um espírito americano em contraposição aos maléficos aspectos que formam o arcabouço cultural ibérico. (ABREU, 2011).

Paulo Prado também escreve acerca do assunto em uma nota publicada no Jornal o Estado de São Paulo em 1922, intitulada “O caminho do mar”, que mostra como o isolamento de São Paulo a preservou do contágio com a metrópole, incidindo definitivamente sobre o caráter insubmisso da cidade. A mescla entre o branco e o índio forjou uma “raça nova” que aproveitara a qualidade das duas. Filhos de cunhãs, os bandeirantes falavam a língua geral o que explicaria o predomínio da geografia paulista na toponímia indígena, diferentemente do Nordeste, mais próximo de Portugal. O “tipo paulista” estaria assim aberto à miscigenação, que no futuro iria se acentuar. “Paulistas embrenhados são mais destros que os bichos”. Menotti Del Picchia escrevendo acerca do livro *Visão do Paraíso* para o jornal *A Gazeta*, em 17 de setembro de 1960, descreve Sérgio como ele próprio um bandeirante a serviço de São Paulo, assim relata: “Sérgio Buarque de Holanda, paulista nato, é dos que mais honram a cultura bandeirante, com uma série de estudos, alguns já clássicos”.

Contudo em 1946, Sérgio se muda para São Paulo e passa a dirigir o Museu Paulista, a partir daquele momento adquire de uma vez por todas uma identidade paulistana, como cita José Murilo de Carvalho.

É importante que a modificação seja reconhecida, pois ela faz parte da própria biografia intelectual do autor e, mais ainda, tem a ver com distintas tradições de pensamento, a que se formou no Rio de Janeiro e a que, a partir dos anos 1930, e se consolidou em São Paulo. Sérgio Buarque, após 1946, se paulistalizou. (CARVALHO, 2013, p. 298).

Em uma entrevista concedida ao jornal *Folha da Manhã* em 1992, Chico Buarque relata como era a relação de seu pai com as cidades do Rio e São Paulo, e Chico nos declara que seu pai era um paulista não apenas de nascimento, mas de convicção. Por essa declaração de Chico, podemos ver a consolidação das redes de sociabilidade de Sérgio, tanto na cidade carioca quanto na cidade paulista.

O papai morou muito tempo no Rio, onde deixou grandes amigos. Então, quando eles iam a São Paulo, iam também lá em casa: o Otávio Tarquínio,

Rubem Braga, o Vinicius... E tinha a turma de São Paulo: Arnaldo Pedroso D'Horta, Antônio Candido, Luiz Martins, Paulinho Vanzolini, João Leite, Luiz Lopes Coelho, Caio Prado Júnior, Paulo Mendes de Almeida.. Papai adorava São Paulo, era um paulista convicto, não apenas de nascimento. (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 5 de julho de 1992).

### Conclusão

Conclui-se que Sérgio era tanto paulista, quanto carioca, e que ele levou de São Paulo para o Rio essa ousadia dos Modernistas paulistas, e levou do Rio para São Paulo, esse academicismo literário, essa bagagem dos pesquisadores europeus presentes no Rio. Afinal esse peso cultural estava mais presente na cidade carioca, do que na paulista. Segundo afirma Antônio Cândido, esse paradoxo de que São Paulo, a cidade provinciana, tenha gerado o movimento mais radical, enquanto no Rio de Janeiro os modernistas ou encontraram maior resistência a suas ideias ou foram modernistas menos radicais. (MONTEIRO, 2012).

### Referências

A UDF um breve histórico. <<http://www.fe.ufrj.br/proedes/arquivo/udf.htm>>. Acesso em: 28 de abril de 2014.

ABREU, Rafael. O Mito Bandeirante e a escalada da intransigência do mundo virtual. *Breviário de Filosofia Pública*, n. 18, jul. 2011. (Artigo Científico).

ARCANJO, Loque. *Os Sons de uma Nação Imaginada: As Identidades Musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Um Homem, duas Cidades*. Seminário "Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda". Debate promovido pelo IEB/USP. São Paulo, 2011.

CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, José Murilo. *Posfácio*. In: CARDOSO, Fernando Henrique. *Pensadores que Inventaram o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GUIMARÃES, Eduardo Henrique de Lima. *Sérgio Buarque de Holanda, Perspectivas*. MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Lamparina, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Chico Buarque fala sobre seu Pai. *Jornal Folha da Manhã*, São Paulo, 5 de julho de 1992.

\_\_\_\_\_. O Senso do Passado. *Jornal Correio Paulistano*, São Paulo, 7 de fevereiro de 1952.

MONTEIRO, Pedro Meira. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras, Edusp, 2012.

VELLOSO, Monica Pimenta; OLIVEIRA, Claudia; LINS, Vera. (Org.). *O Moderno em Revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2010.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

## Catequese, indígenas e civilização nos escritos e projetos dos intelectuais monarquistas de São Paulo (1889-1904)

**Flávio Raimundo Giarola**

Doutorando em História

Universidade Federal de Minas Gerais

[flaviogiarola@yahoo.com.br](mailto:flaviogiarola@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Nosso trabalho analisa o espaço ocupado pelo indígena no pensamento dos intelectuais monarquistas de São Paulo, entre os anos de 1889 e 1904. Defendemos que a preocupação dos restauradores com o índio e sua civilização visava encontrar um espaço para a Igreja Católica na República, através da catequese, e restaurar o indianismo característico dos primeiros anos do Segundo Reinado, período áureo do Império.

**PALAVRAS-CHAVE:** monarquistas; índios; intelectuais

**ABSTRACT:** The article examines the space occupied by the Indians in the works of monarchists intellectuals in São Paulo, between 1889 and 1904. We argue that the Indians concern and their civilization was aimed at finding a space for the Catholic Church in the Republic, through the catechesis, and restore the Indianism characteristic of the early years of the Second Empire, the Empire golden age.

**KEYWORDS:** monarchists; Indians, intellectuals

Ao analisar a participação das “raças” indígenas no pensamento nacional, John Manuel Monteiro entende que duas posições fundamentais marcaram as ideias neste sentido. Uma vertente do pensamento imperial, apoiando-se na literatura científica de origem europeia sobre “raças antropológicas” e “raças históricas”, acreditava que uma enorme gama de atributos positivos dos povos nativos concorria, através da mestiçagem, para a formação do povo brasileiro, dando um caráter específico a esta nação. A outra, também lançando mão da literatura científica estrangeira, concluía que foram antes os atributos negativos desses grupos – sobretudo a sua inferioridade moral, física e intelectual – que justificavam e autorizavam a exclusão dos índios do futuro da nação, inclusive por meios violentos. O autor diz ainda que, à medida que avançava o século XIX e surgiam novos discursos científicos sobre as “raças humanas”, aprofundou-se a vertente pessimista que prognosticava a extinção total dos indígenas (MONTEIRO, 1996, p. 15-21).

A primeira vertente foi consagrada pelo romantismo de meados do século XIX, que exaltou o índio como elemento heroico do “período colonial”. De acordo com David Treece, durante os anos da emergência e consolidação do Estado-nação brasileiro, seus escritores,



artistas e intelectuais celebraram a história e as tradições dos povos indígenas no movimento de nacionalismo cultural mais coerente, durável e influente antes do modernismo: o indianismo (TREECE, 2008, p. 13). Sob o patrocínio pessoal do Imperador, Dom Pedro II, o indianismo tornou-se uma viga mestra do projeto imperial de construção do Estado, “*o mais importante objeto de reflexão artística e política a exercitar a mente de sua elite intelectual por mais de meio século*” (TREECE, 2008, p. 13).

Para Lilia Schwarcz, ao contrário das elites cariocas que elegeram a versão romântica do índio como fundador da nação, na São Paulo dos primeiros tempos republicanos tratava-se de constituir uma simbologia oposta àquela desenvolvida pelos artistas e intelectuais do Rio de Janeiro. Deste modo, o bandeirante foi eleito como o símbolo que resumia as “qualidades da terra” e sua origem remota. Estabeleceu-se uma relação evidente entre a atitude valente e laboriosa dos primeiros aventureiros e um suposto perfil do Estado e de sua trajetória vitoriosa, como se tudo estivesse predestinado e marcado nas páginas da história. Por outro lado, atentos aos modelos do darwinismo social, esses senhores condenariam os grupos indígenas que ainda residiam na região, “como se fosse necessário selecionar apenas um tipo de passado” (SCHWARCZ, 2005, p. 159). Assim, as representações paulistas estariam distantes do modelo romântico do Tupi idealizado por literatos e pelo IHGB em meados do século.

A nosso ver, é incontestável que a utilização do bandeirante como símbolo nacional em São Paulo teve proporções incomparáveis com outras partes do país, visto que este era identificado como herói regional. O paulista desbravador e errante, que com suas bandeiras teria levado a cabo a conquista do território nacional, foi presença constante em inúmeros discursos dos intelectuais da região a partir de meados do século XIX. Contudo, a exaltação do “mito bandeirante” não significa necessariamente uma negação do passado indígena, como Schwarcz parece querer indicar. Pelo contrário, o índio teve um papel de destaque nas representações identitárias paulistas, aparecendo como elemento importante da constituição do próprio bandeirante, visto que este último era o mameluco, mestiço de índio com branco.

Por outro lado, em São Paulo, a construção de uma identidade paulista nem sempre obedeceu a um enredo homogêneo. Dentro do próprio Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894, havia uma grande diversidade de intelectuais. Como afirma Ferretti, monarquistas católicos restauracionistas, republicanos americanistas, republicanos envolvidos em projetos territorialistas representavam os diferentes setores sociais e políticos que compunham o instituto, “cada qual trazendo interpretações do passado

regional e brasileiro específicas” (FERRETTI, 2004, p. 220). Nesse sentido, as representações diante do indígena no Estado eram diversas, sendo ora favoráveis ao extermínio dos índios remanescentes em busca da expansão territorial e do progresso, ora visando uma política indigenista mais sólida, em busca da preservação destes povos.

Esse último discurso foi constante entre os monarquistas, que retomaram as preocupações de meados do século XIX, levando adiante pesquisas etnográficas, antropológicas e linguísticas que visavam o conhecimento do passado indígena paulista. Por outro lado, discutiram questões ligadas a política indigenista, dando ênfase especial à catequização.

A ênfase dada ao indígena mostrava uma preocupação em resgatar o indianismo do Segundo Reinado. O índio era visto como figura ligada à simbologia do Império, sobretudo àquela de meados dos oitocentos, época de maior prosperidade do reinado de Dom Pedro II. Neste sentido, cabia aos monarquistas repensar os povos “selvagens” como peças da formação nacional, no geral, e do paulista, em particular. Contudo, ao contrário da geração romântica, os monarquistas de São Paulo não estavam interessados no potencial literário do índio, seu principal interesse era com a civilização dos povos remanescentes.

Nesta direção, o jornal monarquista *O Comércio de São Paulo*, comprado por Eduardo Prado para a causa restauradora, apresentou com frequência artigos sobre o indígena no Estado. Destacava-se a necessidade de tirar os mesmos da vida selvagem e errante em que viviam, responsável pelos constantes conflitos com os brancos. Em artigo de 22 de maio de 1901, que falava sobre o assassinato do Monsenhor Claro Monteiro pelos Caingangues, a perseguição sofrida pelos indígenas aparecia quase como uma justificativa para aquele crime:

Segundo disse o aludido fazendeiro, a quase um mês não havia notícia daquele sacerdote, de sorte que tudo leva a crer que foi ele morto pelos selvagens, tanto mais quanto estes, constantemente perseguidos por alguns sertanejos ferozes, vivem exacerbados e desconfiados pelas caçadas de que tem sido vítimas (O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, 22 de maio de 1901).

Em artigo de 05 de julho de 1902, intitulado *Índios Guaranis*, o impresso monarquista falava da importância de se delimitar as terras indígenas, a fim de preservar confrontos. Curiosamente, ao mesmo tempo em que o jornal defendia o índio contra os ataques do branco, que invadiam seus domínios e os caçavam “como feras”, propunha a fixação dos mesmos em terras marcadas pelo Estado, sugerindo, se necessário, o uso da força: “porque não lhes dar o Estado de São Paulo algumas de suas terras devolutas, onde, mantidos até pela força, se tanto

for preciso, possam viver tranquilamente e gozar dos benefícios da catequese?” (O COMÉRCIO DE SÃO PAULO, 05 de julho de 1902).

A preocupação com a assimilação dos “povos selvagens” no periódico monarquista culminou com a criação, em 1902, de uma seção dedicada ao assunto intitulada: *Civilização dos índios*. A maior parte dos artigos versava sobre a história do processo de catequização e civilização dos indígenas na América. Entretanto, outros temas apareciam, como na edição de 14 de julho de 1902 cujo assunto abordado era a atuação de frei Bernardino de Lavalle, como catequizador no Vale do Paranapanema.

Em 12 de maio de 1901, no escritório da redação do jornal, foi fundada a *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. Além de ter usado o principal periódico monarquista de São Paulo para fazer sua primeira reunião, a instituição contava, em seu quadro de sócios, com vários importantes monarquistas do Estado, como João Mendes Júnior, Brasília Machado, Couto de Magalhães Sobrinho, Estevam Bourroul, Eduardo Prado, Laerte de Assunção, entre outros.

Segundo o que consta na ata da 1ª sessão de iniciativa para formação da *Sociedade*, Couto de Magalhães Sobrinho havia convidado vários intelectuais, cientistas e clérigos para uma reunião cujo propósito seria a fundação de “uma sociedade para desenvolver o estudo da língua tupi e das suas modificações por que tem passado, o estudo dos usos e costumes indígenas e a propaganda da necessidade da catequese e civilização dos selvagens” (ATA DA 1ª SESSÃO DE INICIATIVA DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E CIVILIZAÇÃO DOS ÍNDIOS, 1901, p. 01).

De acordo com os Estatutos da entidade, a *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios* teria os seguintes fins:

- 1º O estudo da língua tupi e das modificações porque passou nos atuais aldeamentos e tribos;
- 2º O estudo dos costumes antigos e contemporâneos dos índios;
- 3º A propaganda da necessidade da catequese e civilização dos índios;
- 4º A constante rememoração do dever, não só de caridade, como de honra, que tem os europeus e seus descendentes, de proteger os índios (ESTATUTOS DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E CIVILIZAÇÃO DOS ÍNDIOS, 1901, p. 09).

A diretoria provisória fora composta por Couto de Magalhães Sobrinho, presidente, e Augusto Barjona e cónego Araújo Marcondes, secretários. Em 30 de junho de 1901, foi

empossada a diretoria definitiva, tendo Brasília Machado como presidente e João Mendes Júnior e cônego Araújo Marcondes como secretários. A revista da sociedade tinha uma comissão especial de redação formada por Theodoro Sampaio, Dinamérico Rangel e Couto de Magalhães Sobrinho.

A *Sociedade* pretendia retomar o papel que a Igreja havia desempenhado como civilizadora dos indígenas em tempos anteriores, por isso, na apresentação da revista da instituição, escrita por Theodoro Sampaio, dizia-se que:

Seria lamentável contradição com os seus próprios intuitos querer civilizar povos selvagens e não reconhecer na fé cristã a força única, capaz de tão elevado cometimento, a fonte inexaurível de devotamento e abnegação até o sacrifício, sem o que essa cruzada difícil se não realizará.

Civilizar as raças inferiores ou infantis é o mister dos que têm fé, e sentem na alma as seduções da caridade. Sem a caridade, bondade piedosa, serena e elevada, haurida na fé, não é possível edificar no chão ingrato da barbárie, nem seguir os passos vitoriosos com que se imortalizaram na nossa história os Nóbregas, os Anchiets e os Vieiras (SAMPAIO, 1901, p. V-VI).

Sampaio buscava na fé e nos feitos dos jesuítas a inspiração para a missão da *Sociedade*. Como afirma José Mauro Gagliardi, o autor baiano, em seu texto, recordava que a conquista dos sertões do Brasil recebeu importantes contribuições da obra missionária da Igreja que, ao lado do conquistador, organizou bandeiras, fundou arraiais e levou a civilização e o progresso às regiões do país. “Era esse o trabalho evangélico que Teodoro Sampaio pretendia ver ressurgir com a fundação da *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*” (GAGLIARDI, 1989, p. 100).

O papel das ordens religiosas na civilização dos gentios gerou intenso debate na instituição, sobretudo entre os sócios ligados a instituições científicas e sem vínculos com a causa monárquica, como Von Ihering, e membros ligados à Igreja e à restauração. Destas discussões, o projeto que prevaleceu foi a atuação destas ordens segundo o modelo jesuíta, visando a civilização por meio da conversão ao catolicismo. O discurso de posse de Brasília de Magalhães como presidente, em 30 de junho de 1901, sintetizou este espírito:

Na sua exposição foram frequentes os elogios aos trabalhos que os religiosos, principalmente os jesuítas, desenvolveram junto aos índios. Enfatizou que era inútil tentar ‘deslocar do pé da cruz o problema da civilização indígena’, porque apenas a Igreja dispunha do espírito de sacrifício e renúncia tão necessário à pregação evangélica. Ao poder civil, dizia, cumpre ajudar indiretamente a ação catequizadora com o prestígio que o Estado tem e com os indispensáveis auxílios que a obra missionária exige. Conclui afirmando que a fundação da Sociedade de Etnografia significava a conquista de: “Mais cidadãos para a pátria; mais fiéis para a cruz” (GAGLIARDI, 1989, p. 102).

O debate em torno do peso que as ordens religiosas deveriam ter no interior da instituição refletia o conflito entre o poder civil e a Igreja, após a proclamação da República. Os católicos da sociedade buscavam um papel para a religião católica dentro do novo cenário político e, por isso, insistiam na questão da catequese e na importância das ordens. Nesse sentido, catequizar indígenas significava, ao mesmo tempo, manter a Igreja de Roma atuante na sociedade e trazer, para seu seio, novos fiéis, como já havia ocorrido no período colonial.

Além disso, a *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*, como ficava explícito em seu próprio nome, tinha objetivos civilizadores que reiteravam discursos comuns em fins do século XIX. Tinha como pressuposto a inferioridade e barbarismo do índio em relação ao homem branco, o que justificava uma ação “humanizadora”. Ao contrário da ação violenta, pregava a catequização como principal instrumento civilizador. Cabe destacar, no entanto, que a ideia de inferioridade do indígena, nesse grupo, era relativa, pois vários destes intelectuais exaltavam a participação do índio na formação da nação, principalmente, através da mistura com o branco, formando o “mameluco paulista”.

Por outro lado, a missão civilizadora também buscava ampliar a força de trabalho disponível no país. Deste modo, Couto de Magalhães Sobrinho, no discurso solene de instalação da sociedade, em 30 de junho de 1901, dizia que, além de um dever cristão, que tirará os indígenas do obscurantismo e os libertará das perseguições que sofrem nos sertões, a instituição tinha um dever patriótico,

qual o de dar ao Brasil mais de uma terça parte de seu território e milhares de braços para o trabalho, já aclimatados para a indústria pastoril e extrativa e que substituem com vantagem os que a peso de ouro emigram da Europa para os nossos portos (MAGALHÃES SOBRINHO, 1901, p. 90).

Portanto, após o fim da escravidão no Brasil, pretendia-se retirar os povos indígenas das matas e inseri-los na sociedade como força de trabalho, tornando-os, assim, produtivos dentro do sistema econômico vigente e, ao mesmo tempo, diminuindo os gastos com a entrada de imigrantes europeus. O autor seguia citando um trecho extraído do famoso livro de seu tio, *O selvagem*, que falava do dever cristão de arrancar os indígenas da “barbárie sanguinolenta em que vivem” e trazê-los “à comunhão do trabalho e da sociedade em que vivemos” (MAGALHÃES SOBRINHO, 1901, p. 90)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Para o General Couto de Magalhães, o selvagem era um excelente elemento a ser aproveitado na economia nacional. Nas palavras do autor, “ao passo que importamos o branco, que nos é aliás essencial, me parece que devemos atender também a um milhão de braços indígenas não menos preciosos, porque é a estes, mesmo por causa de sua pouca civilização, que está reservada a missão de ser o precursor do branco nos climas

Em suma, o discurso de Couto de Magalhães Sobrinho deixava claro o objetivo da Sociedade de infligir a conquista sobre os indígenas do sertão, tornando-os elementos de trabalho dentro da economia brasileira. Através do argumento religioso, pretendia-se impor sobre os “selvagens” a cultura e as crenças de origem europeia, objetivo que tinha sido desenvolvido no período colonial, mas que necessitava de um renascimento na República.

Segundo Gagliardi, poucos anos depois, a Sociedade de Etnografia se eclipsou, apesar de toda a estrutura burocrática que havia criado (GAGLIARDI, 1989, p. 103). De fato, apenas conseguimos encontrar a primeira edição da revista da instituição e os relatos sobre as atividades da mesma apareceram no *O Comércio de São Paulo* apenas nos anos de 1901 e 1902. Para o autor supracitado, a vida efêmera da entidade exprime, de certa forma, o estado de debilidade do clero na conjuntura política que sucedeu a proclamação da República (GAGLIARDI, 1989, p. 103). Todavia, o pouco que se tem notícia da *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios* nos permite perceber a participação atuante de monarquistas-católicos discutindo a questão do indígena no Brasil.

Tanto as ideias indigenistas d’*O Comércio de São Paulo* quanto as da *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios* eram baseadas nas propostas do General Couto de Magalhães, apresentadas no livro *O Selvagem* (1876). Este defendia uma assimilação pacífica dos indígenas, através do conhecimento de sua língua e do seu aproveitamento econômico enquanto mão de obra produtiva, principalmente na indústria extrativa e como vaqueiros.

Todavia, enquanto os artigos d’*O Comércio* e da *Sociedade* defendiam um modelo de catequese inspirado nos padrões jesuítas, inserindo os preceitos cristãos nas tribos indígenas, Magalhães pensava em uma política mais tolerante, preservando as tradições e os costumes dos mesmos:

Qual é o meio de catequizar convenientemente o índio?

É ensinar em cada tribo alguns meninos a ler e a escrever, conservando-lhes o conhecimento da língua materna, e sobretudo: não aldear nem pretender governar a tribo selvagem.

Deixemo-los com seus costumes, sua alimentação, seu modo de vida. A mudança mais rápida é aquela que só pode ser operada com o tempo, e no decurso de mais de uma geração, pela substituição gradual das ideias e necessidades, que eles possuem no estado bárbaro, em comparação com as que hão de ter desde que se civilizem. Limitemo-nos a ensinar-lhes que não

---

intertropicais, desbravando as terras virgens, desbravamento que o branco não suporta” (MAGALHÃES, 1975, p. 22).



devem matar aos de outras tribos. É a única coisa em que eles divergem essencialmente de nós (MAGALHÃES, 1975, p. 138).

Contudo, tanto a perspectiva de Couto de Magalhães quanto a da *Sociedade e a d'O Comércio de São Paulo* deixavam entrever uma imagem de inferioridade do índio. Seus costumes, ainda que toleráveis, eram bárbaros e inferiores aos padrões considerados civilizados. Deste modo, os “selvagens” encontravam-se em um “estágio da evolução” abaixo dos padrões alcançados pela cultura ocidental, ainda não haviam passado da Idade da Pedra, como dizia o próprio Couto de Magalhães.

Novamente o discurso de posse de Brasília Machado como presidente da *Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios* é uma boa síntese da posição do índio no discurso dos monarquistas de São Paulo. Nele reitera-se a necessidade de civilização e catequese dos gentios, do mesmo modo que se verifica a importância que os mesmos tiveram no passado brasileiro. O texto de Machado deixa implícito a ideia do “bom selvagem”, que auxiliou o conquistador em sua expansão pelos trópicos. O autor defendia que os índios encontrados pelos portugueses no litoral do Brasil eram “dóceis, frugais, vigorosos, hospitaleiros, de fácil acesso, simples, de boa fé, propensos a se unirem aos adventícios, uma vez que destes não recebessem maus tratos” (MACHADO, 1901, p. 91).

Portanto, ainda que os portugueses tenham tido êxito na conquista das terras brasileiras, a vitória poderia ter sido maior se não houvesse ocorrido o constante extermínio dos indígenas:

Se o aventureiro branco, em vez de oprimir, granjeasse em duradoura e singela aliança com o sertanejo indígena; se desde logo houvesse posto em contribuição as notícias que do território a dentro o índio nunca soubera esconder, e antes lealmente ministrava; se pouco e pouco, pelo trato recíproco, o colono fosse afazendo o índio aos hábitos, embora imperfeitos, da civilização que supunha implantar nas terras americanas, - mais rápida, mais segura, mais frutuosa houvera sido a conquista da terra, e do cruzamento, espontâneo, ininterrupto das duas raças, teria surgido mais cedo um povo mais forte numa pátria mais compacta e resistente (MACHADO, 1901, p. 91).

Com efeito, têm-se o reconhecimento da importância do índio no processo de formação étnica do Brasil. Mesmo que reconhecidamente inferiores aos brancos, com a necessidade de serem civilizados, os indígenas foram percebidos como peças essenciais na constituição da nação através do cruzamento racial. Essa fusão com o “gentio” apontada por Brasília Machado estava no cerne do debate destes monarquistas a respeito do “mameluco paulista”, que teria possibilitado o triunfo dos portugueses na conquista dos trópicos.

**Referencias bibliográficas:**

ATA DA 1ª SESSÃO DE INICIATIVA DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E CIVILIZAÇÃO DOS ÍNDIOS. In: *Revista da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. São Paulo, ano I, tomo I, n. 1, p. 01-04, julho de 1901.

ESTATUTOS DA SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E CIVILIZAÇÃO DOS ÍNDIOS. In: *Revista da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. São Paulo, ano I, tomo I, n. 1, p. 09-11, julho de 1901.

FERRETTI, Danilo José Zioni. *A construção da paulistanidade: historiadores, identidade e política em São Paulo (1856-1930)*. 392 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2004.

GAGLIARDI, José Mauro. *O indígena e a República*. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

MACHADO, Brasília. Discurso de posse do Dr. Brasília Machado, In: *Revista da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. São Paulo, ano I, tomo I, n. 1, p. 91-95, julho de 1901.

MAGALHÃES, General Couto de. *O selvagem*. ed. comemorativa do centenário da 1ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

MAGALHÃES (SOBRINHO), Couto de. Discurso com que o Dr. Couto de Magalhães, presidente interino, abriu a sessão solene de instalação e posse da Diretoria da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios, no dia 30 de junho de 1901, no Real Clube Ginástico Português, In: *Revista da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. São Paulo, ano I, tomo I, n. 1, p. 84-91, julho de 1901.

MONTEIRO, John Manuel. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do Império. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fiocruz/CCBB, 1996.

SAMPAIO, Theodoro. A “Revista”, IN: *Revista da Sociedade de Etnografia e Civilização dos Índios*. São Paulo, ano I, tomo I, n. 1, p. V-X, julho de 1901.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre uma certa identidade paulista. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. 1. ed. São Paulo: CIEE, 2005.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. 1. ed. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2008.

## O integralismo à luz da “modernidade brasileira”

**Marcelo Alves de Paula Lima**

Bacharel e licenciado em História  
Universidade Federal de Minas Gerais  
[marceloapl@yahoo.com.br](mailto:marceloapl@yahoo.com.br)

**RESUMO:** A noção de “modernidade-mundo” (TAVOLARO, 2005) propõe que a modernidade não seja mais abordada como um fenômeno tipicamente europeu, mas sim como uma manifestação que se deslocou do mundo ocidental para outras regiões, nas quais foi apropriada e ressignificada. Ademais, em cada país a modernidade foi fruto de disputas entre projetos antagônicos. Nesse sentido, buscaremos analisar qual teria sido o projeto de modernidade integralista, bem como os conflitos entre diferentes projetos no seio da Ação Integralista Brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** integralismo; modernidade; Revolução de 1930.

**ABSTRACT:** The idea of “world-modernity” (TAVOLARO, 2005) approaches the modernity not as a typical European phenomenon, but as an event that shifted from the western world to other regions, where it was appropriated and reframed. Moreover, in every country modernity was the result of clashes between antagonistic projects. In this sense, we will try to analyze what was the integralist modernity project, as well as the conflicts between different modernity projects inside the Brazilian Integralist Action.

**KEYWORDS:** integralismo; modernity; 1930 Revolution.

### Discussão historiográfica

De acordo com Chasin (1999), o integralismo brasileiro seria diferente do fascismo europeu. Enquanto o segundo seria produto de uma combinação entre expansão econômica e regressão social, política e ideológica, o primeiro consistiria em regressão social, política, ideológica e também econômica. Assim, o fascismo defenderia a acumulação capitalista e a modernização tecnológica, a fim de alçar países de capitalismo tardio ao status de potências. Já o integralismo seria uma doutrina refratária à modernidade, defendendo a manutenção do Brasil como país agrário-exportador e o estancamento da acumulação capitalista (CHASIN, 1999). O limite máximo do integralismo de Plínio Salgado seria a defesa de uma “utopia reacionária ou regressiva” que transformasse o país “numa pletera de pequenas propriedades, quase que exclusivamente rurais”. Seu limite mínimo também traria um sentido telúrico: a busca por frear ou estancar a acumulação capitalista (CHASIN, 1999).

Chasin, no entanto, restringiu sua análise ao discurso de Plínio Salgado, chefe nacional da *Ação Integralista Brasileira* (AIB), não se preocupando com outros autores importantes

para a doutrina integralista. Se os escritos de Plínio Salgado fornecem indícios de que o integralismo teria sido uma “forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio” (CHASIN, 1999), os escritos de Gustavo Barroso e Miguel Reale nem sempre apontam nesse sentido.

Natália dos Reis Cruz, por sua vez, diz que o integralismo não desejava “lutar contra o processo de industrialização, mas produzir um arranjo institucional por meio de um projeto de nação que englobasse os interesses industriais e médios e controlasse o movimento popular” (CRUZ, 2004, p. 32). Ademais, ele desejava “uma nova sociedade que combinasse padrões modernos (como o industrialismo e o desenvolvimento econômico capitalista) com elementos antimodernos considerados úteis para organizar tal sociedade” (CRUZ, 2011, p. 204).

Nossa principal crítica à abordagem de Chasin é o fato de o filósofo apelar a uma noção estigmatizada de modernidade que toma os casos ditos “clássicos” (francês, inglês e norte-americano) como paradigmas, e os demais casos como desvios ou aberrações dos primeiros. Os tradicionais pilares da modernidade nos países ditos “centrais” só se constituíram após intensos conflitos entre diferentes projetos, refutando a noção de que esses casos podem ser tomados como tipos-ideais de modernização (TAVOLARO, 2005):

Caberia, pois, reconstruir quais projetos, interesses e visões de mundo na República Velha, na Era Vargas, na República Populista, na Ditadura Militar e no pós-1985 se confrontaram na definição da configuração de cada um dos pilares da sociabilidade moderna e como tais disputas se desenrolaram (TAVOLARO, 2005, p. 18).

Logo, nosso trabalho será direcionado justamente no sentido de se compreender um desses projetos de modernidade que disputaram a primazia no Brasil: o projeto integralista.

### **Integralismo e modernidade**

Sérgio Tavolaro (2005) identifica duas vertentes que nos permitem entender as relações entre o Brasil e a modernidade. Por um lado, a “sociologia brasileira da inautenticidade” postula que “uma vez em débito com a cultura e o padrão portugueses de sociabilidade, não seríamos plena e autenticamente modernos” (TAVOLARO, 2005, p. 6). Essa tendência seria representada por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto da Matta e Raimundo Faoro. Por outro lado, a “sociologia brasileira da dependência”, representada por Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes e Caio Prado Jr., postula que os pilares da modernidade não se desenvolveram plenamente no país graças à “relação subordinada e periférica ocupada pelo Brasil no sistema capitalista internacional” (TAVOLARO, 2005, p. 10). Logo, ambas as vertentes superestimam modelos europeus como padrões a serem seguidos (TAVOLARO, 2005). Rompendo com essa noção, trabalharemos

com a ideia de “modernidade-mundo”, proposta pelo próprio Tavolaro. Segundo essa noção, a modernidade pode ser mais bem entendida se reconhecermos que ela se desloca do Ocidente para outras partes do mundo, inexistindo, portanto, uma matriz moderna (TAVOLARO, 2005).

Igualmente preocupado com a modernidade, Reinhart Koselleck (2006) afirma que, desde fins do século XVIII, o horizonte de expectativas que o homem tinha para o futuro começou a se desvincular cada vez mais do espaço de experiência. Com isso, o homem moderno percebe que “não é mais possível projetar nenhuma expectativa a partir da experiência passada” (KOSELLECK, 2006, p. 319). O passado deixa de ser visto como um modelo de ação, posto que o futuro é considerado sempre melhor e mais promissor. Para os fins desse trabalho, trata-se, portanto, de entender como esse descompasso entre experiência e expectativa figurou na produção intelectual integralista. Dito de outro modo: cabe a nós entender como a modernidade, desenvolvida na Europa Ocidental, foi ressignificada pelos autores integralistas.

Se, até meados do século XVII, “a expectativa do futuro era limitada pela chegada do Juízo Final, quando a injustiça terrena encontraria uma compensação trans-histórica” (KOSELLECK, 2006, p. 238), a partir do fim do século XVIII os principais movimentos políticos passam a depositar suas expectativas neste mundo. Desde a Revolução Francesa, “o tempo passou a ser um título de legitimação utilizável para todos os fins” (KOSELLECK, 2006, p. 296). O programa integralista apresentava claramente um projeto para o futuro, embora tal projeto não se desvinculasse por completo do espaço de experiência, afinal de contas, “o nacionalismo é a mobilização do passado e da tradição a serviço do futuro e da modernidade” (TOURAINÉ, 1994, p. 146). Sendo assim, o integralismo foi um movimento que, “no esteio da modernidade, [reagiu] às consequências negativas da própria modernidade, defendendo propostas de organização social que [visavam] estancar o processo moderno de fragmentação, insegurança e instabilidade”, ainda que suas críticas à modernidade “ganhem um novo significado para dar vazão a uma proposta de sociedade em que a própria utopia moderna de ordem e controle seja recuperada (...)” (CRUZ, 2011, p. 197-198).

Assim como os vários “ismos” surgidos no esteio da Revolução Francesa, o integralismo baseava-se apenas parcialmente na experiência, depositando suas esperanças nas expectativas. Na doutrina integralista, o nacionalismo cívico e econômico se radicaliza e, influenciado pelo modernismo, passa a exaltar o nacional por meio do retorno às origens do povo brasileiro (TRINDADE, 1974). Veja-se, por exemplo, o que diz Gustavo Barroso:

Durará isso para sempre? Será esse o nosso trágico destino? Seremos servos humildes do judaísmo capitalista de Rotschild ou escravos submissos do judaísmo comunista de Trotsky, pontos extremos da oscilação do pêndulo judaico no mundo? Ou encontraremos no fundo da alma nacional aquele espírito imortal de catequizadores, descobridores, bandeirantes e guerreiros, único que nos poderá livrar de ambos os apocalipses? (BARROSO, 1936a, p. 85).

O integralismo, portanto, seria um dos vários movimentos nacionalistas ao redor do mundo que “procuram mergulhar no passado em busca do espírito histórico, racial ou nacional, que encarnam e que ficou latente, guardado no fundo dos séculos” (BARROSO, 1936<sup>a</sup>, p. 116). Ele projeta uma série de expectativas para o futuro, mas tais expectativas são indissociáveis do espaço de experiência histórico brasileiro, invocando como “sonhos do passado” o índio, o escravo, o bandeirante e o jesuíta. Não há, portanto, nem um descolamento total entre a experiência e a expectativa, nem um apelo ao passado pura e simplesmente, sem se olhar para o futuro. Plínio Salgado, chefe nacional da AIB, chega ao paroxismo de afirmar: “sou um caboclo do Brasil, e detesto a Europa que me ensinou a ler” (SALGADO citado em VASCONCELOS, 1979, p. 51).

Ademais, Gustavo Barroso apresenta o integralismo como o único legítimo representante do século XX, em oposição ao liberalismo e ao marxismo, que seriam produtos obsoletos dos séculos XVIII e XIX. Diz o autor que: “Os Camisas Verdes são homens do século XX e falam pelo rádio a grandes distâncias, não usam mais caixas de música para fazer dançar os macacos mangabeiras nem para os periquitos amestrados tirarem a sorte em versos baratos de poetas modernistas” (BARROSO, 1936b, p. 221). Ele apresenta o integralismo como a única doutrina verdadeiramente moderna, ao passo que liberalismo e marxismo são apresentados como doutrinas ultrapassadas, como meros passadismos, incompatíveis com o “espírito do século XX”.

O moderno, portanto, era um campo de disputas, com diversos grupos políticos reclamando filiação a ele. É justamente na modernidade que Barroso busca argumentos para sustentar o seu projeto: “Os desígnios de Deus são insondáveis: o materialismo não foi morto pela religião; foi aniquilado pela ciência, a sua grande aliada!” (BARROSO, 1935<sup>a</sup>, p. 63-64). Assim, o materialismo, até então tido como uma concepção revolucionária, é descrito pelo autor como “puro passadismo, puro saudosismo” (BARROSO, 1935<sup>a</sup>, p. 63). Sendo o marxismo e o liberalismo igualmente materialistas, o autor apresenta que o fracasso dessas doutrinas seria cientificamente comprovado.



Tem-se, assim, uma luta contra a modernidade nos campos da própria modernidade. A ciência era usada para desacreditar o materialismo. O partido único e o Estado centralizado foram mobilizados na luta contra o liberalismo e o marxismo. Bastante significativo nesse sentido é a exortação de Barroso: “Nacionalistas de todos os países, uni-vos!” (BARROSO, 1935b, p. 169), que demonstra a crença do autor em uma “primavera fascista” mundial. Ademais, ele se apropria de termos caros à Revolução Francesa para legitimar essa primavera: “[Mussolini] tomou o poder, afirmando princípios contrários ao do liberalismo que acabara de destruir: ao invés de *igualdade*, *hierarquia*; ao invés de *liberdade*, *disciplina*; ao invés de *fraternidade*, *devotamento à pátria*” (BARROSO, 1936b, p. 155). A luta integralista contra o liberalismo e o marxismo, portanto, é legitimada pelas próprias metanarrativas do século XX.

Plínio Salgado, porém, era mais cauteloso quanto às relações entre integralismo e nazi-fascismo, preocupando-se em ressaltar a originalidade do primeiro (TRINDADE, 1974). Ele criticava abertamente o nacional-socialismo, observando que a Alemanha vivia “as consequências de um misticismo transportado do campo religioso, onde sempre deveria estar e de onde nunca deveria sair, para o campo das atividades políticas, isto é, à concepção do Chefe, como um homem diferente dos outros, um semideus” (SALGADO, 1950, p. 54-55).

O Estado, para o integralismo, deveria assumir uma postura ética. Assim, Miguel Reale, outro importante ideólogo do sigma, escreve que “a economia e a política são ciências morais que, como todas as ciências, possuem um momento especulativo, e um outro normativo” (REALE citado por SOUZA, 1982, p. 92). Ademais:

O Estado ético, da concepção fascista e integralista, é, ao contrário, o Estado subordinado à lei ética. A diferença entre um e outro é essencial: no primeiro [Estado hegeliano] a *moral* subordina-se ao Estado; no segundo [Estado integral e fascista], o Estado submete-se ao imperativo moral (...) (REALE citado por SOUZA, 1982, p. 91).

Também a economia deveria recuperar seu sentido moralizante, como podemos ver na leitura das diretrizes integralistas:

O Integralismo quer a direção da economia nacional pelo governo, evitando que o agiotarismo depaupere as forças de produção, que o trabalho seja reduzido a uma simples mercadoria sujeita à lei da oferta e da procura; que o intermediário asfixie o produtor e esmague o consumidor; que o capitalismo sem pátria os escravize, cada vez mais, aos grupos financeiros internacionais, não transferindo como faz o Estado Liberal Democrático a soberania Econômica da Nação a grupos particulares, o que permite a orgia dos “trusts”, “cartéis”, “monopólios”, espoliações de toda a sorte através dos juros onerosos, do jogo da bolsa, das manobras com as quais o capitalismo atenta contra o princípio da propriedade (SALGADO, 1950, p. 38-39).

Se os movimentos políticos do século XIX tinham como grande meta o recrutamento de eleitores, no século XX o recrutamento das massas passa a ser a prioridade absoluta dos partidos (BERSTEIN, 1996). Assim, lê-se no Manifesto de 1932, que fundou a AIB:

Pretendemos insuflar energia aos moços, arrancá-los da descrença, da apatia, do ceticismo, da tristeza em que vivem; ensinar-lhes a lição da coragem, incutindo-lhes a certeza do valor que cada um tem dentro de si, como filho do Brasil e da América. Movimentar as massas populares numa grande afirmação de rejuvenescimento (SALGADO, 1950, p. 30).

O integralismo também possuía sua própria visão acerca dos “pilares da modernidade”, a saber: 1) separação entre público e privado, 2) secularização e 3) diferenciação social (TAVOLARO, 2005). Diferenciando o integralismo do nazi-fascismo, Barroso diz que “As Corporações na Itália e na Alemanha refletem o Estado; no Brasil, produzem o Estado” (BARROSO, 1936b, p. 18). Ou seja: diferente da Itália fascista e da Alemanha nazista, o Estado integralista seria um reflexo das famílias, e não uma força que se lhes-impunha. Assim, o integralismo foi um importante exemplo “da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar”, revelando que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 1981, p. 103, 106). Posição semelhante adota Salgado. No manifesto de 1932, lemos que “O Estado deve ser forte para manter o Homem íntegro e a sua família. Pois a família é que cria as virtudes que consolidam o Estado. O Estado mesmo é uma grande família, um conjunto de famílias” (SALGADO, 1950, p. 27).

Já no tocante à secularização, o integralismo parecia mais permeável às influências modernas. Apesar do apelo religioso, os integralistas nunca defenderam um Estado confessional. Em sua famosa Carta de Natal de 1935, Plínio Salgado escreve:

É no Divino Mestre que encontramos a lição admirável: a César o que é de César e a Deus o que é de Deus; sim, porque César é um homem, ainda que os romanos possam acreditar na sua divindade. Daí tiramos o conceito do Estado, os limites da sua área de ação, a natureza da sua missão. Porque a missão do Estado não é a de Cristo, cujo reino não pertence a este mundo, pois o reino do Estado como o Império de César, é exatamente e somente deste mundo (SALGADO, 1950, p. 56).

A posição de Salgado é compreensível à luz de Max Weber (1985), para quem a política é uma das muitas esferas da vida que entraram em choque com as “religiões de salvação”, pois a ideia de uma divindade universal e amorosa é incompatível com as pretensões estatais ao uso da violência contra ameaças externas e internas. Ao recorrer “a uma proposta de sociedade em que a própria utopia moderna de ordem e controle seja recuperada”

(CRUZ, 2011, p. 197-198), instituindo o partido único e a centralização do poder, o integralismo protagonizou esse embate inevitável previsto por Weber. Não por acaso, lemos em Miguel Reale que, diante de uma questão que concerne igualmente ao Estado e à religião, “meu ponto de vista pessoal é pela supremacia da *autoridade do Estado*, de acordo com as aspirações nacionais que lhe cumpre interpretar e dirigir (...)” (REALE citado por SOUZA, 1982, p. 91).

Não é isso o que vemos, porém, nas diretrizes da AIB, onde se defende que “o Estado jamais poderá ultrapassar a legítima esfera dos seus direitos, aniquilando ou mesmo cortando os direitos primordiais da família e da religião sobre a educação das novas gerações” (SALGADO, 1950, p. 36-37). Notamos, portanto, no interior do integralismo, um pequeno conflito entre projetos de modernidade no tocante à secularização.

Por fim, no que tange à diferenciação social, a proposta integralista também é marcada pela ambiguidade. Marcos Chor Maio observa que o mundo medieval era a fonte de inspiração para a revolução espiritual proposta por Barroso (MAIO, 1992). O autor buscava adaptar um valor medieval – a saber, a harmonia entre as diferentes ordens – e aplica-lo à sociedade moderna de classes. Entre os princípios defendidos pelo integralismo e pelos movimentos nacionalistas que lhe eram irmanados, o autor elenca a “cooperação e harmonia de classes” (BARROSO, 1935b, p. 170).

Miguel Reale, por sua vez, diz que a Primeira Guerra Mundial fez com que o mundo despertasse do cosmopolitismo capitalista e socialista, voltando a sentir a realidade do Estado e a necessidade de restaurar a autoridade deste. No pós-guerra teriam despontado duas alternativas de Estado: o bolchevista e o fascista, sendo que Reale opta por este último. Segundo o autor, o bolchevismo é consequência final e indireta do liberalismo, ao passo que o Estado fascista seria uma tendência natural do Estado moderno. Somente o Estado fascista restabeleceria sua soberania e se identificaria com a nação (TRINDADE, 1974).

Tem-se, portanto, que o integralismo foi um movimento político antenado com a modernidade, já que seus escritos eram permeados por todo um horizonte de expectativas. Por outro lado, o progressivo distanciamento entre experiência e expectativa que Koselleck atribui à modernidade não é notado de forma muito evidente no integralismo, já que os camisas-verdes teciam seu projeto para o Brasil sempre amparados na experiência – seja invocando bandeirantes e jesuítas, seja defendendo valores medievais, como o corporativismo e a harmonia entre grupos sociais. O integralismo, portanto, tinha um projeto de modernidade, mas buscava coloca-lo em prática recorrendo a elementos antimodernos e pré-modernos.

### O integralismo à luz da “Revolução” de 1930

Tendo em vista a importância da chamada “Revolução” de 1930 para o processo de modernização do Brasil, achamos fundamental analisar o integralismo à luz desse evento que, a despeito do nome, trazia consigo “muito do que havia de mais velho no país, de mistura com o que havia de novo, como é comum” (SODRÉ, 1967, p. 275). Como bem aponta Marilena Chauí (1985), o grande interlocutor do discurso integralista era a classe média urbana brasileira, a quem os integralistas convocavam para exercer um papel de vanguarda no movimento. Essas camadas médias, como nos diz Roney Cytrynowicz (1992), viviam à sombra das oligarquias rurais, ocupando cargos no governo e usufruindo da ordem estabelecida. Sérgio Miceli (2001) acredita que o integralismo tenha representado uma pedra de salvação a esses setores das camadas médias diante da derrota de seus patrões das oligarquias em 1930 e 1932.

O caso de Gustavo Barroso é exemplar nesse sentido. Ele foi o fundador e dirigente do *Museu Histórico Nacional* (MHN) sob o amparo do presidente Epitácio Pessoa, e foi como representante do governo de Epitácio Pessoa que ele atuou na delegação brasileira em Versalhes. Os eventos de 1930 foram problemáticos para o autor devido ao seu apoio à candidatura de Júlio Prestes, de modo que ele acabou destituído da liderança do MHN entre 1930 e 1932. Porém, Barroso conseguiu se reacomodar à nova situação, elegendo-se presidente da Academia Brasileira de Letras (ABL) com o apoio do governo em 1932, e retornando, naquele mesmo ano, à chefia do MHN (SILVA, 2012).

Na campanha presidencial de 1930, tínhamos dois lados bem definidos. Júlio Prestes representava os interesses latifundiários, ao passo que Getúlio Vargas vinha com uma plataforma inclinada às reformas econômicas e estruturais: “Eram linguagens inequivocamente diferentes, senão antagônicas: um pregava o bucolismo do latifúndio e nele punha toda a força de seu governo; o outro pregava a siderurgia, a indústria pesada, a restrição às importações, o desenvolvimento da riqueza nacional” (SODRÉ, 1967, p. 276-277). Frente a esse antagonismo, o integralismo ocupava uma posição ambivalente, pois seus principais líderes usufruíam da ordem oligárquica. A elite pensante do movimento era composta por figuras que buscavam assegurar o espaço das camadas médias urbanas em uma sociedade marcada por transformações e pelo acirramento de conflitos. Por isso é notável, no discurso integralista, essa tentativa de disciplinar capital e trabalho para viabilizar o rearranjo dessas camadas à nova configuração de forças (CRUZ, 2004). Como já profetizava Sérgio Buarque de Holanda, “o ‘integralismo’ será, cada vez mais, uma doutrina acomodatória, avessa aos

gestos de oposição que não deixam ampla margem às transigências, e partidária sistemática da Ordem, quer dizer do poder constituído” (HOLANDA, 1981, p. 141).

Não se desejava, portanto, estancar a industrialização e a acumulação capitalista, mas sim domá-las, a fim de que seus efeitos fossem os menos traumáticos possíveis:

A humanidade moderna, materializada, amante dos gozos fáceis, envenenada por um povo errante que se não casa com a terra e prefere explorar o trabalho alheio, esqueceu o campo e não serão écloas virgilianas que para ele farão voltar de novo os olhos deslumbrados pelas maravilhas do urbanismo, sua atenção tomada pela luz elétrica, o rádio, o cinema falado, o jornalismo sensacional (...) (BARROSO, 1935a, p. 79-80).

Por um lado, o autor proclama que esse é “o século do zepelim, do rádio, da eletricidade que despe a rabona caspenta do marxismo de 1848 e rasga os falsos punhos de renda do liberalismo de 1789” (BARROSO, 1934, p. 50-51). Por outro, ele se apavora:

A civilização industrial dos nossos dias, dando à máquina mais valor do que ao homem, alheando-se [sic] dia a dia do sentido telúrico dos povos, só pode considerar o homem, por muito favor, uma máquina sem família, sem pátria e sem Deus (...). A exploração dos campos far-se-á em grande escala, por meio de super-maquinismos, super-tratores, etc. As sementeiras serão realizadas por aviões (BARROSO, 1935a, p. 79).

Estamos, portanto, diante de um projeto saudoso do Brasil rural, patriarcal e agroexportador e, ao mesmo tempo, consciente da impetuosidade das transformações que marcavam o país nos anos 1930 e ávido por se ajustar a elas. Não achamos pertinente, contudo, falar em uma modernidade alternativa, já que o termo “alternativo” pressupõe um modelo de modernidade a ser seguido. O que vemos, ao ler os escritos integralistas, era apenas um entre vários projetos de modernidade que disputaram a primazia no Brasil dos anos 1930.

### **Conclusões**

Dado o exposto até aqui, não acreditamos que o integralismo tivesse compromisso com uma continuidade conservadora. Por mais que os integralistas fizessem um panegírico de formações históricas antigas (o Brasil monárquico, o Brasil colonial, o mundo medieval), seu projeto não propunha girar a roda da história de volta a esses estágios. Propunha-se, isso sim, uma combinação entre os legados da colônia, da monarquia e do medievo com instâncias do mundo moderno (ciência, Estado, exército, mobilização das massas, partido único, entre outros). O integralismo, portanto, tinha um projeto de modernidade permeado por elementos anti-modernos. Defendia-se que o espaço público deveria ser um reflexo do ambiente familiar, embora, no tocante à diferenciação social, não se tenha proposto a supressão das

diferenças de classe. Propunha-se, isso sim, a harmonia entre essas diferentes classes – harmonia que só seria alcançada por meio da organização corporativista da economia.

O integralismo teria sido, a nosso ver, um instrumento de luta das camadas médias urbanas brasileiras que, vendo-se órfãs de seus patrões da oligarquia, buscaram se ajustar às novas condições sociais, políticas e econômicas. Para tanto, essas camadas teriam tentado domar o processo de modernização política, econômica, social e industrial, não no sentido de freá-lo, mas sim de tentar controlá-lo a seu favor.

Em relação à secularização, no entanto, nota-se um pequeno conflito entre aqueles que, como Salgado, tinham uma postura mais intransigentemente defensora da Igreja Católica, e aqueles que, como Reale, primavam pelo Estado. Não por acaso, várias vezes Plínio Salgado se viu obrigado a dar provas de sua ortodoxia diante de ataques de eclesiásticos à AIB, ao passo que Gustavo Barroso e Miguel Reale não expressavam o mesmo fervor religioso do chefe nacional (CHAUÍ, 1985). Além disso, enquanto Barroso associava o integralismo à luta de outros movimentos nacionalistas do mundo, Salgado se mostrava mais empenhado em ressaltar a singularidade do integralismo brasileiro. Para o primeiro, o integralismo fazia parte de uma grande “primavera fascista” mundial, ao passo que o segundo exaltava a singularidade do integralismo, apresentando-o como uma alternativa não só ao liberalismo e ao comunismo, mas também ao próprio fascismo.

### Referências bibliográficas

BARROSO, Gustavo. *A palavra e o pensamento integralista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935a.

\_\_\_\_\_. *Brasil, colônia de banqueiros*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936a.

\_\_\_\_\_. *O integralismo de norte a sul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

\_\_\_\_\_. *O integralismo e o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936b.

\_\_\_\_\_. *O quarto Império*. Rio de Janeiro: livraria José Olympio, 1935b.

BERSTEIN, Serge. Os partidos. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, FGV, 1996.

CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado* (forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio). 2ª ed. Belo Horizonte: Una Editoria; São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominen, 1999.



CHAUI, Marilena de Souza. Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. In: CHAUI, Marilena de Souza. FRANCO, Maria Silvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CRUZ, Natália dos Reis. O diálogo entre o moderno e o antimoderno no discurso da Ação Integralista Brasileira. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 37, n. 2, p. 196-214, jul./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. *O integralismo e a questão racial: a intolerância como princípio*. Tese (doutorado em história). UFF, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2004. 281p.

CYTRYNOWICZ, Roney. Integralismo e antissemitismo nos textos de Gustavo Barroso na década de 1930, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da FFLCH-USP, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 14ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, Coleção documentos brasileiros, v.1, 1981.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado* (contribuição à semântica dos tempos históricos). Tradução Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2006.

MAIO, Marcos Chor. *Nem Rotschild nem Trotsky: o pensamento antissemita de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras/Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

SALGADO, Plínio. Carta de natal e fim de ano. *O integralismo perante a nação*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, 1950.

\_\_\_\_\_. Diretrizes integralistas. *O integralismo perante a nação*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, 1950.

\_\_\_\_\_. Manifesto de outubro de 1932. *O integralismo perante a nação*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, 1950.

SILVA, Arthur da. Gustavo Barroso: aproximações conceituais da AIB e o MHN (1933-1937). Anais da XXIX Semana de História da UFJF. Monarquias, repúblicas e ditaduras: entre liberdades e igualdades. 14-18 maio, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SOUZA, Francisco Martins de. O integralismo. In: SOUZA, Francisco Martins de; PAIM, Antônio. *Curso de introdução ao pensamento político brasileiro* (unidade IX e X). Brasília: UnB, 1982.

TAVOLARO B. F., Sergio. Existe uma modernidade brasileira? Reflexões em torno de um dilema sociológico brasileiro. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 20 no. 59, outubro, 2005.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

TRINDADE, Hélió. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

VASCONCELLOS, Gilberto. *A ideologia curupira: análise do discurso integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. *Textos selecionados*. 3ª edição. Traduções de Maurício Tragtenberg ... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

## Os Poderes das letras numa república (in)definida: os prêmios literários da Academia Brasileira de Letras e suas relações com a política nacional entre 1910 a 1945

**Matheus Pimenta da Silva**

Graduando em História

Universidade Federal de Minas Gerais

ma.pimenta@hotmail.com

**RESUMO:** O trabalho propõe uma reflexão sobre o tema e analisa alguns resultados parciais da pesquisa de monografia em andamento. São utilizados como objetos de análise os prêmios literários da Academia Brasileira de Letras, viabilizando-se uma problematização entre as relações políticas, sociais e intelectuais do Brasil nos anos de 1910 a 1945. Tencionam-se o ideário republicano e os embates de interesses em meio a uma República (in)definida.

**PALAVRAS-CHAVE:** História Intelectual; Prêmios Literários; Academia Brasileira de Letras; Política; Estado Novo.

**ABSTRACT:** The paper proposes a reflection on the theme and looks at some preliminary results of ongoing research monograph. Literary awards of the Brazilian Academy of Letters are used as objects of analysis, allowing it a questioning about the political, social and intellectual relations of Brazil in the years 1910-1945. Opposing republican ideals and conflicts of interests into a Republic undefined.

**KEYWORDS:** Intellectual History; Literary Awards; Brazilian Academy of Letters; policy; New State.

### Introdução

O trabalho ora apresentado é fruto de um projeto de monografia em curso. Assim, não pretende ser algo encerrado em si mesmo e, muito menos, finalizado. Todavia, espera-se a contribuição tanto à pesquisa que proporcionou este artigo quanto aos demais interessados pelo tema discutido e analisado.

As primeiras ideias, bastante amplas, que traçavam apenas um esboço inicial do que ainda está em construção surgiram em fins do ano de 2012, impulsionadas pelo fato do autor deste trabalho ter ganhado o segundo lugar em um concurso literário de poesia universitária. Naquele mesmo ano, trabalhava como bolsista de iniciação científica sob orientação da professora Eliana Dutra, aspecto importante na minha formação. Debates sobre temas relativos à intelectualidade, às formas de sociabilidade intelectual em fins do século XIX e XX, às relações imbricadas entre cultura e política, certamente, tiveram relevante influência para o trabalho que aqui se apresenta. Porém, entre idas e vindas, desistências e continuidades

de nossas escolhas e ações, o presente trabalho custou para andar e ainda toma novos rumos. Alguns problemas históricos foram se amadurecendo neste percurso e, atualmente, sob orientação do professor Douglas Attila, tenho trabalhado na reformulação dos objetivos iniciais.

Afirmar que há um poder nas letras e que a República brasileira, em inícios do século XX, mostrava-se ainda (in)definida pode parecer uma ousadia, ou apenas eco de outras vozes muito mais importantes do que a minha própria. Porém, penso haver algo inovador, na medida em que me utilizo de fontes até certo modo desprezadas, ou seja, justamente os prêmios literários da Academia Brasileira de Letras. Pois são muito mais estudados os personagens, homens e mulheres das letras, suas trajetórias, disputas e produções, assim como as estruturas e espaços onde estes sujeitos históricos se relacionavam. Entretanto, que lugar esses prêmios ocupavam em seus trabalhos? Quais as disputas que aí se desenvolviam? E, principalmente, o que esses prêmios podem nos dizer do Brasil dos anos de 1910 a 1945? O que eles podem nos ajudar na compreensão histórica de período tão importante da história nacional?

Pretendo analisar os prêmios literários da Academia Brasileira de Letras, no período de apresentado enfocando, principalmente, discursos então produzidos, as disputas intelectuais existentes, com o objetivo de demonstrar que, entre anônimos e imortais o mérito literário nem sempre é suficiente para ultrapassar os limites da política, ainda mais no que chamo de uma República (in)definida. (In)definida porque os sujeitos históricos de então disputavam nos mais diversos espaços e pelos mais variados meios a definição que melhor atendesse aos seus interesses. Maria Tereza Chaves de Mello afirmou ser uma “República consentida”, onde a opinião pública seria tomada como a voz do povo. E esta opinião pública construía-se por entre inúmeros atores, dentre os quais com a intensa participação dos intelectuais daquele período. Portanto, é importante lembrarmos que o caráter indefinido da República constava nos discursos, debates e disputas de letrados, jornalistas, escritores, enfim, da intelectualidade que, como Nicolau Sevcenko afirmou, seria formada por “intelectuais engajados”. E o povo? Talvez delegasse aos intelectuais o dever de representação de sua voz. É possível pensarmos que no Brasil desenvolvesse o que na França ocorreu a partir do século XVIII, em que os “homens ilustres, encarados como monumentos públicos” da Pátria faziam parte de um “culto profano”, ou se mais claro pudermos dizer, de um culto cívico. E nesse sentido, Maria Helena Werneck afirma (cf. WERNECK, 2008, p. 42-43), baseada nos

estudos de Jean-Claude Bonnet, que nesse processo os homens de letras foram acolhidos no Panteão cívico e republicano, “numa decisiva substituição de heróis no imaginário coletivo”.

### **Negociações**

Os prêmios literários dependiam de inúmeros interesses, negociações internas e externas. Certamente a política nacional interferia nas disputas promovidas pela Academia. A problematização de como estes prêmios podem ser indicativos dos poderes em ação e em disputa auxilia-nos a compreender historicamente não apenas projetos políticos e questões literárias, mas algo mais amplo, como questões de identidade, representações sociais e narrativas nacionais no cenário da República dos anos de 1910 a 1945. A “Casa de Machado”, a princípio tão independente e, de certa forma, até necessitada de apoio estatal no momento de sua fundação, em 1897, quando a defesa da língua e da literatura nacional se mostravam como grandes motes, cedeu espaço cada vez maior às disputas políticas e interferências estatais. Nesse sentido, a obra de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues, em seu livro *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896 – 1913)*, contribui de forma intensa para nossas reflexões.

Além destas questões, é importante notar o que Sérgio Buarque de Holanda já há tanto tempo nos indicou, que nossas elites possuem em seu bacharelismo a tendência a querer alcançar postos altos em suas profissões por meio de relações e negociações transcorridas no espaço do privado. A título de exemplo, poderemos ler uma carta obtida no Arquivo Plínio Barreto, em que se lê a tentativa de aproximação de um jovem escritor dirigida ao importante crítico literário da cidade de São Paulo. Lê-se que:

### **Coleção Plínio Barreto – Arquivo do IEB**

#### **PB-C-CP-1217**

Carta manuscrita em folha pautada dobrada ao meio.

"Ilustre Dr. Plínio Barreto

Tenho muita vontade de consultar pessoa entendida em literatura sobre um trabalho meu que figurou no concurso da Academia Brasileira, o ano passado, e como não conheço nenhuma dos que estão no caso, aqui em S. Paulo, resolvi me dirigir ao que me tem sido mais simpático pelo seu bom gosto e sobretudo pela elevação de sua crítica segura e justa... O senhor foi a vítima escolhida mas pode ficar tranquilo - por enquanto trata-se de uma vulgar premeditação - o atentado será cometido mais tarde, se o senhor não lançar mão de boa defesa ou der esta como não válida...

Pensei, primeiramente, procurá-lo // [verso] no seu escritório mas me veio à lembrança que aí só devem ser tratadas as suas [misérias?] profissionais; depois deliberei ir a sua casa e também a ideia de

importuná-lo no seu descanso me repugnou; por fim ocorreu-me escrever-lhe o que faço por ser este o meio mais suave de maçá-lo.

O meu intuito é perguntar-lhe se quer dar-me a satisfação de ouvir-me durante uns quinze ou vinte minutos, em qualquer lugar que determine e quando lhe for conveniente. Se aceder ao meu pedido terá a bondade de avisar-me para o endereço que consta do cartão junto, pelo correio ou pelo telefone.

Comprometo-me, desde já, a ser breve, a não ler coisa nenhuma para o Senhor ouvir e terei muita satisfação se lhe deixar a certeza de que não sou um fabricante de livros para vender.

Peço-lhe desculpar-me e aceitar os protestos da minha consideração

Seu adm.or obº

[assinatura] Amadeu Queiroz

S Paulo, 5 setembro 1925"

A leitura desta breve carta exemplifica de modo bastante resumido que as negociações externas certamente faziam-se necessárias na política de premiações da Academia e que as redes de sociabilidades dos intelectuais se tornavam fundamentais para que muitos de seus interesses, que iam do campo literário ao político, fizessem-se realizáveis.

### **Debates historiográficos**

Além dos prêmios literários, também temos o objetivo de analisar sua repercussão entre os autores e os vários grupos da cultura brasileira, além de encontrarmos os possíveis locais de legitimação dessas premiações, ou seja, onde encontramos as fontes impressas que não apenas divulgavam tais prêmios como serviam de espaço para a discussão e debate sobre os mesmos.

A bibliografia já existente, que orienta o projeto, muito contribui para nossa análise, mas não encontramos nela abordagens especificamente voltadas para os prêmios literários concedidos no período entre 1910 e 1945. As contribuições de Roger Chartier para a história dos impressos, bem como da cultura, são de grande valor. Podemos compreender a partir de Roger Chartier que a história dos impressos se insere na historiografia também como “uma história da prática social” (práticas culturais). Assim, esse projeto pretende analisar as diversas fontes impressas, espaços da escrita nacional onde se repercutiram os prêmios literários, assim como foram debatidos e discutidos sob forma de legitimação ou contestação as obras e autores concorrentes aos prêmios. Buscamos como fontes os jornais, as revistas, correspondências e as fontes institucionais da própria Academia, como os anuários e a revista publicada pela mesma. Detenho-me sobretudo nos: “Anuario Brasileiro de Literatura: letras,



artes, ciencias”; “Anuário da Academia Brasileira de Letras”; e na “Revista da Academia Brasileira de Letras” (todos compreendidos entre o período de 1910 e 1945).

Além de Roger Chartier, muitos outros historiadores possibilitam uma melhor compreensão sobre a história dos impressos, do livro e da edição, assim como da história intelectual. Carlos Altamirano nos esclarece quanto ao conceito de intelectual, que é “múltiplo, polêmico e de limites imprecisos”, todavia ele “busca identificar o conjunto social que se denomina como ‘intelectuais’”. Sua análise se torna importante pelas aproximações entre a história intelectual, a história cultural e a história política. Serviram ainda para a elaboração teórica e para a discussão em torno do objeto diversas outras pesquisas como as de Macia Abreu sobre a história da leitura e, sobretudo, duas pesquisas que se focaram intensamente sobre a Academia Brasileira de Letras, tendo já apresentado uma delas. Trata-se, primeiramente, da dissertação de mestrado do historiador João Paulo Lopes, intitulada *A Nação (I)mortal: identidade nacional e política na Academia Brasileira de Letras (1931-1943)* e defendida na UFMG. O trabalho contribui para a compreensão da intelectualidade brasileira em um contexto marcado por diversas transformações culturais e políticas, principalmente após o crash da bolsa de valores americana, em 1929, que gerou repercussões em todo o globo, inclusive no Brasil. As relações políticas, muito mais do que meramente “literárias”, são analisadas e apresentadas por João Paulo Lopes, para o qual “o envolvimento da ABL com o projeto cultural e político do Estado varguista” criou e participou da formulação de um “discurso nacionalista, de unicidade social e de amarras identitárias”.

Outra pesquisa referida como de suma importância foi a de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues: *A dança das cadeiras. Literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1869-1913)*. O livro que traz à luz os preâmbulos da Academia, seus primeiros objetivos, como o de servir de espaço para o refúgio dos literatos e da literatura brasileira diante de uma “Primeira República” conturbada e instável. Indica também a intenção de afastamento do político que, todavia, não se deu como se esperava. Nos anos aqui compreendidos neste projeto (1910-1950), acabaram se intensificando as relações políticas entre a “Casa de Machado de Assis” e aqueles que a frequentavam ou pretendiam frequentá-la.

### **Conclusão**

Podemos concluir pelo esforço até aqui empreendido, que o campo de análise a partir dos prêmios literários da Academia Brasileira de Letras entre 1910 a 1945 se torna em fecunda oportunidade para a melhor compreensão das práticas culturais e políticas desenvolvidas por intelectuais, políticos e mesmo pelas pessoas comuns, leitores de jornais,

poesias ou romances. Escritos que narravam experiências vividas ou expectativas lançadas ao futuro. Assim, não apenas nos espaços institucionais, mas nos diferentes espaços de disputas o Brasil se definia em meio a concursos os mais variados e os prêmios destes se expressariam na própria nação.

### Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. *Leitura, História e Histórias da Leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales*. Notas de Investigación. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

ALONSO, Ângela. *Idéias em Movimento - A geração de 1870*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

BENEDICT, Anderson. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEI, Bertrand: Rio de Janeiro, 1990.

LOPES, J. P. *A nação (i)mortal - Identidade nacional e política na Academia Brasileira de Letras (1931-1943)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2007, 188 p.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV: Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Edur), 2007.

RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1869-1913)*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (EDUERJ), 2008.

## **Olhar o outro, registrar a diferença: o testemunho e o flerte etnográfico de Euclides da Cunha nas anotações de Canudos**

**Nathália Sanglard de Almeida Nogueira**

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História  
Universidade Federal Fluminense  
nathaliasanglard@gmail.com

**RESUMO:** Este trabalho examina, a partir da caderneta de campo e das correspondências de Euclides da Cunha para o jornal *O Estado de S. Paulo*, redigidas durante sua viagem à Bahia, as estratégias retóricas através das quais o autor assegurou sua presença e a legitimidade do seu relato sobre os sertões. Ao asseverar a primazia do contato, do olhar, Euclides dialogava com uma historiografia que contestava a limitação da operação historiográfica ao exame de arquivos, sustentando sua ampliação com pesquisas de cunho etnográfico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Euclides da Cunha; testemunho; olhar etnográfico.

**ABSTRACT:** This paper examines rhetoric strategies in Euclides da Cunha's note fields and letters to the journal *Estado de S. Paulo*. Written during a voyage to Bahia, these writings testify Euclides' presence in the backlands and legitimate his ideas. The primacy of interaction and closeness are one of their central topics. By speaking up for ethnographic researches, Euclides opposes to a historiography that limited the historiographic work to the examination of archives.

**KEY-WORDS:** Euclides da Cunha; testimony; ethnographic eye.

Euclides da Cunha partiu do Rio de Janeiro, em 03 de agosto de 1897, com a quarta e última expedição militar enviada a Canudos, e chegou a Salvador, no dia 07 do mesmo mês. Alcançou o foco da refrega, em 16 de setembro, onde permaneceu até 03 de outubro. Em todo o percurso, Euclides tomou nota de quase tudo que o cercava em um caderno de bolso.

Este artigo objetiva estudar, sobretudo a partir da caderneta de campo e das correspondências enviadas para *O Estado de S. Paulo*, redigidas durante a viagem à Bahia, o modo como Euclides da Cunha inscrevia sua presença e buscava certificar a veracidade das informações captadas por seu olhar. Esses escritos desvelam a construção de um observador que mobilizava estratégias para delinear-se como um mestre da verdade.

Esses registros estão repletos de afirmativas de Euclides concernentes à correção do desenho dos episódios. Por mais absurdas que soassem determinadas informações, defendia que a veracidade de suas palavras não poderia ser desacreditada, porque estava assentada na

observação imediata. Por isso, reiterava obstinadamente: “não exagero”, “eu vi”, “observei de perto”, “eu percorri”, “eu inquiri”, como que para validar seu discurso.

O recurso de insistir em seu olhar milimétrico, fiel em demasia aos acontecimentos, saltou dos registros *in loco* para *Os sertões*, publicado em 1902 e, mais tarde, para a nota à segunda edição, de 1903, também publicada pela Laemmert e Companhia Editores. Amparou-se em sua visão, para responder às críticas da recepção de sua obra.

Nesse investir, (...) obedeci ao rigor incoercível da verdade. Ninguém o negará. E se não temesse envidar-me em paralelo que não mereço, gravaria na primeira página a frase nobremente sincera de Tucídides, ao escrever a história da guerra do Peloponeso — porque eu também embora sem a mesma visão aquilina, escrevi

“sem dar crédito às primeiras testemunhas que encontrei, nem às minhas próprias impressões, mas narrando apenas os acontecimentos de que fui espectador ou sobre os quais tive informações seguras” (CUNHA, 2001, p. 784).

Apesar de alguma reserva de humildade por parte de Euclides, Tucídides surge, neste excerto, como seu mentor do fazer histórico e justifica, aqui, o aporte de François Hartog, no artigo *O olhar de Tucídides e a história “verdadeira”*. Neste texto, Hartog discute como o autor de *História da Guerra do Peloponeso* imbuía-se de uma vontade de romper com o paradigma de Heródoto, recusando a render-se à economia do prazer, para consignar por escrito somente a verdade. Ao avocar para si este papel, Tucídides tencionava inaugurar uma história austera e autêntica, o que, por óbvio, desqualificava as anteriores.

Nesta pesquisa pelo verídico, a visão fundava-se como o recurso imprescindível para o conhecimento histórico, o que implicava, além do contato direto, a confirmação do que os outros diziam ter visto. Por este motivo, o saber histórico era um ato de autópsia, de ver por si mesmo e esquadriñar se o que a visão alheia apreendeu se amoldava à realidade (HARTOG, 2001, p. 80-81). A fim de ajustar a narrativa ao real, a busca, ou a investigação - para penetrar na acepção judicial do termo -, da verdade devia coligir, no caos da obscuridade ou das ilusões, os signos necessários e compará-los. Assim, o historiador agia como um juiz, que, em um mecanismo indiciário, ao reconstituir vestígios, testa-os, submete-os a questionamentos, nunca aceitando as primeiras camadas de um fato, para, ao cabo, estabelecer provas.

Na travessia dos tempos, o legado de Tucídides repercutiu na retórica euclidiana<sup>2</sup>. Preliminarmente, a perseguição à verdade é um dos fios que amarra os textos de Euclides. Nas missivas a *O Estado* e mesmo na caderneta, em muitas linhas que nem chegariam ao público, gravava um “a verdade é que”, cuja obtenção era atribuída ao seu acurado testemunho ocular, que não se deixava ludibriar pela mera aparência. Embora profundas as agruras do sertão, Euclides dizia desvencilhar-se delas, “abeirando-se em trincheiras”, “desenfiando-se das balas”, em prol de uma observação o mais perto possível do ocorrido (CUNHA, 2000, p. 172).

Outra maneira de apresentar-se como perspicaz observador era ressaltar a singularidade dos eventos diante de seus olhos. Apesar de leitor de relatos de viajantes, teses de cunho histórico, relatórios sobre os sertões, dos quais extrairia fontes para a confecção da obra de 1902, Euclides entoava desencanto e frustração perante a insuficiência das categorias em voga para assimilar aquelas terras remotas. Ao admitir, ao adentrar em Queimadas, em correspondência a *O Estado*, de 1º de setembro, “nunca reconheci tanto a inutilidade das maravilhas teóricas com as quais nos iludimos nos tempos acadêmicos” (CUNHA, 2000, p. 134), diagnosticava, portanto, um abismo entre miragem e paisagem.

Debruçando-se sobre essa estratégia n’*Os sertões*, Nicolazzi ponderou que, ao empregá-la, Euclides se colocava em vantagem em relação a seus predecessores (NICOLAZZI, 2009, p. 70-78). A experiência *in loco* e a pertinácia de seu olhar retificavam as outras impressões, inclusive as científicas. Essa retórica forjava não apenas um sujeito que havia visto, mas que sabia ver melhor, porque estava atento a tudo de peculiar que lhe tocava.

Além de seu fidedigno testemunho ocular, o autor arrogava para si o mérito de reunir depoimentos “insuspeitos”, os quais certificavam a autoridade e a certeza do exposto. Por isso, os registros adquiridos em campo comportam uma hierarquia, uma vez que Euclides lhes depositava consideração, em razão de sua qualidade e de quem os proferia. Alguns foram adjetivados como idôneos e conscienciosos, o que lhes atestava validade, em contraposição às variantes do arraial, julgadas, com frequência, como tendenciosas e delirantes. Nesta seleção de olhares e vozes, o lugar de enunciação de Euclides mensurava o estatuto de cada uma dessas versões, em geral, enaltecendo a de seus pares e menosprezando a dos sertanejos, estrangeiros nos domínios da verdade.

---

<sup>2</sup> No artigo citado, Hartog avalia, também, a apropriação de Tucídides, no século XIX, como o “pai da história verdadeira”, figura tutelar da história analítica, metódica e positivista do Oitocentos. HARTOG, 2001, p. 85-91.

A passagem dos informantes da caderneta e das correspondências ao jornal para *Os sertões* condensa o trabalho de organização dos testemunhos, que decorria da distância entre o “eu” e o “outro” (NICOLAZZI, 2009). As narrativas sertanejas que comprovariam a ignorância das populações do interior foram repetidas. Filtradas, segundo critérios de interesse, as informações do menino Agostinho, transmitidas com segurança e lisura reconhecidas por Euclides, apareceram no livro de 1902 sem, contudo, qualquer citação da fonte. Outras notícias, sobretudo a dos militares, foram copiadas e classificadas como de grande valia. Se, eventualmente, estas últimas não receberam uma nota com a determinação da procedência, isso se deve menos a seu descrédito e mais a uma incipiente formalização de regras da escrita científica e ao débil sistema de citações de Euclides.

O escalonamento dos relatos prestava-se, em última instância, a engendrar uma história, além de verdadeira, útil. Aqui, Tucídides, novamente, emergia como mestre. Porque o olhar só aprisiona o aqui e agora, a história que escava a verdade não pode regressar ao passado e, portanto, só existiria relativamente ao presente. Os sinais dos tempos pretéritos poderiam, tão somente, ser juntados por um esforço da arqueologia. Sendo o presente o único horizonte possível da escrita da história, ninguém que aspirasse a escrevê-la retroativamente teria o mesmo sucesso daquele que viu e esteve lá. É nessa medida que a história que perscruta a verdade seria uma aquisição para sempre (HARTOG, 2001, p. 84).

Esse Euclides que vincava em sua caderneta “fui um espião da História” ciceroneou o leitor, na nota preliminar d’*Os sertões*, de modo a designar sua escrita como proveitosa para a posteridade: “Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de *futuros* historiadores, os traços *atuais* mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil” (CUNHA, 2001, p. 65).

Se, por um lado, a retórica euclidiana acentuava utilidade de historiar o que a visão mesma havia proporcionado, por outro, o autor deslizava em concessões a indícios do passado, como uma forma de recuperar os tempos idos. Uma delas seria o rastejo da natureza, pois a provisoriedade dos fatos humanos contrapunha-se à fossilização do tempo na natureza.

Conforme Manoel Salgado, viandantes europeus, em especial, Carl von Martius, intrigados com uma imaginada ausência de fiáveis balizas de historicidade nas Américas, detinham seu olhar sobre a natureza, para costurar a história nos trópicos (GUIMARÃES, 2000). Outra importante referência no sentido de elaborar uma história nacional a partir da história da natureza era Alexander von Humboldt, cuja obra serviu de modelo para a utilização de dados materiais como testemunhos diretos do passado. Segundo Kaori Kodama, o papel que Humboldt imputava à natureza na coleta de materialidade para historiar as



sociedades ou etapas de uma sociedade sem escrita foi apropriado por letrados brasileiros oitocentistas, notadamente no IHGB, interessados pela arqueologia e pelas idades remotas do continente americano (KODAMA, 2011).

A postura de Euclides ressoava, pois, a de Martius e de Humboldt - ambos citados em sua caderneta de bolso. Para Euclides, as terras ignotas não tiveram um historiador e, por serem habitadas predominantemente por iletrados, seriam raríssimos os vestígios escritos sobre sua origem e desenvolvimento (CUNHA, 2001, p. 192). Em decorrência, imperaria um passado inaudito, carente de indícios “históricos” para planificar aquela população e instituir, ao menos, sua cronologia. O escrutínio da natureza, como “velha testemunha histórica”, era, portanto, imprescindível para o deciframento do passado daquela gente (CUNHA, 2000, p. 65).

Posto que sobre as lacunas do passado pouco pudesse fazer, senão perquirir a natureza, quanto às brechas do presente, cabia-lhe a missão de transmitir com veracidade o que tinha vivenciado. A fugacidade do tempo e o desmanchar do presente impunham o exame premente dos sertanejos, que teimavam em “ainda” existir. Desta maneira, encarregava-se da penosa tarefa de projetar o ingresso daquela gente na história e, simultaneamente, de esculpir para si a imagem de historiador sincero dos sertões (CUNHA, 2001, p. 67).

Euclides não estava sozinho nisso que designara como ofício de Sísifo. Os procedimentos que valorizavam o olhar, o interpelar o presente e o sopesar dos testemunhos, os quais inspiraram sua prática e espelhavam as lições de Tucídides, dialogavam com a tradição historiográfica oitocentista brasileira. Para Kodama, a credibilidade conferida àquele que vê esteve intrincada à centralidade que as narrativas de autores em trânsito ganharam na confecção da história nacional e na produção de conhecimento mais ou menos formalizada, apoiada nos moldes científicos desenvolvidos, especialmente, na segunda metade do século XIX. Ademais, havia uma urgência neste exercício da visão, uma vez que o alvo da perscrutação, os habitantes mais primitivos da nação, os índios, estariam em vias de desaparecimento, segundo parte da elite letrada brasileira, sobretudo aquela abrigada no IHGB. Assim, a etnografia despontava como caminho possível para compilar informações sobre este “outro” fadado ao perecimento e para engendrar os primórdios da história da nação, motivo por que a produção etnográfica guardava uma estreita relação com a formação do campo disciplinar da história oitocentista (KODAMA, 2010; TURIN, 2004).

Além do reforço da visão e da verdade, outra característica comum a Euclides e seus contemporâneos centrava-se na ênfase em quão laborioso era tecer a história nacional.

Rodrigo Turin desenvolve a ideia de que, ao lado da sinceridade e da cientificidade, a dificuldade consubstanciava um *topos* caro à operação historiográfica oitocentista. Privativa para as mãos mais capacitadas, a escrita da história da nação impingia sacrifícios e um devotamento absoluto à verdade, de modo a canalizar forças hercúleas no trabalho de coleta, crítica e exposição das fontes. Dar a conhecer a trajetória de um objeto de estudo garantiria ao leitor a reconstrução dos difíceis passos da pesquisa, de sorte a engrandecer o produto final e alijar quaisquer rumores sobre sua utilidade para gerações vindouras. De acordo com Turin, esse *topos* perpassou a tradição histórica imperial, com autores como Varnhagen e von Martius, e se fundiu à remodelação historiográfica no alvorecer da República, aderindo à retórica de figuras como Sílvio Romero (TURIN, 2009, p. 12-28).

O compartilhamento do primado da observação e do compromisso com a verdade redimensiona um episódio que envolveu uma dúvida sobre a estada de Euclides em Canudos. Gilberto Amado, em *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* (1956), terceiro volume de suas memórias, contou que ouvira de Siqueira de Meneses, o então governador de Sergipe, acerca daquele: “Não me fale nesse. (...) Nunca foi lá. Nunca se perdeu por aquelas bandas. Nunca me viu. Nunca o viram!” (AMADO, 1956, p. 179). O desmentido abalou sua imagem para Amado, que concluiu: “Euclides da Cunha, segundo a gente do sertão, inventou muita coisa, romantizou, desfigurou muito do que diz ter visto” (AMADO, 1956, p. 176).

Conquanto a viagem do autor aos sertões seja irrefutável, em razão dos seus registros *in loco*, dos jornais baianos que veiculavam sua visita à redação e, sobretudo, das fotografias de Flávio de Barros, a conjectura de Amado se mostra relevante, porque esse “diz ter visto” desempenha a função de nublar a certeza sobre a presença de Euclides na Bahia e levantar a suspeita sobre a narrativa, caso, de fato, tenha “se perdido por aquelas bandas”.

Assim, o “ter estado lá” se converte no próprio argumento de autoridade, aqui pensada como as estratégias acionadas pelo autor para erigir sua presença, assegurando, tanto em termos epistemológicos, quanto de poder, a legitimidade sobre o discurso acerca do contexto social e cultural a ser representado (GONÇALVES, 2002, p. 13). Por conseguinte, as pontas do olhar e do experienciar atam-se e permitem a digressão teórica sobre os sentidos da experiência etnográfica, a partir do aporte de James Clifford.

Clifford, no artigo *Sobre a autoridade etnográfica*, discorre sobre o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo, em que a observação de primeira mão torna-se fundamental, formulando-se, pois, um “você está lá... porque eu estava lá” (CLIFFORD, 2002, p. 17-19).

De certa forma, em Euclides, o uso do material redigido *in situ* e a circunscrição de seu posto de observador divulgam ao seu público que as veredas para conhecer os sertões foram abertas por ele. Ao longo do texto, os diversos “vimos que” deste autor que renunciara aos gabinetes, para se enredar nos sertões, atuavam como um empréstimo do olhar ao leitor, que, persuadido pelo prisma de quem presenciou os eventos, restaria convencido da narrativa.

A confluência da estratégia euclidiana com a dos profissionais do trabalho de campo não camufla, porém, sua inserção em um período que antecede à fixação de um consenso acerca da necessidade de uma vivência, desdobrada em descrição densa, realizada por acadêmicos qualificados, para o fazer etnográfico. Segundo Clifford, até o final do século XIX, o etnógrafo, em seus primevos lineamentos, não gozava de *status* privilegiado como um intérprete superior aos viajantes, missionários, administradores, todos coexistindo nas fluidas fronteiras disciplinares. Apenas durante a década de 1920, com as pesquisas de Malinowski, a rotação para uma autoridade cientificamente validada se institucionalizou. Ao longo da primeira metade do século XX, impôs-se, paulatinamente, a obrigatoriedade de um conhecimento balizado pelas hipóteses científicas mais ajustadas, investido de neutralidade e incrementado pela exigência da observação participante intensiva.

Essa advertência torna plausível situar Euclides no contexto que Clifford denomina “geração intermediária”, anterior à formalização dos conteúdos disciplinares da etnografia, que não vivia tipicamente num lugar por tempo prolongado, dominando a linguagem nativa e passando por uma experiência pessoal similar aos ritos de iniciação. Ao revés de exprimirem-se como porta-vozes da cultura sob análise, conservavam uma postura documentária, observadora, contígua a de um cientista natural. A pertinência desta categoria para esquadrinhar a posição de Euclides nos sertões baianos fundamenta-se, quando se pondera o diminuto lapso temporal de cerca de 70 dias, dividido em várias paradas, da chegada a Salvador à partida para o Rio de Janeiro. Neste interstício, em Canudos, abrigou-se em barraca militar, na outra margem, em sua multiplicidade de sentidos, do rio. Quanto a suas vestimentas, outro jeito de exteriorizar a distância, repare-se que na fotografia de Flávio de Barros, intitulada *28º batalhão de infantaria no acampamento*, aparece com trajes militares, empunhando espada, e nas missivas de 31 de agosto, em Alagoinhas, e 04 de setembro, em Tanquinhos, sutilmente, refere-se a seu dólma, sem “uma partícula de pó”, bem como a um soldado ferido que guia forças para fazer-lhe continência (CUNHA, 2000, p. 127; 151).

Além do padrão normativo que começava a incidir sobre a pesquisa etnográfica profissional de viver com e, mais ou menos, como os nativos por um período suficiente,

tentando tocar nas vicissitudes da cultura local, prescrevia-se uma atitude inclinada ao relativismo cultural e à neutralidade, que distinguia, mais veementemente, as atividades do amador e do sujeito treinado pelas novas técnicas do olhar. Euclides, aproximando-se mais de um compilador de costumes e singularidades da natureza, imbuído de interesse documentário e de juízo mensurador, observava o “outro” de modo menos imparcial, sobretudo por pronunciar-se em nome da República e por vincular-se oficialmente ao Exército. Tal como os viajantes, os missionários e os administradores que pintavam a cor local, estava preocupado com problemas políticos e, mais, com um impasse para a configuração da nação brasileira.

Para a autoridade experiencial etnográfica, somava-se à emergência da centralidade da observação participante e à primazia dada ao visual, o requisito de uma sensibilidade para o contexto estrangeiro e o intento de estabelecer uma esfera comum, a partir da construção de um mundo de experiências partilhadas. Esta sensibilidade pode ser lida como uma disposição prévia para a compreensão da alteridade e para a instituição de laços neste compartilhar (CLIFFORD, 2002, p. 34). No caso de Euclides, essa empatia primeira não parece se verificar e o “sentir-se em casa”, que deveria guiar a participação pessoal dos etnógrafos, tropeçava no desenho da “*urbs* monstruosa”, da “aldeia sinistra”, do “inferno dantesco” do lado de lá, cenário que reputava pouco acolhedor para dividir um horizonte de experiências.

A respeito deste lugar para onde se lançou o observador, o advérbio “lá” significa, de partida, uma distância, entre o “eu” que olha, pertencente ao “aqui” e ao “cá”, e o “outro” observado. O vaivém no espaço não estava adstrito, contudo, à prática de Euclides, pois se incrustava no seio da experiência etnográfica a vontade de uma experiência autêntica. Essa atitude cultural do investigador de deslocar-se para um terreno estrangeiro materializava a procura pela genuinidade, sobrevivente, apenas, fora dos limites do mundo moderno. Para Euclides, o “lá”, mais do que território autêntico, não corrompido pela civilização, representava a radicalidade da alteridade. Os sertões ocupavam a margem não propriamente geográfica, mas simbólica das solidões interiores da nação. À beira da história, à revelia do progresso, reviravam seu instrumental teórico, para que, da bagagem, extraísse mecanismos para sua interpretação.

Voltando a James Clifford, a fim de ponderar a experiência empírica de Euclides e seus procedimentos de tradução da alteridade sertaneja, tem-se que, para o antropólogo norte-americano:

a observação participante obriga seus praticantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução. Ela requer um

árduo aprendizado linguístico, algum grau de envolvimento direto e conversação, e frequentemente um desarranjo das expectativas pessoais e culturais. (CLIFFORD, 2002, p. 20).

Esse trecho aponta para alguns matizes necessários para pensar a presença de Euclides em campo, por ele evocada, sobretudo, quando às voltas do problema retórico de convencer seus leitores da verossimilhança do relato. Ademais, submetendo seus registros a um olhar mais crítico, depreende-se que seu trânsito nas paragens baianas apartava-se de um “circular entre os ‘outros’, como eles circulam entre si” (O’DONNELL, 2008, p. 89). Este “não viver como” e “não se sentir em casa” esmaecem, de algum modo, a profundidade da observação. Ademais, ao enveredar-se pelos vilarejos, acompanhado de militares, carregava, diante do “outro”, a identidade das forças republicanas, enviadas para esmagar o arraial. Sobre os informantes, por vezes imbricados na figura do interrogado, a verticalidade dificilmente se dissipava, porque, ali, ouvia-se contar o inimigo, por mais comovedora que fosse sua tragédia.

Mesmo que se mitigue o envolvimento direto com os sertanejos, ondulam-se, na caderneta e nas missivas ao jornal, esperanças, expectativas e ilusões. Um enternecimento com as misérias daquela gente se enlaça nas folhas que trazia consigo e parece se adensar, em especial, a partir da entrada em Canudos. Já de volta para as bordas da civilização, ao principiar a escrita do livro que sairia em 1902, trocou-lhe o nome: *A Nossa Vendéia* deu lugar a *Os sertões*, talvez a conotar a passagem de um sertão distante e imaginado ao vivido. Talvez, ainda, para gravar mais incisivamente a sua estranha brasilidade.

Do outro lado do rio, a distância empalideceu a densidade participativa de sua observação, tornando imperioso se temperar essa experiência, que flerta com a etnografia, sobretudo, como uma metáfora do olhar. Por isso, a ideia de um margear o “outro”: segue-se pelas margens, anda-se pelas beiras, mas não se experimenta, efetivamente, o lugar do “outro”. Euclides exercitou, sim, a visão, mas por cima dos ombros.

### Referências:

AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e Primeira Viagem à Europa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

CUNHA, Euclides. *Caderneta de Campo*. ANDRADE, Olímpio de Sousa (Org.). São Paulo: Brasília: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção), 1903. In: *Obra Completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Diário de uma expedição*. GALVÃO, Walnice Nogueira. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os sertões*: (campanha de Canudos). São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais*. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 389-410, julho/outubro 2000.

HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

KODAMA, Kaori. Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 2, p. 253-272, maio/agosto 2010.

\_\_\_\_\_. La section d'Ethnographie de l'Institut Historique et Géographique Brésilien (1840-1860) ou la « Place » De l'Indien dans l'histoire du Brésil. *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, abril, v. 7, 2011. Disponível em: <<http://acrh.revues.org/3724>>. Acesso em: 15/01/2014.

NASCIMENTO, José Leonardo do; FACIOLI, Valentin. *Juízos críticos: os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NICOLAZZI, Fernando Felizardo. O narrador e o viajante: notas sobre a retórica do olhar em *Os sertões*. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 2, p. 67-85, 2009.

O'DONNELL, Julia Galli. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TURIN, Rodrigo. Quando a etnografia faz história: o primado da observação e a construção da temporalidade em Sílvia Romero. XI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH-RJ, *Anais...*, Rio de Janeiro, 2004, p. 25.

\_\_\_\_\_. Uma nobre, difícil e útil empresa: o ethos do historiador oitocentista. *Revista de História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 2, p. 12-28, 2009.



## “Levanta-te”: Debates sobre o urbano em Campanha-MG (1890-1930)

**Rômulo Nascimento Marcolino**

Mestrando em História

UFMG

e-mail: [romulonm@yahoo.com.br](mailto:romulonm@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Buscamos nesse trabalho investigar as mudanças ocorridas, as permanências, os confrontos e a construção de uma nova percepção e de um imaginário sobre o espaço urbano, bem como a elaboração de novas representações acerca do viver urbano na cidade de Campanha (MG) na virada do século XIX e começo do XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Campanha; urbanismo; modernidade

**ABSTRACT:** We seek in this work to investigate the changes that occur, the stays, clashes and building a new perception and an imaginary about the urban space as well as the development of new representations of urban living in the city Campanha (MG) at the turn of the century nineteenth and early twentieth centuries.

**KEYWORD:** Campanha city; urbanism; modernity

### A cidade decaída

Como em praticamente todas as cidades localizadas no interior do Brasil, a rotina na Campanha parecia ser quebrada somente nos dias festivos. Nos idos de 1902, por exemplo, houve grande euforia com a visita episcopal. Nas palavras do cronista do jornal “*A Campanha*”, após a euforia “dessa semana excepcionalmente bella e encantadora e que tão agradavelmente transformára o aspecto local”, guardada na lembrança dos campanhenses, a cidade voltaria ao ritmo entediante de uma cidade interiorana:

tudo hoje se modificou e a população campanhense entrou novamente na costumada quietação e normalidade de uma cidade do interior, sem aquelle bulício dos grandes centros, guardando apenas, entregue ao santo labor do quotidiano, a saudosa lembrança desses dias tão bem passados e que tão gostosamente deram a doce illusão da vida cheia de encantos das grandes capitaes. (...). (*A Campanha*, ano II, n. 67, 1902, p. 1)

O clima na cidade era de desânimo, no mesmo jornal, um apelo à Providência Divina faz lembrar a passagem bíblica em que o Cristo ordenou “levantate e anda” (Bíblia Sagrada, João, Cap. 11) a Lázaro, um homem que já estava morto.<sup>3</sup> Alguém que assina o artigo como

<sup>3</sup>Assim como Lázaro, um homem que outrora fora abastado e agora diante da morte nada pode fazer, o autor relembra os tempos áureos da “Princesinha do sul” que agora deixava de ser a referência entre os municípios sul

“BOA”, ordena à cidade adoecida “levanta-te, surge desse abatimento, volta à ocupar teu lugar! “Porque te aniquilas na indiferença e no desanimo?”.

Curiosamente o jornal “*A Campanha*” é um órgão oficial do partido republicano municipal, mas é evidente o descontentamento com o estado de abandono da cidade:

Ainda é tempo de te ergueres. Não desanimes, confia na divina Providencia, e breve, cantando hosanas, verás o teu nome bem alto elevado e cahida por terra as torpes calumnias contra ti levantadas. Salve, pois, minha idolatrada Campanha! (BOA, *A Campanha*, 05 out 1902, p. 4)

Os primeiros anos da República parecem não ter modificado tanto os aspectos físicos da cidade de Campanha, porém, é perceptível nos discursos proferidos por políticos e jornalistas, que eles estão atentos as transformações que estão ocorrendo em outras partes do mundo, principalmente na Europa. A crença de que o progresso poderia solucionar todos os problemas da humanidade se realizado plenamente, pois nele

tudo se transforma, tudo se equilibra, tudo se harmonisa, tudo concorre para o melhoramento e o aperfeiçoamento da espécie, preparando esse futuro, embora longiuquo, paraíso de amor e de fraternidade, em que o homem, vencidas si não subordinadas as fatalidades da natureza, dominadas e postas ao seu serviço as forças da matéria”. (*A Campanha*, 20 jul 1902, p. 1)

Porém, o pensamento otimista do autor deixa claro que o progresso não pode se dar somente no campo material e do intelecto, é necessário que haja uma moralização dos costumes:

A probidade, a honra, o respeito á propriedade, á auctoridade e á lei, o acatamento aos mais velhos, a veneração pelos superiores, o cumprimento do dever, o amor da família, o culto da mulher, a tolerancia pela fraquesa dos seus semelhantes, etc. etc. , - eis as róchas sobre as quaes tem sido archititado o complicado edificio social moderno. (*A Campanha*, 20 jul 1902, p. 1)

A propaganda construída no jornal “*A Campanha*” conclamando a sociedade civil a contribuir com o poder público na providência dos melhoramentos para embelezar a cidade numa junção de interesses, os particulares beneficiando as casas, muros e passeios, enquanto o poder público atua nas ruas e praças:

Em números passados de nossa folha pedimos instantemente aos proprietários que beneficiassem seus prédios, muros e passeios, indo em auxílio da câmara que vai beneficiar as ruas. Do concurso desses dois poderosos fatores resultaria indubitavelmente a transformação do aspecto e embelezamento da cidade. (*A Campanha*, 20 jul 1902, p. 1)

---

mineiros, caindo no sono profundo, mas não perde a fé de que chegara o momento em que a Divina Providência irá faz chamá-la para fora para restaurando-a novamente a vida .

Nos jornais que analisamos é perceptível a preocupação em remodelar também os corpos e mentes do campanhenses, os mendigos, os vadios, a jogatina e a rebeldia dos jovens serão duramente atacados e condenados. Em julho de 1902 o jornal *A Campanha* clamava pelo rigor da lei para “os vadios e vagabundos que continuam no criminoso empenho de riscar e estragar as paredes dos prédios ultimamente renovados e até nelles escrevendo as mais revoltantes e torpes obscenidades”, durante a visita do Bispo diocesano à cidade.

Este facto deprimente dos creditos de cidade culta de que com razão gosa a Campanha, envergonha-nos e avilta-nos aos olhos de nossas co-irmãs, onde não se observam selvagerias deste jaéz. Si, como nos ensina o eximio Carrara, a simples satisfação de uma curiosidade merece repressão, ao acto vandalico que verberamos deve-se infringir a mais severa pena por ser attentatorio da moral social e dos direitos de propriedade garantidos pelas leis vigentes. Parece-nos que a intervenção policial impõem-se como absolutamente necessaria, por quanto, não só coibirá este inqualificavel abuso, como evitará que alguns dos proprietarios se vejam coagidos a agir por si na defesa de sua honra e propriedade. **Urge, pois, uma providencia enérgica em nome do embelesamento da nossa cidade e no interesse da moralidade publica** (*grifo nosso*). Si o digno delegado de policia, para quem já uma vez appellamos e cuja energia e patriotismo fizemos justiça, deixar passarem despercebidos estes factos, sem intervir para que elles não se repitam. (*A Campanha*, 20 jul. 1902, p. 3. *Grifo nosso*)

Entre 1830 e 1850 a urbanística moderna dá seus primeiros passos, empenhada a solucionar os defeitos da cidade industrial. Técnicos e higienistas vão esforçar para diagnosticar e eliminar alguns dos males da cidade industrial, tais como escassez de esgotos, água potável e a propagação de epidemias. Conforme Lucia Lippi de Oliveira o urbanismo só encontrará sua formulação “completa” apenas no começo do século XX, enquanto ciência das cidades. Nos anos de 1840 ainda se configurando, aparece como *Ideia Sanitária* e em seu postulado a preocupação em sanear o corpo e igualmente atuar sobre a moralidade do trabalhador (ou homem pobre).

Aqui no Brasil, o discurso republicano se constrói em oposição às outras propostas políticas, apresentando-se como a única posição verdadeira, legítima, porque alicerçada no conhecimento da realidade, e, portanto, a única capaz de reorganizar o social (...). O lema positivista “saber para prever, prever para prover” parece resumir as pretensões teóricas e práticas do liberal da República (MORAES, 2006, p. 140-141). Dessa forma, atentos ao progresso científico-tecnológico e de olhos na Europa, a elite brasileira acalentava o desejo de ver e fazer o Brasil despertar do que consideravam como “morrinha colonial” e aperceber-se da “visão civilizadora de pátrias adiantadas e progressistas” (EDMUNDO, 1953: 53).

Propagava-se um discurso cuja apologia do “novo” enunciava um projeto sustentado pelo trinômio: modernizar, civilizar e progredir.

A partir da segunda metade do século XIX, percebem-se no Brasil preocupações semelhantes com a salubridade da urbe e com o aumento populacional da cidade do Rio de Janeiro. A então, capital da República, exercia a função de centro político-administrativo, e econômico-cultural, ao lado das imagens positivas da cidade, reforçava-se a imagem de uma cidade doente, tendo em vista que o aumento populacional contribuiu para agravar o desemprego, a fome, a criminalidade, a multiplicação dos cortiços e a profusão de doenças.

No início do século XX, o sanitarista Oswaldo Cruz e o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Engenheiro Pereira Passos, dão cabo a luta contra os espaços insalubres, em especial os cortiços tido como responsável por várias doenças. No lugar dos cortiços do centro da cidade foram abertas ruas, praças e avenidas longas, largas e arejadas. Estas ações do poder público para remodelar, sanear e embelezar a capital federal teve a marca autoritária do Estado, o prefeito Pereira Passos acometeu-se de poderes ilimitados para realizar seus intentos.

O primeiro grande exemplo de reforma urbanística surgiu no Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906, sob o governo de Pereira Passos, que procurou pôr em prática um plano geral de reforma urbana pautada em três ideais modernizadores: higienização, embelezamento e racionalização do espaço. A influência de Haussmann sobre a modernização do Rio de Janeiro parece inegável. Outros centros, como São Paulo, Manaus, Belém, Porto Alegre também adotariam planos urbanísticos como forma de inserirem-se no movimento de *modernização*.

No entanto, em todos esses centros, não apenas as transformações físicas foram importantes, como era também concebido como necessário pelas autoridades públicas as transformações dos hábitos tradicionais arraigados da velha sociedade colonial, considerados atrasados.

Não apenas as cidades capitais passaram por processos de “modernização”. Concordamos, no entanto, com Fransérgio Follis, que os estudos existentes a respeito da modernização urbanística têm concentrado suas análises nos planos de reforma implementados nos grandes centros urbanos brasileiros, a partir do estudo dos planos gerais de remodelação elaborados por reconhecidos profissionais do urbanismo moderno. Isso, por outro lado, impõe limites tanto à compreensão do desenrolar do processo em cidades que sofreram considerável modernização, ainda que não implementadas por esses profissionais,

embora as intervenções urbanísticas nessas cidades tomassem como seus princípios organizadores tanto uma concepção de modernização e como uma aspiração civilizadora.

### Gladiadores da cidade

Aí estão estes monumentos a lembrar vultos que se integraram a uma população amada. Interessante que sobretudo o médico é aqui cultuado, isto é sinal de proteção, pois o médico é o poderoso gladiador contra a morte. À entrada do Hospital São Sebastião está o busto do Dr. Raimundo Alves Tôrres. Na Praça do Rosário o do Dr. Felicissimo. Agora nesta Praça mais um médico aí está, tutelando esta urbe abençoada. (...)”. (CARVALHO, 1978, rolo 128)

Com base na análise das fontes, podemos notar dois momentos distintos na percepção dos atores a respeito da cidade de Campanha e sobre a sua inserção nesse projeto de civilização. O primeiro momento seria da inauguração da República até o ano de 1910.

Nessas duas primeiras décadas do regime republicano, o clima não é nada animador em Campanha, há uma grande insatisfação com o governo do estadual, tanto que em 1892, liderados pela Campanha, o movimento separatista que desde a segunda metade do século XIX já vinha buscando a autonomia da região Sul da Província, finalmente chega a decretar a criação do novo estado Sul de Minas. (CASTRO, 2012)

O segundo momento, inicia com as gestões municipais dos irmãos Oliveira, Zoroastro de Oliveira (1908-1927) e Jefferson de Oliveira (1927-1930). A partir da década de 1910, Campanha sofreria várias intervenções, reformas e obras de melhoramentos, com o apoio do governo de Minas Gerais e da ação administrativa da Câmara Municipal que cria posturas para melhor dispor sobre a organização da cidade e suas condições de salubridade, abastecimento de água, arborização e etc.

Em setembro de 1910, o Congresso de Minas criou a Lei nº546, por meio desta o governo estadual ficava autorizado a fazer empréstimos aos municípios afim de promoverem obras de saneamento. Júlio Bueno, então Presidente do Estado assim se referiu à aprovação da Lei, que a seu ver poderia impulsionar o desenvolvimento industrial em Minas, essa parece ser a sua única preocupação, pois em sua fala não há ênfase nas questões sanitárias como algo que venha a trazer benefícios para a saúde pública, se há uma preocupação com a saúde, certamente é para que o cidadão sadio se torne um *bom* trabalhador :

Com a execução da Lei 546 teremos conseguido o saneamento completo das localidades mineiras, a possibilidade do aproveitamento de novas indústrias locais, e o desenvolvimento das existentes e, conseqüentemente, a valorização da propriedade urbana e, indiretamente, a da rural pela animação da vida local. (MINAS GERAIS, 1911. p.14-15)

Nas primeiras décadas do XX, tornam-se comuns os discursos que procuram resgatar por meio da memória aquele prestígio da “locomotiva sul mineira”, bem como por meio das ações intervencionistas do presente nos espaços urbanos, sob a égide da Ciência.

A partir de 1907 teremos em Campanha a consolidação da hegemonia do grupo político da família Oliveira sendo que até 1930, os irmãos Zoroastro e Jefferson irão se revezar na Câmara de vereadores como Agentes do Executivo Municipal, espécie de prefeito à época. Como assinalado os dois possuem formação na área médica, um farmacêutico e outro médico, este último também se intitula urbanista. Desse modo acreditamos ser importante para melhor compreensão da atuação enquanto agentes do executivo adentrar um pouco mais na formação profissional como um próximo passo da nossa pesquisa.

### **Ressurge a Campanha**

Se é certo que Campanha jamais deixou de ser, no sul de Minas, a cidade intelectual e de acendrado civismo, não menos é que assaz tem progredido nestas duas últimas décadas de vida material. A prova do asserto pôde ser feita num synthetico e rápido balanço da nossa actividade e dos nossos incontidos anseios de avançar pela nova senda aberta por methodos novos à vida das moderna *Urbs*. (Revista Alvorada, ago. 1928, p. 1-3)

Sucedendo seu irmão na política municipal, em pouco menos de um ano de administração, Jefferson de Oliveira empreendeu esforços em “promover grandes e uteis melhoramentos”, entre os quais as reformas do Teatro Municipal, o ajardinamento da Praça D. Ferrão, a reforma do jardim municipal, o alargamento e o abalramento de ruas, além de ter iniciado a reforma da Praça Zoroastro de Oliveira. Sancionou leis importantes no sentido de ordenar a circulação, a especulação imobiliária e a higiene, com leis que regulavam o trânsito de veículos; a que definia a cobrança de impostos sobre muros e regulamentava sobre a construção e reforma dos mesmos; outra que proíbe o plantio de bananeiras no perímetro urbano e a de restabelecimento do serviço de remoção do lixo a domicílio.

Tais realizações tinham como objetivo informar à população o que seria a civilidade, a urbanidade e o progresso. Tal compreensão não apenas diz da cidade existente, mas elabora um discurso representacional de como a ela deveria existir.

Em 1927 acontece o Congresso das Municipalidades Sul Mineiras, esse congresso tinha por objetivo debater “teses” sobre a realidade dos municípios localizados nessa região. O Agente do Executivo Municipal da cidade da Campanha dr. Jefferson de Oliveira apresentou “uma das tezes mais complexas que é o urbanismo”.



Para Jefferson de Oliveira, o urbanismo seria uma *mistura maravilhosa de higiene e estética*, na qual emergem questões com aspectos diversos seja em relação a uma grande cidade ou aos pequenos núcleos de população. (Revista Alvorada, dez 1928, p. 4-6). Preocupado em dar repostas às necessidades dos municípios sul mineiros, Jefferson aponta que naquelas localidades o urbanista deve ser primeiro higienista e depois esteta. Sendo os maiores problemas urbanos o abastecimento de água e remoção dos dejetos e detritos.

A tendência do urbanista de hoje é restringir ao mínimo a área urbana. Evidentemente, quanto mais aglomeradas as habitações, tanto mais ao alcançada rendas municipais todos os serviços públicos e mais fácil a conservação e asseio dos terrenos particulares. Poder-se-ia objetar que a maior densidade redundaria em prejuízo para a saúde pública. Si isso é verdade, em parte, para as cidades industriais de milhões de habitantes, a observação nos mostra que entre nós, quanto mais para os centros urbanos, mais saúde; quanto mais para o campo, mais moléstias. É que não basta para a saúde o ar puro das montanhas. (Revista Alvorada, dez 1928, p. 4-6)

As cidades modernizadas constituir-se-iam a expressão mais representativa do progresso material e civilizatório de finais do século XIX e metade do século XX. Nesse sentido, particularmente, nos propomos tomar como ponto de reflexão o processo de remodelação e de intervenções urbanísticas, vistos a partir da pequena cidade de Campanha, no interior de Minas Gerais, buscando compreender como se incorporavam as aspirações de modernização.

Procurando seguir princípios pautados pela razão, pela ciência e pelo progresso, as autoridades políticas normatizarão padrões para o traçado urbano e configurações quanto à estrutura material das cidades. Parte importante deste estudo deve voltar-se para considerações com relação a constituição e a regulamentação dos espaços urbanos. O olhar recai sobre o que podemos denominar de “materialidade” ou “espacialidade”: aspecto físico e planejamento das cidades (remodelamento, intervenções e melhoramentos) e para as intervenções de ordem social (higienização, sanitarismo, saúde pública, regulamentação do abastecimento etc).

Já muito decadente, sem commercio, sem industria, sem lavoura, a velha cidade não podia mais acalentar seus filhos, obrigados a procurar em outras partes os elementos de subsistência. E a bella cidade que ia depauperando mais e mais, anno por anno. Predios mal tratados, muros a cahirem, ruas desleixadas, um ar sombrio de morte, turo era tristeza, tudo era desolação, tudo caminhava para a visão da antiga Troia – *et campus ubi Troia fuit*. Foi nesse momento que o dr. Jefferson voltou ao seio de sua terra querida, onde seu coração se confrangeu ante o espectáculo da ruínas a se estenderem por todos os lados. (Revista Alvorada, dez. 1928, p. 1)

O médico Agente do Executivo Municipal se põe “a remouçar a velha princesa do Sul” (Revista Alvorada, dez. 1928, p. 1). Para Jorge Caldeira a inserção de técnicos nos quadros administrativos do país, concorrendo com aqueles cargos que até então eram ocupados conforme posicionamento político foi aumentando tal qual a crença de que os saberes técnicos poderiam solucionar os problemas do país:

Uma das principais consequências da instauração da República foi proporcionar aos técnicos acesso ao poder. No império, os cargos de mando eram reservados aos que faziam carreira política. Era um grupo fechado e treinado para tomar decisões. Porém, desde o fim da guerra do Paraguai começou a aumentar o número de pessoas com formação técnica que, embora com ideias sobre a direção do país, não tinham como praticá-las. Militares, engenheiros e médicos eram os setores mais representativos desse grupo (...). A crença no saber técnico como um instrumento melhor para o desenvolvimento do país do que a formação política era o que garantia suas posições. (CALDEIRA, 1997, p. 243)

Dessa maneira, detectamos algumas mudanças ocorridas, as permanências, os confrontos e a construção de uma nova percepção e de um imaginário sobre o espaço urbano, bem como a elaboração de novas representações acerca do viver urbano. Acreditamos que há tentativas de inserir as cidades interioranas no processo de modernização do Brasil, evidentemente em alguns lugares a inserção é mais bem sucedida do que em outros, não há uma homogeneidade, uma complexa rede se entrelaça entre elementos locais, nacionais e internacionais. Por mais que em pequenas cidades, tal como Campanha, em que a modernização da cidade se expressaria pela busca da incorporação de um ideário civilizatório, da remodelação e intervenções empreendidas no espaço da cidade, bem como de transformações no campo do comportamento, buscando seguir modelos ditados por grandes centros urbanos brasileiros, como Rio de Janeiro ou São Paulo, as especificidades locais interferem nesse processo.

### **Bibliografia**

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRESCIANI, M. S. M. As sete portas da cidade. In: *Espaço e Debates*, n. 34. São Paulo: NERU, 1991.

CALDEIRA, Jorge. (i. et al. i.). *Viagem pela História do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASTRO, Pérola M. Goldfeder e. Regionalismo político no Sul de Minas Gerais: notas sobre o movimento separatista de 1892. In: SAES, Alexandre Macchione. MARTINS, Marcos

Lobato (orgs). *Sul de Minas em transição: a formação do capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012.

CHALOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. História da cidade e do urbanismo no Brasil: reflexões sobre a produção recente. *Cienc. Cult.*, v. 56 n. 2, São Paulo, Apr./Jun 2004.

LEPTIT, Bernard. *Por uma nova história urbana*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MORAES, Carmen Sylvia Vidigal. *O ideário republicano e a educação: uma contribuição à história das instituições*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. *Construindo a Petit Paris: Joaquim Macedo Bittencourt e a Belle Époque em Ribeirão Preto (1911-1920)*. 397f. Dissertação (Doutorado em História) FHDSS/UNESP. Franca, SP, 2004.

## Fontes

*A Campanha*, “Órgão do Partido Republicano do município”. Acervo Centro de Estudos Monsenhor Lefort – Biblioteca Municipal/Campanha – MG Fundo: Jornais – Séculos XIX e XX:

- *A Campanha*, Ano: II, n. 67, 19 de agosto de 1902, p.1.
- *A Campanha*,. Ano II, n. 64, 20 de Julho de 1902, p. 1.
- “É Demais”. *A Campanha*. Ano II, n. 64. 20 de julho de 1902. p. 3.
- BOA. *A Campanha*. Ano: II, n. 73, 05 de Outubro de 1902. p. 4.

MINAS GERAIS. Relatório de Presidente de Estado. Julio Bueno Brandão. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1911. p.14-15 Disponível em: <http://brazil.crl.edu/> Acessado em: 25/03/2014

Campanha Hodierna. *Revista Alvorada*. Ano I, n. 01, Campanha, agosto de 1928, p. 1-3

Urbanismo. *Revista Alvorada*. Ano I, n. 04, dezembro de 1928, Campanha, p. 4-6

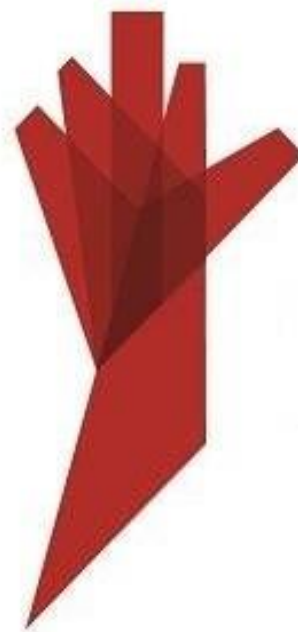
*Revista Alvorada*. “Como são vistos nossos dirigentes: Dr Jefferson de Oliveira”. Ano I, nº 04, dezembro de 1928. Campanha (MG). p-1

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. 160ª edição, editora Ave-Maria, São Paulo (SP). João 11

CARVALHO, José Geraldo Vidigal de. Palavras de Agradecimento. In: *FOLHA OFFSET Jornal Integração*. Ano: 15 n. 467. Viçosa, 22 de Outubro 1978. Arquivo LAMPEH/UFV. Rolo 128.

## **Simpósio Temático 04**

### **Diálogos entre História e Comunicação Social**



**Coordenadores:**

**Gabriela Silva Galvão**

Mestranda em História e Culturas Políticas - UFMG  
gabisgalvao@gmail.com

**Marina Helena Meira Carvalho**

Mestranda em História e Culturas Políticas - UFMG  
marinahmc@yahoo.com.br

**Márcio dos Santos Rodrigues**

Professor do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino da Faculdade de Educação da UFMG  
marcio.strodrigues@gmail.com

**Suelen Maria Marques Dias**

Mestre em História/UFMG  
susutileza@yahoo.com.br

**Geovano Moreira Chaves**

Doutorando em História/UFMG  
geovanochaves@gmail.com

## A linguagem cinematográfica como fonte histórica através do documentário “Cabra marcado para morrer”

**Alexandre Irigiyen Vander Velden**

Mestrando do PPGH

Universidade Federal Fluminense

[alexandrevelden@gmail.com](mailto:alexandrevelden@gmail.com)

**RESUMO:** Essa comunicação objetiva primeiramente historicizar alguns debates pelos quais a relação entre o cinema e a história passaram quando pensada tanto por cineastas como por historiadores. Em um segundo momento, serão explicitadas algumas questões teórico-metodológicas contemporâneas acerca do cinema como fonte histórica. Por fim, a luz desse debate, uma breve análise do documentário *Cabra marcado para morrer* é proposta.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cinema; Documentário; Eduardo Coutinho; Fonte histórica; História.

**RESUMEN:** Esa comunicación objetiva primeiramente, historizar algunos debates por los cuales la relación entre el cine y la historia pasaran cuando se piesen tanto por cineastas como por historiadores. En un segundo momento, serán explicitadas algunas cuestiones teórico-metodológicas contemporâneas acerca del cine como fuente histórica. Por fin a la luz de ese debate, un breve análisis documental de *Cabra marcado para morrer* es propuesta.

**PALABRAS-CLAVE:** Cine; Documental; Eduardo Coutinho; Fuente histórica; Historia.

É fato que a relação entre o cinema e a história é tão antiga quanto o próprio cinema. Em 1898, três anos após a primeira exibição de cinema com entradas pagas projetada pelos irmãos Lumière, o cinegrafista polônes Boleslas Matuszewski publica o artigo “Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique” a fim de discutir a relação entre cinema e a história. Assim como os irmãos Lumière, esse artigo apontava o cinematógrafo como fornecedor de imagens incontestáveis, autênticas e exatas, fornecidas por um princípio de autenticidade de registro próprio da imagem cinematográfica. Três décadas a frente, de 1926 a 1934, em meio aos encontros do Congresso Internacional das Ciências Históricas realizado na Europa, um grupo de historiadores irão demonstrar seu interesse pelo cinema como fonte histórica, preocupados com a preservação de filmes nos arquivos. Prevalencia entre eles a ideia de autenticidade de registro e a atenção para filmes de atualidades, não ficcionais, que estariam livres da influência pessoal de seus realizadores. (KORNIS, 1992, p.237-240). Merece destaque também o trabalho de Siegfried Kracauer de 1946, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, que aponta o filme de ficção como reflexo da mentalidade de uma nação, estabelecendo uma relação direta entre

a obra cinematográfica e seu meio socio-histórico de produção. Kracauer aponta nas características estéticas do expressionismo do cinema Alemão a manifestação do autoritarismo da República de Weimar, prenúncios da ascensão nazista. Nesse sentido, o cinema não tem o estatuto de cópia do real, mas figura como transposição de seus produtores a partir de um contexto histórico, havendo assim homologia entre filme e meio de origem, sendo possível revelar os mecanismos da realidade pela análise do cinema. Nas décadas seguintes, outros estudos, principalmente na Europa apontaram o reconhecimento do valor documental do cinema, entretanto sem grandes discussões metodológicas sobre a relação cinema-história, prevalecendo o princípio de autenticidade de registro. Para o historiador Marcos Napolitano essa relação se deve ao próprio estatuto da linguagem não-escrita vista, inicialmente, como “objetiva” e “neutra”, um registro mecânico da realidade externa: “conjunto de significados que iam direto ao referente (a “realidade”), parecendo prescindir da análise de significantes e de códigos de linguagem” (NAPOLITANO, 2005, p. 266).

É apenas na década de 60 que os historiadores se debruçam a fim de produzir sistematicamente teorias e metodologias específicas para o trabalho com a fonte histórica “cinema”. Um dos primeiros historiadores a pesquisarem essa problemática, Marc Ferro, apontava que o “iletramento” dos historiadores no campo visual se deveria ao próprio estatuto do cinema durante o século XX, assim como as concepções e hierarquias existentes no campo da historiografia. Se a escrita da história reflete as relações de poder da sociedade, seus responsáveis, o Estado e suas instituições, se utilizarão de documentos oficiais: declarações ministeriais, documentos parlamentares, discursos e tratados. Além disso, o cinematógrafo teria o estatuto de máquina da ilusão e do embrutecimento, uma atração de feira, ficando restrita a truques, seleções de imagens, falsificações. O cultivado, o estado, os dirigentes da sociedade não se identificam com o cinematógrafo e o historiador se entende como produtor de trabalho científico com referências, hipóteses, provas. Como Ferro aponta: “Sem vez nem lei, órfã, prostituindo-se para o povo, a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos” (FERRO, 1976, p. 201).

O tencionamento de Ferro com essa historiografia anterior se insere em um marco de revisão teórica-metodológica mais amplo. Apesar de não ter ligação formal com a Nova História, há uma identificação clara entre a obra desse historiador e as questões levantadas por esse movimento. A Nova História buscou na década de 60 e 70, ampliar o espectro do que seriam as “fontes históricas” bem como reavaliar o trabalho metodológico com essas. Apesar



de já anunciada desde o início da *Escola dos Annales*, a história das mentalidades ganha um impulso como nunca visto, enriquecendo explicações dos movimentos históricos a partir das representações feitas pelos homens em seu tempo histórico. Já o conteúdo do termo documento se amplia e passa a ser considerado monumento a partir da teorização de Jacques Le Goff. (KORNIS, 1992, p. 239). Nesse sentido, todo documento é resultado de um esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si própria - uma representação de si - sendo necessário outro paradigma para pensar a escrita da história que não mais a veracidade do documento. Nesse sentido, há uma dupla incorporação na historiografia: uma de caráter teórico (o imaginário não mais visto como campo do falso, mas como parte constituinte da sociedade e motor da atividade humana) e a incorporação e renovação metodológico no trabalho das “imagens” como fonte histórica (agora parte constituinte das zonas psico-socio-históricas do homem, não mais campo das representações mentirosas ou do não-real). Aos poucos o princípio de autenticidade de registro perde sentido para a discussão sobre a história e o cinema, pois todo o processo socio-histórico de elaboração, realização e recepção de um filme – seja ele ficcional ou não-ficcional - passam a ser visto como portadores de historicidade.

Ferro dá os primeiros passos em relação a esse debate no campo da história, lançando em 1968 na revista *Annales* um artigo intitulado “Société du XX siècle et histoire cinématographique”, no qual faz referência ao culto da análise de documentos escritos, alertando a disposição de novos documentos, novas metodologias, logo, novas dimensões do conhecimento histórico. Apesar da maior parte da obra de Ferro no campo do cinema ser composta por artigos que tratam de análises de filmes ou séries de filmes específicos, é possível elencar características elementares de seu método que justificam sua importância nesse debate. Ferro não só afirma o filme como documento passível de análise historiográfica, mas a necessidade de um trabalho particular com essa fonte. Essa análise atingiria a história psicossocial, revelando crenças, intenções e o imaginário do homem no tempo. Nesse sentido, é um dos primeiros a apontar o privilégio das obras de ficção para análise da ideologia e do imaginário de uma época, pois esses filmes trariam informações ausentes nos documentários. Assinala ainda o cinema como imagem-objeto, investindo na pesquisa da relação do filme com a sociedade que o produz e consome, e nessa análise articula variáveis não cinematográficas (realização, audiência, financiamento e ação do Estado) com a especificidade da expressão cinematográfica (análise da linguagem cinematográfica) (KORNIS, 1992, p. 242). Merece destaque o artigo de 1971, “O filme: uma contra-análise da

sociedade”, publicada em 1973 na revista *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, e reeditado um ano depois no livro *Faire de l’histoire: nouveaux objets*. Esse artigo é publicado no Brasil em 1975 (*História: novos objetos*), sendo que Ferro participa de seminários no país na década de 80, influenciando o debate da relação entre história e cinema. Em seu artigo, Ferro propõem que o cinema, mesmo com a vigilância, fiscalização e censurado de órgãos estatais ou privados, carrega lapsos da realidade escamoteadas pela narrativa, pela tentativa de se forjar uma história “oficial”. Esse lapsos abririam a possibilidade de uma contra-análise da sociedade:

(...) os poderes públicos e o privado pressentem que ele [o cinema] pode ter um efeito corrosivo; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. (...). Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticentos, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus lapsus (FERRO, 1975, p. 202).

Características de destaque ainda é concepção de Ferro sobre a necessidade de *crítica pela autenticidade do documento* fílmico. O historiador propõe uma metodologia para identificar a presença de modificações ou reconstituições no documento, ou seja, uma forma de avaliar a “veracidade” do filme. Uma análise pautada nos ângulos de câmera, na distância das imagens de um mesmo plano, na legibilidade das imagens e da iluminação, na intensidade de ação e o grão da película revelaria a autenticidade das imagens em relação aos fatos registrados.

Um trabalho recente do pesquisador Eduardo Victorio Morretin visita criticamente a obra de Ferro e aponta certas debilidades. Ao utilizar o cinema para uma contra-análise da sociedade, Ferro incorreria em um erro:

(...) essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significação independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um ‘conteúdo’, que caminha paralelamente as combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna (MORRETIN, 2003, p. 15).

Dessa forma, Morretin afirma o perigo de se visualizar as imagens como emanações unívocas e categóricas acerca de uma realidade que estariam em um quadro dicotômico entre verdadeiro x falso, história “oficial” x contra-história. Morretin aponta também a debilidade em trabalhar a veracidade de um filme a partir de seus mecanismos de linguagem e técnicos,

pois toda imagem cinematográfica prescindiria a manipulação, organização e outros procedimentos do cineastas diante da “realidade”. Constata-se assim que se uma parte da obra de Ferro aprofunda e complexifica a relação entre cinema e a história, alguns pontos carregam uma concepção próxima do princípio de autenticidade de registro de Matuszewski.

Buscando uma abordagem que leve em conta as contribuições de Marc Ferro e da Nova história, assim como de críticas contemporâneas da relação Cinema e História pode-se apontar, além dos trabalhos de Morretin, a obra de Marcos Napolitano. Em seu texto *Fontes audiovisuais: a história depois do papel* o historiador aponta que não se pode tomar as imagens artísticas sobre um paradigma objetivista (que toma as imagens como emanções diretas de uma realidade), nem sobre um paradigma subjetivista (as obras entendidas como um campo inteiramente pessoal e relativo, sendo seus significados sociológicos somente especulação). Na verdade, a imagem carregaria um estatuto intermediário: subjetivo, pois sua linguagem é artística e ficcional; objetivo, pois tem capacidade de registrar e criar realidades em si mesma (ainda que no mundo da ficção) encenadas em outro espaço e tempo, as quais dialogam com o fetiche de objetividade e do realismo existente na sociedade. (NAPOLITANO, 2005, p. 235) Sobre a relação entre imagem e realidade, Napolitano afirma:

O que importa é não analisar o filme como “espelho” da realidade ou como ‘veículo’ neutro das ideias do diretor, mas como o conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. Essa encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação, com escolhas determinadas e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator (NAPOLITANO, 2005, p. 276).

Nesse sentido, a imagem não ilustra, nem reproduz a realidade, mas a reconstrói a partir de uma linguagem própria. Entretanto, longe de ser uma representação subjetivista, apartada do mundo e de seu momento histórico, encontra-se nos filmes a tensão entre evidência e representação, como Napolitano coloca: “sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis” (NAPOLITANO, 2005, p.240). Sendo o filme uma representação e uma evidência, faz-se necessário então responder, não mais se um filme é autêntico ou real, mas o que o filme diz e como o filme diz (NAPOLITANO, 2005, p. 282).

Nesse sentido, Napolitano propõe no trabalho com o documento fílmico uma primeira decodificação que se debruce sobre como a realidade histórica e social são representadas, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito. Uma identificação a partir do filme (não de seu contexto) em base a uma “descrição densa” dos elementos narrativos básicos – o plano e as sequências. A segunda decodificação necessária diz respeito aos aspectos técnicos-estéticos de um filme, que se justifica pela impossibilidade de separação entre linguagem, conteúdos e tecnologias utilizadas para a representação. Sendo assim, não se poderia isolar a cena ou o som “real”, captado pelo meio tecnológico (a câmera, o microfone, etc.) das opções de linguagem, imperativos dos códigos dominantes e das possibilidades técnicas do meio em questão. Napolitano aponta que os historiadores do audiovisual tenderiam a fazer essa separação, um movimento que levaria os trabalhos a restringirem sua análise aos diálogos de um filme, por exemplo, as letra das canções, aos textos das novelas. Mesmo que em muitos casos, esses pontos sejam determinantes do testemunho ou da representação, estaria longe de constitui uma critica documental completa ou dar conta da obra. Por último, faz-se necessário a articulação entre o técnico-estético e a representação, um diálogo entre os elementos da linguagem fílmica cotejado com a imagem em movimento. Como aponta o historiador: “Conteúdos, linguagens e tecnologias de registro formam um tripé que, em última análise, irá interferir no potencial informativo do documento” (NAPOLITANO, 2005, p. 267).

Ao se debruçar sobre o filme *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, entendendo a limitação dessa comunicação, pretende-se exemplificar algumas questões metodológicas expostas anteriormente. Quando as filmagens do longa-metragem são iniciadas, em 1964, financiadas pelo *Centro Popular de Cultura*, seus realizadores tinham um projeto claro: reconstituir através de um filme ficcional a luta e o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Com pouco mais de um mês de filmagem, o projeto é interrompido com o golpe militar de 1964. O exercito invade a região prendendo camponeses, membros da equipe de filmagem e o material e equipamento encontrado. Entretanto, quarenta por cento das filmagens já haviam sido concluídas e enviadas ao laboratório fotográfico no Rio de Janeiro, onde permaneceram guardadas. Através desse material podemos analisar algumas características do *Primeiro cabra*<sup>1</sup> partindo de suas próprias imagens: Um filme realista, que se propõe a uma reconstituição histórica, com camponeses como atores, com personagens tipificados, sem profundidade psicológica. Ao elencar esses pontos para a análise, faz-se necessário a articulação entre conteúdo, linguagem e técnicas: o *Primeiro*

<sup>1</sup> Utilizo a denominação Primeiro cabra e Cabra marcado para morrer (ou apenas Cabra marcado) ao me referir, respectivamente, as filmagens de 1964 e ao projeto concluído em 1984.

*cabra* busca representar pedagogicamente a luta dos camponeses contra a exploração e injustiças do latifúndio e para isso recorre à reconstituição de uma “história verdadeira”, se utilizando não só do assassinato de João Pedro como tema, mas de uma linguagem cinematográfica clássica (caracterizada pela par causa e efeito e pela continuidade cronológica e espacial) e de camponeses da própria região como atores (inclusive Elizabeth Teixeira encenando a sua história de vida). Todas essas características caminham ao encontro da afirmação do princípio de autenticidade de registro. Mesmo que se afirme que o espectador sabe se tratar de uma representação, de um filme de ficção, os elementos de linguagem e estéticos apontados buscam legitimar uma “representação verdadeira da exploração no campo”. O que seria mais verdadeiro do que uma história real encenada pelos próprios sujeitos oprimidos, os camponeses?

Seguindo a análise, podemos trabalhar com a ideia de polissemia das imagens, apontamento de Morretin. O *Primeiro cabra* traz elementos do cinema clássico e ao mesmo tempo entra em conflito com essa concepção ao admitir atores-camponeses, bem ao gosto do neo-realista europeu. Dessa mesma maneira, tenciona a ideia de uma representação realista ligada ao cinema industrial, que busca na interpretação técnica a fidedignidade da representação. A encenação dos camponeses atores demonstram um amadorismo que salta aos olhos, que só pode ser aceita pelo espetáculo do cinema pelo fato desses serem sujeitos oprimidos, logo, estarem representando sua própria condição. Por fim, trabalhando com as ideias de Napolitano, podemos afirmar que o *Primeiro cabra* não é a vida e luta dos Camponeses pobres da Galiléia, mas a representação da luta no campo construída por um setor da esquerda que traz consigo suas ideologias e tradições (políticas e de linguagem). O historiador, ao trabalhar com essa fonte histórica, longe de entendê-la somente como representação subjetiva do cineasta, também deve apontá-la como evidência (e não “emanação do real”) de um processo histórico: as lutas camponesas e a “ida ao povo” de artistas-militantes de esquerda da década de 60.

Utilizando as imagens do *Primeiro cabra*, porém, trabalhando em outra chave de compreensão histórica e cinematográfica, Coutinho constrói um novo filme na década de 80. O filme *Cabra marcado para morrer* de 1984 se propõe, a partir de um documentário, registrar um reencontro entre seu diretor, Coutinho, e os camponeses que participaram das filmagens de 1964, em especial Elizabeth Teixeira e seus filhos. As diferenças de concepção, de linguagem e técnicas são evidentes. Coutinho não parte de um roteiro determinado, mas antes de uma metodologia: uma lista inicial de perguntas, pessoas e lugares a visitar; o

apontamento durante o próprio filme de todo o processo técnico e metodológico que se utiliza (o cineasta evidência os aparelhos de registro e narra os dilemas e escolhas feitas durante as filmagens); a necessidade de filmar não só as entrevistas, mas o que as antecede (como negociações financeiras e de uso de imagem); registrar “de primeira”, acionando a câmera anteriormente ao encontro com o entrevistado. É evidente o débito dessa metodologia e linguagem em relação aos trabalhos do etnólogo e cineasta Jean Rouch junto ao *Cinéma vérité* francês, influência reivindicada por Coutinho em diversas entrevistas. Entretanto, se esse método e concepção podem ser encarados como clichês e lugares comuns no documentário contemporâneo, em *Cabra marcado para morrer* são inaugurais na produção cinematográfica brasileira (LINS, 2007, p. 11-13).

Além disso, o filme trabalha com recortes de jornais, dados históricos, informações oficiais e uma *voz off* que buscam imprimir uma “outra história” em relação as filmagens do *Primeiro cabra* e as lutas camponesas da década de 60. Ao mesmo tempo, a história se faz pelas narrativas dos indivíduos: a memória pessoal e coletiva dos camponeses e de Eduardo Coutinho. Dessa maneira, não se apresenta um sujeito ou categoria ideal - o camponês - como no *Primeiro cabra*, mas antes um encontro entre a “objetividade” dos dados e da voz assertiva com a “subjetividade” dos relatos da experiência vivida, ambas referências assentadas em um processo histórico comum. Nas palavras de Consuelo Lins:

O que faz *Cabra Marcado* é justamente identificar as variações, as inflexões, as marcas sutis que mostram que essas trajetórias anônimas não são homogêneas e que não há o “camponês” propriamente. Há, sim, uma multiplicidade de existências com uma experiência comum nas lutas sociais dos anos 60, mas com inserções diferenciadas nessas lutas e caminhos posteriores bastante distintos (LINS, 2007, p. 32-33).

Ainda segundo Lins, é possível falar em um duplo deslocamento: do cinema e da história. Um cinema didático-conscientizador, busca comum dos artistas militantes da década de 60, não está mais em questão no *Cabra marcado* de 1984. O que se coloca é a necessidade de se *revisitar* a experiência compartilhada entre camponeses e intelectuais no projeto do *Primeiro Cabra*, e essa *atualização* é disposta a fim de abranger as *contradições* das experiências pessoais, entendendo também o próprio filme como uma nova experiência (LINS, 2007, p. 34). Se o documentário apresenta uma nova metodologia para dar conta desse projeto, a maneira de conceber a história e o camponês também já é outra.

Cabe ainda apontar que a metodologia de Coutinho é viabilizada não só por suas concepções e intencionalidades históricas e cinematográficas, mas também pela existência de



um aparato tecnológico específico: câmeras mais leves e sofisticadas e a captação da voz em separado. Nesse sentido, a técnica ao mesmo tempo em que auxilia na elaboração da linguagem, traz novas possibilidades de representação, influenciando na resposta sobre qual é a função social do cinema.<sup>2</sup> Dessa forma, não é possível trabalhar em separado o método e a linguagem cinematográfica de Coutinho, o apontamento de uma “outra história” - abarrotada de contradições - junto às memórias, e as técnicas de captação. Evidencia-se a necessidade da articulação do tripé apontado por Napolitano -- conteúdo, linguagem e técnica - para uma análise fílmica completa.

Interessante apontar ainda que *Cabra marcado para morrer* se estrutura através de informações “externas” e de entrevistas, sendo que essas muitas vezes contradizem dados apresentados ou relatos de outros participantes do documentário. Dessa maneira, *Cabra marcado* se vale da polissemia narrativa como elemento constitutivo de seu filme. Essa polissemia ocorre tanto no âmbito discursivo (quando diversas “versões” são apresentadas nos relatos), como também no trabalho com a linguagem cinematográfica (quando as “versões” se chocam com uma linguagem jornalística e do documentário clássico, que se valem da “imparcialidade dos fatos”). Como já explicitado em relação à “ficcionalidade” do *Primeiro cabra*, não se trata de discutir se determinado espectador tem consciência de que certas imagens são representações, mas de apontar as estratégias que envolve a legitimação de uma assertiva como autêntica, fidedigna, real. Dessa maneira, ao construir sua narrativa com recursos similares ao fotojornalismo e ao documentário clássico, Coutinho dialoga com tradições que se arrogam a imparcialidade, o registro objetivo do real - é clara a aproximação dessas linguagens com o princípio de autenticidade de registro de Matuszewski. Entretanto, longe de ser uma relação problemática no documentário, a polissemia auxilia na complexificação da experiência revisitada, apontando o quanto é diverso os significados de uma experiência partilhada. Nesse mesmo sentido caminham as assertivas e informações “externas”, recurso utilizado não para pontuar uma “história oficial dos vencidos”, mas para adicionar elementos que contextualizam e trazem informações pertinentes sobre a experiência de 1964.

Se *Cabra marcado* se constrói a partir de memórias, é preciso apontar que, independente das significações pessoais e sociais, a memória se assenta sobre um processo histórico comum, sendo o cinema não só uma construção, uma representação posterior dessa

---

<sup>2</sup> São diversos os trabalhos que se debruçam sobre o impacto das inovações tecnológicas na cinematografia nacional da década de 60. Na bibliografia aponto como referência os trabalhos de Fernão Pessoa Ramos e Cristiano José Rodrigues.

experiência, mas também um vestígio que permite compreender determinado momento histórico e suas transformações. Vestígio que em 1984 não diz mais respeito apenas à luta camponesa dos anos 60, mas a busca de Coutinho, duas décadas depois, em revisitar aquela experiência com outras questões e interesses. E dessa forma, ao se debruçar sobre *Cabra marcado* é preciso ter em mente sua historicidade, sendo possível extrair dele vestígios não só de “outro” Coutinho, mas de “outra” geração de cineastas, “outra” esquerda e de “outra” sociedade. Nesse sentido, Alcides Ramos Freire sintetiza a obra:

Com efeito, o projeto não-dogmático de Coutinho só se realiza plenamente quando ele é capaz de afirmar-se como sujeito histórico engajado e, ao mesmo tempo, respeitar as diferenças. *Cabra marcado para morrer*, por esse motivo, ao ser lançado em 1984, apresenta-se como uma espécie de *plataforma para a construção de uma esquerda democrática no Brasil*. Eis a sua *historicidade*.

### **Bibliografia**

FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs). *História: novos objetos*. 2. ed. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, 1992.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2ed. São Paulo: Zahar, 2007.

MORRETIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e debates*, Curitiba-UFPR, n. 38, p. 11-42, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: Pinsky, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. Contexto, 2005.

OAHTA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosaf Naify, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho). In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, 2006. Captado em: <http://nuevomundo.revues.org/1520>. Acesso em: 20 Mai. 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que e mesmo documentário?* São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

RODRIGUES, Cristiano José. *Documentário: tecnologia e sentido: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

## Os limites entre ficção e realidade no cinema nazista: uma análise do *Judeu Süß*

**Armando Magno de Abreu Leopoldino**

Graduado em História

UFMG

[armando\\_mdal@hotmail.com](mailto:armando_mdal@hotmail.com)

**RESUMO:** o presente trabalho tem como objetivo discutir uma obra de ficção produzida na Alemanha nazista, *O Judeu Süß*, como uma "leitura documentarizante", ou seja, que pretende estabelecer relações com os referenciais reais alemães à época, criando o conceito de antissemitismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema nazista; judeu Süß; antissemitismo; conceito-imagem.

**ABSTRACT:** this article has, as an objective, to discuss a fiction film produced by the Nazi Germany, *The Jew Süß*, as a "documentarizing lecture", it means that it has the intention to establish relationships with the German real connections, creating the concept of anti semitism.

**KEYWORDS:** nazi cinema; jew Süß, anti semitism; image-concept.

### Trajectoria do Cinema e alguns aspectos teóricos

Creemos ser importante fazer essa breve introdução teórica, ainda que sumária, porque o cinema é uma experiência aberta, cuja forma de produzir altera tanto quanto a forma de analisá-lo e seu estatuto dentro das sociedades. Assim sendo, nosso objetivo nessa passagem é marcar nossa posição de análise cinematográfica, afinal, às imagens são atribuídas diferentes concepções ao longo da história. Exemplo disso é que, no início de seu uso, imaginava-se que a câmera teria como função apreender o real e reproduzi-lo exatamente como tal. Quando o cinema surgiu, no final do século XIX, ele contribuiu para uma mudança no regime estético da sociedade (BENJAMIN, 1985). Sua produção, seu uso em larga escala e sua lógica própria o caracterizaram como uma profunda inovação do uso da imagem, alterando a forma como as pessoas lidavam com o universo imagético e também de como elas liam seu próprio presente. Contudo, a "Sétima Arte"<sup>3</sup> não foi a única a provocar tal mudança: havia um aparato de uma indústria cultural produtora de certo imaginário, muito atrelada às massas e encontrando

<sup>3</sup> Acredita-se que o cinema recebeu essa alcunha principalmente por Riccioto Canudo, quem ganhou destaque na França vinculando-se como um dos pioneiros da crítica de cinema. Essa crítica almejava contribuir para uma conformação do gosto do público, guiando-o para um gosto erudito.

suporte na imprensa escrita,<sup>4</sup> e nem alterou radicalmente o valor que se empregava às imagens: para Matuszewski, polonês que trabalhara com os idealizadores do cinema, os irmãos Lumière, o registro da história pela imagem era infalível.

Ainda que o cinema tenha conquistado o gosto das pessoas, ele permanecia essencialmente como uma arte do povo, menosprezada pelas elites. As imagens se constituíram de apenas captações do real, politicamente neutras. Foram os nazistas e os soviéticos que atribuíram ao cinema um estatuto especial, principalmente os primeiros, que o utilizavam como propaganda, meio de informação e como centro de promoção de ideologias para conquistar as massas.

Na década de 1960, cogitou-se usar o cinema como documento, uma espécie de "contra-análise" da sociedade, ou seja, identificando características, anseios e desejos de uma determinada sociedade, que transparecem para a obra fílmica (KORNIS, 2008). Isso pressupõe a ideia de que o cinema vai além tanto da obra em si quanto da ideia de apreensão do real tal como ele é: os valores de uma sociedade se manifestam, ainda que de modo não explícito, nos filmes. A análise do historiador do cinema não se esgota apenas na narrativa, no cenário, no roteiro, mas também em outros elementos além do filme em si, como o autor, sua produção, crítica, censura, cortes e montagem. Analisar o cinema, portanto, é também se debruçar sobre a sociedade e os aparelhos institucionais que o produziram, assim como seu público. Uma mesma obra encontra significações diferentes de onde é exibida e de quando é exibido. *O testamento de Dr. Mabuse (1933)*, de Fritz Lang, foi interpretado por Goebbels como prejudicial ao modelo nazista e proibido na Alemanha.

Os filmes antinazistas produzidos nos Estados Unidos, por exemplo, só conseguiam boa receptividade quando não glorificavam a resistência em países ocupados e nem fazia críticas às instituições legais, fundamentos caros à cultura norte-americana. É dessa forma que o cinema é chamado de militante, que pode doutrinar, intervir, criticar e mesmo funcionar como um contra-poder, contestando ideologias dominantes. Em outras palavras, o filme atua no terreno do imaginário, portanto, não é somente objeto, mas também agente da história (FERRO, 2010).

O cinema possui uma linguagem própria, métodos e procedimentos específicos, mas não necessariamente há a necessidade de análise nem de crítica histórica, ou seja, da inteligibilidade dos fenômenos. Eles são dispostos de acordo com o projeto do diretor. O que

---

<sup>4</sup> Para maiores detalhes sobre o surgimento do cinema e a ideia de hiperestímulo moderno, conferir SCHWARTZ (2001).

eles fazem é criar uma memória, ou, nas palavras de Rancière, criar um regime de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), que são evidências sensoriais que revelam a existência de um comum compartilhado e partes exclusivas, as quais dizem a forma como um sujeito se apropria delas de acordo com seu tempo. Essa relação estética é também política. Rancière concebe à estética um universo separado e que, por sua vez, incide sobre a política. Nesse ponto, ele discorda de Benjamin, que defende a "estetização da política", especialmente sobre os regimes de imagem fascistas, em que a humanidade vivencia sua própria destruição com prazer estético.

O cinema entra no "lugar especial da memória" por trazer um efeito de real. Conteúdo e narração são indissociáveis na análise fílmica. Rosenstone, discutindo filmes e história, trouxe uma importante problemática: a utilização de filmes para se pensar a relação com o passado. O autor reivindica para o cinema a possibilidade de "escrever" a história por meio da narrativa fílmica, uma vez que filmes históricos são capazes de representar o passado de uma maneira significativa. Ora, não seria a história uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, conferindo sentido a ele? Contudo, se o mundo do cinema é semelhante ao da história escrita no caráter ficcional e por se referir a eventos passados, eles conservam linguagens próprias, pois palavras e imagens operam de diferentes formas para pensar o mundo<sup>5</sup>.

À vista disso, ou seja, de como o cinema se relaciona com a sociedade que o produz e consome e como ele cria esses efeitos de real, partimos agora para a análise de um filme ficcional produzido na Alemanha nazista que se pretendia documentarista e com suposição de universalidade.

### **O Judeu Süß como ficção de leitura documentarizante:**

O Judeu Süß é um filme alemão, dirigido e escrito por Veit Harlan e lançado em 1940. É uma obra baseada num caso real, de acordo com a novela escrita pelo romancista judeu Willhelm Hauff. Em 1925, Hauff escrevera um romance sobre o Judeu Süß, inicialmente rejeitado pelas editoras alemãs, mas que, quando publicado, alcançou estrondoso sucesso. Nessa obra, não há uma carga antissemita, mas sim a depravação humana diante da ambição, do orgulho e da soberba. Em 1934, os britânicos realizaram um filme homônimo baseado no romance de Hauff que também não condenou os judeus como grupo: ao contrário,

---

<sup>5</sup> Sobre esse ponto, conferir ROSENSTONE (2010), especialmente o capítulo 7 - Cineasta/historiador. Aqui acreditamos que uma diferença fundamental reside nesse aspecto da crítica, que a história escrita tem como fundamento.

apresentou certa simpatia ao grupo já perseguido por um forte antissemitismo que assolava a Europa da época<sup>6</sup>.

Em 1940, há o lançamento de 3 obras pelos alemães (aqui em tradução livre): *Os Rothschilds*, dirigida por Erich Waschneck; *O Judeu Süss*, de Harlan e *O Eterno Judeu*, de Fritz Hippler. As duas primeiras são regravações de filmes de 1934: o já citado britânico e *A casa dos Rothschilds*, produzido em 1934 nos Estados Unidos. Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, atribuía um papel decisivo no cinema para a construção ideológica e o convencimento da população alemã. Em 1940, sob seus auspícios diretos, esses filmes foram refilmados adquirindo uma carga antissemita. Enquanto o filme norte-americano destacava o surgimento da casa e sua decisiva influência pela Europa, como no financiamento das batalhas napoleônicas, no cinema nazista, por sua vez, os Rothschilds são mostrado como seres sedentos pelo dinheiro e que burlam leis e enganam as autoridades para salvaguardar suas propriedades. Segundo Ferro, o imaginário nazista mergulhava fundo no mundo das imagens.

"O Eterno Judeu", é um documentário que se pretende uma reprodução fiel do real, ou seja, apresentar à Alemanha o que "de fato eram os judeus". Ele faz um estilo tradicional de documentário, de captação de imagens nos guetos poloneses ocupados em 1939, combinadas à voz narrativa que busca mostrar ao povo como os judeus são seres cruéis, rasteiros, que se disfarçam em meio à população e estão espalhados por toda Europa, tal como os ratos. Há uma sequência de planos encadeados e fechados comparando judeus a enxames de ratos, o que é reforçado pela mensagem da voz.

Quanto ao nosso objeto do presente trabalho, o *Judeu Süss* tem como enredo um judeu ambicioso, Oppenheimer, que se infiltra na corte de um duque decadente, após seduzi-lo com ouro, e a partir daí, passa a dominar as finanças do reino, as instituições políticas e oprime a população, explorada pelo domínio judeu. O banimento que impedia os judeus de acessarem a cidade foi revogado e hordas de judeus sujos chegam ao reino, enriquecendo em detrimento da população local. Oppenheimer estimula o absolutismo do governante, coloca o ducado do filme, Wuttenberg, à beira de uma guerra civil, despertando a ira da comunidade local. Na parte final do filme, o judeu é preso e executado pela condenação de ter feito sexo com uma mulher cristã.

---

<sup>6</sup> As informações factuais se encontram em [http://en.wikipedia.org/wiki/Jew\\_S%C3%BCss\\_\(1934\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jew_S%C3%BCss_(1934_film)); assim como [http://en.wikipedia.org/wiki/Lion\\_Feuchtwanger](http://en.wikipedia.org/wiki/Lion_Feuchtwanger); acesso em 26/05/2014.



Primeiro ponto de nossa análise é o filme começar com a estrela de Davi, símbolo judaico, e logo partir para os créditos, avisando que era baseado em efeitos reais. Em seguida, mostra o local, por meio de um mapa, e o ano dessa história. Harlan confere legitimidade à sua história de ficção conectando-a a processos reais e tangíveis, convocando a público a estabelecer uma relação entre ficção com o referencial real. Este é o primeiro de uma série de procedimentos de "leitura documentarizante", conceito de Roger Odin (ODIN, 2012, p. 10-30).

Leitura documentarizante, em oposição à leitura fictivizante, é aquela que convida o espectador à realidade pressuposta do Enunciador, ou seja, que o filme seja visto como documento, como índices (no sentido de signos não intencionais). Com isso, o espectador identifica um "eu-origem" por trás da história, que é o seu criador, e sua relação com o filme avança além do conteúdo ficcional ali presente. O Judeu Süß convida o espectador para realizar não somente o gradual engajamento nas instâncias fílmicas, mas que consiga ver também elementos fora desse filme. Se pensarmos que a recepção de um filme deve ser entendida com base na sociedade que o produz e o recebe, o antissemitismo se constituía de uma relação cara na Alemanha nazista, sobretudo em 1940, ano em que os Campos de Concentração já estavam em funcionamento e que culminariam no extermínio em massa pouco tempo depois, nas câmaras de gás. Para Odin, há diferentes modos de produção dessa leitura documentarizante: pelo leitor, pela instituição, pelos créditos e no sistema estilístico.

Em "O Judeu Süß", encontramos três desses tipos: pelo leitor, na medida em que todo o filme demanda uma construção de sentido, sobretudo pelo seu enredo. No enredo, judeus são claramente mostrados como povos sujos, asquerosos e corruptos, aspecto reforçado em suas realidades cotidianas, extra fílmica. O segundo tipo é pela instituição produtora do filme, cujo objetivo passava por instruir esse olhar do espectador, uma vez que a realização da obra conduzia à propagação dos ideais antissemitas e, finalmente, pelos próprios créditos, que chamam a atenção do leitor para os referenciais históricos, como já citado. Sendo assim, os três actantes da obra: o filme, que demanda algo, a instituição, que instrui e o leitor, que reage de alguma forma, tendem a se coincidir na significação antissemita.

Os judeus, de acordo com a obra de Harlan, são seres corruptos, dispostos a mudar sua aparência e costume diante da possibilidade de poder e ganhos econômicos. Isso aparece em duas fusões encadeadas, ou seja, mudanças sutis de um plano a outro<sup>7</sup>. Numa delas, o judeu se barbeia e logo aparece no castelo do duque, já com o rosto e os trajes novos. Na penetração

<sup>7</sup> Essas fusões foram brilhantemente analisadas por FERRO, 2010, p. 133-134.

política judaica, eles podem até renunciar à sua aparência. Isso se converge com algo que foi trabalhado no documentário "O Eterno Judeu", o qual anuncia que a população alemã não tenha como base os judeus de seu país, pois eles se infiltraram e mudaram sua fisionomia para parecerem "dignos habitantes alemães". Noutra fusão encadeada, Oppenheimer despeja moedas na mesa de um vacilante duque que logo se transformam em bailarinas num grande baile na corte. Como o dinheiro desse baile havia sido negado ao duque pelo Conselho, o judeu conseguiu, por meio de seu poderio econômico, corromper o duque e se infiltrar ainda mais na corte. Em troca dessas generosidades, o duque cedeu o direito de exploração da estrada a Oppenheimer, que, a partir daí, cobra pesados impostos da população e oprime aqueles que tentam resistir, como na destruição da casa de um ferreiro. Ora, a população alemã que viveu na frágil República de Weimar, em meio a crises, como aquela de 1923, já não tinha dispositivos psicológicos em relação a dificuldades econômicas?

Kracauer, importante teórico sobre o cinema que se debruçou sobre as relações diretas entre o filme o meio que o produz, analisou como essas tendências psicológicas estiveram presentes no cinema alemão mesmo antes da ascensão do nazismo (KRACAUER, 1947). Fabricantes de filmes espelham características que não podem ser exatamente fabricadas. Filmes não inoculam crenças, mas comungam pessoas que compartilham determinado pensamento. Dessa forma, é incorreto interpretar o autor de maneira determinista, como se os filmes alemães das décadas de 1920 e 30 preparassem a Alemanha para o nazismo. Uma interpretação mais acurada é que eles serviram de meios para elucidar os mecanismos psicológicos da sociedade. Para o teórico alemão, a vida interior se manifesta nas expressões exteriores. O primeiro *Dr. Mabuse*, filme de Fritz Lang lançado em 1922, mostrava um líder inescrupuloso e sedento de poder, em que o espaço para denúncias é muito restrito e passível de represálias, tal como um governante totalitário. Esse filme se configura, portanto, num clima sombrio e lúgubre, em que os líderes são perigosos e o poder, objeto de disputas. Kracauer destaca a forte relação entre instabilidade e caos, vivido pela sociedade alemã pós Primeira Guerra Mundial, e a tirania.

O que o Judeu Süß opera não é tanto um componente racional, mas afetivo nos espectadores. Para entender um problema, como afirmou Julio Cabrera, precisamos não apenas entendê-lo, mas vivê-lo (CABRERA, 2006). Imagens extrapolam uma racionalidade lógica e inserem o componente emocional, que não exclui o racional, mas o reorienta. Certas dimensões da realidade não podem ser simplesmente posta em palavras, mas apresentadas por

meio dos sentidos. Isso é a "compreensão logopática", que envolve tanto o elemento da razão quanto o afetivo.

Se a apresentação deve provocar algum tipo de impacto que demonstre pretensão de verdade universal, nesse ponto o trabalho de Harlan foi bem sucedido. Judeus são asquerosos no filme, grudam nas pessoas para falar; mesclam elementos religiosos com econômicos, sendo que estes prevalecem; o Rabino é corruptível, desdentado, sem modos e vende sua fé; adoram uma coroa de ouro; se justificam com base num messianismo religioso de um povo eleito, dentre outros elementos que criam no espectador uma sensação de repúdio, de asco em relação a esse grupo.

Diante disso, classificamos O Judeu Süß como um "conceito-imagem" do antissemitismo por ter feito o público passar pela experiência do ódio aos judeus. O filme excede seu componente ficcional de lazer ao instaurar uma dimensão compreensiva do mundo, por meio de um impacto emocional, cujo valor cognitivo e persuasivo passa pela discriminação racial. O caso de Oppenheimer é representativo: um judeu que nos diz não sobre o indivíduo, tal como na peça de Hauff, mas sobre o grupo. Quando o filme coloca comportamentos similares em outros judeus também, se torna possível visualizar ainda com mais clareza suas pretensões de verdade e de universalidade.

Dentro do mesmo filme, podemos ver fragmentos de outras passagens conceituais, como os valores desejados pela raça ariana. Sturm, pai de Dorothea e membro do conselho, é um antissemita veemente, incorruptível e o mais leal seguidor da Constituição. No momento em que o judeu Oppenheimer tenta se aproximar de sua filha, ele a casa com um ariano a quem ela já estava prometida. Quando ela é obrigada a ter relações sexuais com o judeu para livrar seu marido da tortura, ela invoca seu Deus, em oposição ao "Deus de vingança" judeu, nas palavras do próprio Oppenheimer, e acaba se matando depois. A morte tornou-se redentora, porque a pureza fora maculada. No final do filme, antes que os judeus convoquem soldados mercenários de outros reinos, a população se revolta e acaba com o reinado de Oppenheimer. Com isso, o perfil desejado de um verdadeiro alemão para o regime nazista é construído: inabalável, se posicionando contra os judeus e garantindo a sobrevivência de sua comunidade acima das interferências externas. O cinema consegue construir esses conceitos-imagens porque sua técnica "potencializa, de forma colossal, a 'impressão de realidade' e a instauração da experiência necessária para o desenvolvimento do conceito" (CABRERA, 2006, p. 28).

O filme encerra com a anúncio do banimento judeu, pelo ariano que havia perdido sua filha, e a recomendação de que os descendentes de Wuttenberg mantivessem tal lei. Os fatos precisam ser relacionados também ao leitor do filme, não só na produção, pois uma obra cinematográfica pode passar valores diametralmente opostos ao da intenção do produtor (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976). Contudo, ainda me valendo das ideias dos autores acima, o judeu construído no cinema representa uma catarse para o rancor social da plateia, que consegue projetar num grupo suas mazelas. Ainda que tenhamos analisado somente um filme e seja difícil precisar seu impacto na população, destacamos que o nazismo utilizou o cinema como *uma* de suas estratégias antissemitas. Há, também, um conjunto de filmes sobre o tema, propiciando certo "efeito cumulativo" de discriminação racial sobre a plateia. O grande feito de filmes como o *Judeu Süß* foi condicionar mecanismos de ódio na população, que ajudavam a tornar o antissemitismo algo natural. Não entendemos aqui os filmes como pontos de partida para isso, mas meios que ajudaram na consolidação de um processo.

Mais do que dizer e justificar o antissemitismo, Goebbels, orientador do filme em praticamente todo seu processo de produção, buscou congrega<sup>8</sup> a população no sentimento desejado pelos dirigentes nazistas. Convém aqui, entretanto, não superestimar o poder do cinema. O entendemos como *um* dos mecanismos dos quais os nazistas lançaram mão, mas certamente essa política foi também alimentada de outras formas, como em panfletos, discursos e no ensino, que fogem ao tema do nosso trabalho. A imagem por si só não consegue desempenhar esse papel da persuasão: é necessário que haja elementos exteriores, informações, que podem ser verdadeiras ou falsas, além dessa imagem. A emoção que ela cria é para a compreensão, não necessariamente para concordar. Afinal, como afirmou Cabrera, "a logopatia é da ordem do sentido, não da verdade." (CABRERA, 2006, p. 41).

### **Conclusão: a relação entre documentário e ficção**

A ficção oferece um espetáculo que se funde com o próprio mundo. Convida o espectador a adentrar num universo criado e se engajar nas estruturas fílmicas, deixando sua incredulidade de lado. Ao mesmo tempo em que a ficção se constitui de uma invenção que oculta seu processo de produção, ela joga com a impressão de realidade: é essa dúvida que excita e intensifica aquilo que há de mais subjetivo no espectador, pois permite que, nas brechas do mundo ficcional, o real tome forma (COMOLLI, 2008). Uma das possibilidades

---

<sup>8</sup> Evitamos o termo "criar" com base na ideia já citada de Kracauer sobre as limitações do cinema para inocular crenças.

que acentuam essas fraturas do real é a leitura documentarizante, que torna ainda mais indistinta essas fronteiras dos referentes reais e dos ficcionais.

Num documentário, a imprevisibilidade é mais acentuada, uma das marcas do gênero, enquanto na ficção a roteirização é mais rígida, restringindo as inovações diante de um projeto mais definido e acabado. Ficção pressupõe um pacto com o universo construído, enquanto o documentário faz assertivas sobre aspectos do mundo que são exteriores. Contudo, como discutido, as ficções têm desejo de realidade assim como documentários possuem aspectos ficcionais. Quanto ao último caso, em "O Eterno Judeu", Fritz Hipler fez com que os judeus encenassem rituais religiosos para serem utilizados no filme. No documentário, também fazemos leituras fictivizantes, ou seja, nos deixamos conduzir pelo olhar e pela lógica do seu realizador. Dessa forma, embora haja diferenças, a fluidez entre essas duas categorias nos permite traçar interseções que verticalizam o potencial da análise e demonstram a grande contribuição dos filmes para elucidar as tramitações de uma determinada sociedade.

### **Bibliografia:**

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, M. D. G. (Org.) ; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABRERA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

COSTA, Maria H. B. e Vaz. *Ficção e documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo*. *O Percevejo*, v. 05, n. 02, p. 165-190, 2014.

FERREIRA, Raphael Bessa. *O prognóstico de um mal: nazismo e opressão no cinema e na literatura alemã*. *Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política*, UFJF, p. 1-8, 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Tradução: Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KURTZ, Adriana Schryver. O cinema nazista à serviço do holocausto judeu. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcelo Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo., SCHWARTZ, Vanessa, R. (Orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SIMIS, Anita. Luzes e foco sobre Kracauer. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, 18/19, p. 135-144, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. O idealismo estético e o cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.



## Enquadramentos da memória e mobilização racial na música brasileira: anos 1960 e 1970

**Bruno Vinícius Leite de Moraes**

Mestrando na linha Culturas Políticas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
[bruno\\_viniusdemoraes@hotmail.com](mailto:bruno_viniusdemoraes@hotmail.com)

**RESUMO:** O objetivo deste texto é problematizar o enquadramento da memória quanto à canção brasileira dos anos 1960 feito pela historiografia. Iniciaremos com uma discussão quanto à memória, tão em voga pela historiografia recente, a fim de incluirmos a produção historiográfica dentro da memória social de um período. Em seguida, problematizaremos a exclusão de uma percepção quanto à temática negra na canção do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** música; identidade racial; memória social; ditadura militar.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to discuss the framework of memory as the Brazilian song 1960 made by historiography. We begin with a discussion regarding memory, so fashionable in the recent historiography, so we include the historical production within the social memory of a period. Then we question the exclusion of a perception in the black theme song of the period.

**KEYWORDS:** music; racial identity; social memory; military dictatorship.

### A sedução pelo passado: emergindo uma cultura de memória

Falar de “memória” é sempre tão delicado quanto essencial. Seja na literatura ou em outros aspectos do mundo das artes, como a música, a escultura e a pintura, a ideia de rememoração, lembranças e esquecimentos, são materiais comuns e uma preocupação constante a seus autores. O que reflete a vida cotidiana, para a qual a memória é um elemento central da identidade do sujeito, conferindo a ele uma unidade dentro da enorme faixa que encobre a nossa jornada inescapável do útero ao caixão. Como disse Antônio Fernando Mitre, “Dessa maneira, a memória contribui para organizar o torvelinho de nossas percepções, atualizando-as e fixando-as dentro de uma ordem reconhecível e, ao fazê-lo, ajuda-nos a projetar o futuro.” (MITRE, 2013. 13).

No tocante à historiografia, como não poderia deixar de ser, a noção de memória é tão elementar quanto para o auto conhecimento do sujeito. Matéria prima e condição inerente ao ofício do historiador, lidamos a todo momento com memórias, seja no uso das fontes vivas, através da história oral, ou nas documentações, vestígios e monumentos de eras passadas, ecos que nos chegam do que já se foi. E ainda construções, analisáveis como o modo como pessoas e instituições interpretavam e projetavam suas experiências individuais e coletivas.

Tal qual os sábios previstos na canção “Futuros amantes” de Chico Buarque ou o alienígena historiador da introdução do livro *Nações e Nacionalismo* de Eric Hobsbawm, buscamos “desvendar nos ecos de antigas palavras, fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos” e também nos livros, polêmicas literárias e outros monumentos, os vestígios de civilizações que nos são estranhas. Ou aspectos mais profundos e complexos das que nos são familiares. Afinal, os povos, como os indivíduos com os quais convivemos cotidianamente, nunca nos são “livros abertos”, contendo sempre contradições e possibilidades de visões múltiplas.

Apoiando nas reflexões de Henry Rousso, podemos dizer que a memória, em um sentido básico do termo, é a presença do passado. Em uma definição lapidar, seria “uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional.” (ROUSSO, 2002: 94). Portanto, toda memória é, por definição, ‘coletiva’, seguindo a sugestão de Maurice Halbwachs (teórico de referência sobre o tema, desde 1920-30), e seu atributo mais imediato seria, novamente conforme Rousso, garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao ‘tempo que muda’, às rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. Mas essa percepção difere segundo nos situemos na escala do indivíduo ou na escala de um grupo social, ou mesmo de uma nação.

Já para Maria Inês Mudrovic, a definição de memória coletiva seria diferente. Para ela, “A memória coletiva é uma representação narrativa, ou seja, um relato que um grupo possui de um passado que, para alguns dos membros que o integram, se estende mais além do horizonte da memória individual.” (MUDROVIC, 2009: 104). Portanto,

o que denominamos memória coletiva de um grupo é um discurso narrativo que tem como sujeito esse mesmo grupo e que tenta dar sentido a eventos ou experiências relevantes de seu passado. Para que a soma de recordações individuais de uma experiência compartilhada se transforme em memória coletiva ou recordações partilhadas, ela deve poder integrar-se num relato aceito como relato genuíno “do que ocorreu” [...]. (MUDROVIC, 2009, p. 105).

A memória, como ainda abordou muito bem Michel Pollack (1989; 1992), é um campo de disputa, sendo que no campo da memória coletiva, esta que não cabe apenas ao indivíduo, mas que inclui aspectos que a própria figura talvez nem tenha visto, certos aspectos ficam na periferia de uma “memória oficial”, como a memória nacional, que busca ter um caráter uniformizador. Estas memórias subterrâneas não desaparecem, mas sobrevivem, com

um grau de ressentimento, sendo transmitidas, sobretudo oralmente, entre as gerações e à espera de reconhecimento.

A abordagem de tais memórias subterrâneas tem tomado destaque nas últimas décadas, seja na historiografia ou mesmo na produção de espaços físicos de culto ao passado como os memoriais e os museus. Percebemos que diversas são as percepções sobre as características e dilemas da sociedade contemporânea nesta temática. Uma das de grande impacto é a que enfatiza a noção de fragmentação da identidade cultural do sujeito na contemporaneidade, segundo a abordagem de Stuart Hall (2003), com a emergência de diversas identidades culturais ansiosas por se verem representadas. Fragmentação esta que estaria associada a uma pulverização da noção de um saber universal e uma crise da noção de “verdade”, ocorrida na segunda metade do século XX. Assim, se por um lado, multiplicando e enriquecendo as reconstruções que uma sociedade faz sobre si, por vezes corre o risco de aparentar um caleidoscópio sem lógica visto que qualquer busca por uma universalidade é aparentemente reprimida em meio a tantas vozes falantes para ouvidos determinados<sup>9</sup>.

A crise da noção das verdades por vezes é associada a uma crença mais profunda na falência do projeto iluminista ocidental. Tal projeto haveria inaugurado uma modificação na sociedade que paulatinamente teria interiorizado uma concepção de progresso contínuo, ou seja, uma noção cada vez maior de um “futuro presente”, facilmente exemplificado pela força da concepção de revolução, seja ela burguesa ou de matriz socialista, desejada ou temida no decorrer dos séculos XIX e XX. A crise que teria se instalado no final do século XX haveria modificado essa percepção, provocando uma quebra das expectativas grandiosas voltadas para o futuro, no que tange a amplos projetos sociais. À queda desta expectativa quanto aos “futuros presentes”, conforme a interpretação de Andreas Huyssen (2010), emergiria a substituição por uma intensa busca pelo passado, como um elemento de reconforto. Aos “futuros presentes” passaríamos então aos “passados presentes”, que alguns podem ver como uma certa melancolia difundida, um desejo cada vez maior de aparentemente tudo lembrar.

A emergência destes discursos de memória, conforme a hipótese apresentada no presente texto estaria tanto relacionada à percepção quanto à suposta falência do projeto iluminista (algo que aparentemente chegaria a um momento ainda mais intenso com a queda do Bloco Socialista, representando, para muitos, a derrocada do projeto revolucionário socialista) quanto ao estabelecimento dos novos movimentos sociais, reivindicantes de identidades particulares. Representaria, assim, como dois lados de uma moeda, ao mesmo

<sup>9</sup> Parte destas questões são abarcadas em ROUANET, 1993.

tempo que certa melancolia pela menor crença num futuro grandioso, também uma saída para lidar com o passado de grupos excluídos das narrativas hegemônicas então difundidas. Huyssen ajuda a clarear a relação com os movimentos sociais quando fala, ainda que sem maior desenvolvimento da ideia:

Discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois na década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e por tradições dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações do fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. (HUYSSSEN, 2000, p. 10)

Seguindo o argumento de Huyssen, esses discursos de memória aceleram na Europa e EUA na década de 1980 com rememorações (ou “movimentos testemunhais”) em torno de várias efemérides, sobretudo relacionadas ao Holocausto e a etapas da Segunda Guerra Mundial, prosseguindo nos anos 1990. Na América Latina também se destacaria em tal efeito, sobretudo quanto aos traumas oriundos das ditaduras militares sofridas nos países da região, principalmente com a ênfase da necessidade de lembrar dos inúmeros desaparecidos devido a ações destes regimes. Deste modo, conforme o autor, a mudança também seria de uma consciência temporal da alta modernidade do ocidente que buscava garantir o futuro para uma consciência temporal do final do século XX e agora deseja assumir a perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado.

A aparente necessidade de tentar “tudo lembrar” é interpretada por Huyssen com a hipótese de que seria o fruto de uma tentativa de combater o medo e o perigo do esquecimento, sobretudo de eventos traumáticos como os citados no parágrafo anterior, utilizando estratégias de sobrevivência de rememoração públicas e privadas.

O fato de tudo querer lembrar (ênfático o “querer” posto a consciência que é impossível não selecionar, delimitar, ou, usando a abordagem de Michel Pollak, “enquadrar”), necessário ponderar, carrega um problema. Para além da ótica do caleidoscópio, já dita acima e que, como indicado através da lembrança dos movimentos sociais, pode enriquecer a memória construída sobre uma sociedade. O problema é que para o historiador que tente tudo abarcar, sem um necessário e doloroso recorte, restaria apenas a frustração e caso fosse possível conseguir, viveria tal qual o personagem do conto *Funes, el memorioso* de Jorge Luis Borges, que de tudo recordar, nada esquecer, não consegue relatar um dia sem demorar mais 24 horas, sentindo de sua memória “um depósito de lixo”. Ou ao Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, que “tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e

os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo” (CERVANTES, 2002, p. 32).<sup>10</sup>

No caso da memória nacional brasileira sobre a ditadura militar, podemos retomar o conceito de “memória subterrânea”, anteriormente apresentado, para trabalharmos a questão racial. Embora o Brasil tenha uma enorme população negra e o século XX tenha sido demarcado por uma enorme mobilização de cunho racial que cruzou o mundo, pouco se vê e pouco se estuda sobre a situação do negro brasileiro no período, sobretudo no contexto anterior à segunda metade da década de 1970, quando, em meio à rearticulação dos movimentos sociais, há a criação do MNU, o Movimento Negro Unificado. A ausência do papel do negro pode ser vista como o estabelecimento de uma memória oficial quanto à história brasileira que pouco enfatiza a agência dos negros em mobilizações políticas. E, no período da ditadura militar, um “enquadramento da memória” que buscou enfatizar, desde os anos 1980, o papel da esquerda revolucionária e resistente ao governo militar. Enquadramento este também expresso na historiografia e, para o interesse de nossa análise, na historiografia sobre a canção.

Apresentada essa discussão mais conceitual quanto aos “lugares da memória” na historiografia, desenvolveremos em seguida uma abordagem da situação do negro brasileiro em meio à mobilização negra internacional nos anos 1960, enfatizando a cultura musical.

### **Mobilização racial e arte engajada nos anos 1960.**

No contexto dos anos 1960 e 1970 é considerado que as esquerdas, afastadas do campo político, apresentavam uma atuação de destaque no campo artístico, através da chamada “arte engajada”. Pensando na música de cunho engajado, são geralmente destacados pelos estudiosos do período dois grupos. Um, nacional-popular, que busca a valorização da cultura popular brasileira, das mazelas do povo e sua mobilização para a revolução social; e outro, Tropicalista, que, a partir de 1967, busca “retomar a linha evolutiva da música popular brasileira”, mesclando os temas populares com a referência pop e da contracultura.

O engajamento quanto à questão racial no cenário musical, no entanto, é geralmente atribuído aos anos 1970, sobretudo na segunda metade da década, em meio à renovação dos

---

<sup>10</sup> Para uma reconfortante consideração sobre a necessidade de esquecimento para o ofício do historiador, ver MITRE (2003). Sobre a historiografia e a memória ver: MUDROVIC (2009); MENEZES (2009). Ou ROUSSO, Henry (2002). Todos estes textos listados de forma mais completa na bibliografia final.

movimentos sociais<sup>11</sup>. Santuza Naves (2010) ressalta a chamada *Black Music* (sobretudo o estilo *soul*) como um tipo de canção engajada com os movimentos de afirmação da cultura negra, sendo introduzida no Brasil, segundo a autora, nos anos 1970 por Tim Maia. A autora ainda afirma que a *black music* se insere na tradição das canções engajadas por uma maneira diferente, através da ‘atitude’ assumida em detrimento do posicionamento expresso através da letra, utilizando, além do som associado à cultura negra, também signos como o penteado *Black Power*, um estilo específico de vestimenta (camisas estampadas, calças bocas de sino...) e uma coreografia característica (2010, p. 129).

Quando visualizamos melhor o período, o predomínio na memória de uma mobilização no campo musical partidária dos pressupostos do orgulho negro apenas na segunda metade da década de 1970 torna-se passível de problematização. No início dos anos 70 a figura de Tony Tornado destacou como um cantor negro de *soul* e *funk* influenciado pelo orgulho negro, ostentando um grande cabelo *black power* e que preocupava os dirigentes militares por apresentar em performances o punho cerrado, tido como símbolo do grupo paramilitar estadunidense Partido dos Panteras Negras<sup>12</sup>. Conforme a dissertação de Amanda Palomo Alves (2010), Tornado teria morado nos EUA e retornado ao Brasil no final dos anos 1960 com fortes influências da sonoridade *soul* e *funk* e também das propostas dos Panteras Negras. O artista apresentou uma curta carreira fonográfica, iniciada após o sucesso da canção “BR-3” apresentada no V FIC em 1970, na qual foram lançados apenas dois LPs, entre 1971 e 1972, e mais alguns compactos, antes do artista se enveredar definitivamente na carreira de ator. Nesta pequena produção a denúncia do preconceito racial é evidente em canções como “Juízo final”, “Se Jesus fosse um homem de cor”, “Sou negro”, “Uma idéia” todas analisadas nos trabalhos de Palomo tanto pela sonoridade *black* quanto pelo uso das temáticas relacionadas à temática do preconceito racial.

Antes dele, porém, outro cantor negro brasileiro, de ainda maior respaldo popular, já demonstrava preocupações com o racismo e com a afirmação de uma identidade positiva do negro: o polêmico Wilson Simonal. Cantor que inicialmente se destacou como intérprete de Bossa-nova (acrescida de pitadas de *blues* e *gospel*), logo se enveredou por um caminho

<sup>11</sup> Um livro considerado basilar quanto aos novos movimentos sociais e produzido no “calor do momento” é SINGER, Paul & BRANT, Vinícius C. (Org.) São Paulo: O povo em movimento. Ed. Vozes, RJ, 1980. 234p. Especificamente sobre o movimento negro brasileiro são úteis o artigo de Barcelos (1996), indicado na bibliografia final do presente texto; e também CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-2008*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2011. 240p; e PINTO, Regina Pahim. *O Movimento Negro em São Paulo: Luta e identidade*. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2013. 437p.

<sup>12</sup> Informações sobre a atuação e influência de Tony Tornado podem ser lidas no capítulo “O preto que ri” in ALONSO, 2011, p. 79-141, sobretudo entre as páginas 114 e 126.



musical de pretensão mais popular, a chamada Pilantragem; conseguindo amplo sucesso no final dos anos 1960 e chegando a vender entre 500 e 600 mil discos em 1969, quase o dobro do que o seu principal rival em vendas, Roberto Carlos (ALEXANDRE, 2009: 167). Simonal também se destacava por sua habilidade de interação com a plateia nos shows e nos programas de TV que apresentou desde 1965 até o final da década e que eram retransmitidos em rede nacional. Completando a apresentação do personagem, o cantor não se destacava por um posicionamento pela revolução social ou denúncia ao regime vigente, pelo contrário, demonstrando bons olhos e apoio para com o regime ditatorial instaurado no país em 1964.

Apresentada a trajetória do artista, torna-se intrigante o seu desaparecimento até recentemente da história da música brasileira. Um excesso de exposição midiática (uma incipiente idolatria) e a tentativa de nova roupagem da carreira, com novos músicos e referências musicais, podem ter contribuído para o ostracismo de Simonal. Contudo, o fator de maior contribuição para tal parece ter sido o seu envolvimento em um processo judicial referente à prisão e tortura de seu contador, no qual Simonal teria assinado um controverso documento no qual se declarava um colaborador do DOPS. Porém, independente da veracidade do documento citado, o fato de Simonal não ter visto problemas em ter sua imagem associada à do instrumento repressivo do regime na tentativa de se inocentar no processo judicial enfatiza seus bons olhos ao governo e justifica a ojeriza a ele por parte de muitos setores ligados à esquerda e/ou resistência ao regime. A exclusão de Simonal da memória social acabou sepultando também o importante aspecto de sua preocupação com a existência do preconceito de cunho “racial”, algo que era contestado no mundo afora.

O Brasil, conforme a imagem oficial apresentada pelo governo, era visto como uma exceção em um contexto conturbado. A questão do negro destaca-se como um tema central na segunda metade do século XX. A percepção de que os estigmas do *racialismo*<sup>13</sup> e a opressão ao homem negro atingem diversas regiões do mundo estimula o fortalecimento de um tipo de identidade racial positiva, emblema reivindicado por movimentos como *Black is Beautiful* (nos EUA), *Négritude* (no Caribe francófono e Senegal) e *Panafricanismo* (em várias regiões do continente africano) e presente também nas mobilizações contra as segregacionistas leis *Jim Crow* estadunidenses. Tais movimentos se apresentam com forte conotação política, alcançando amplas proporções do pós-Segunda Guerra às décadas de 1970 e 80, momento de

---

<sup>13</sup> Concepção pretensamente científica desenvolvida na Europa no decorrer dos séculos XVIII e XIX que considera a humanidade hierarquicamente dividida em “raças”, uma espécie de prisão biológica a partir dos fatores fenotípicos da cor da pele, que pré-concebe e determina não apenas aspectos físicos, mas também morais e psicológicos. Destacou-se entre estes, o Conde Arthur de Gobineau e Ernest Renan, entre outros.

acirramento dos embates em torno da descolonização dos países africanos e dos direitos civis dos negros nos EUA.

Antenado às mobilizações estadunidenses, ainda em 1967, Simonal compôs junto a Ronaldo Bôscoli, a canção “Tributo ao Martin Luther King”, enfatizando a importância da luta dos homens de cor e clamando ao pastor estadunidense (e aos ouvintes) a permanecer na luta pela paz. Luther King foi um pastor estadunidense de grande impacto nas manifestações pacíficas pelos Direitos Civis, sendo amplamente conhecido seu discurso “Eu tenho um sonho”, proferido em 1963 e que pregava a igualdade entre brancos e negros. A canção chegou a ser censurada em 1967 por divergir bruscamente com a visão oficial, mas Simonal conseguiu lançá-la, em single de sucesso. A canção ainda era melodicamente antenada à mobilização internacional, apresentada como um *spiritual*, um dos ritmos empregados pelos negros americanos. Como ressalta Stuart Hall sobre a cultura negra, “o povo da diáspora negra tem (...) encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música.” (HALL, 2003, p.324) Em 1971, junto ao mesmo Bôscoli, ainda compôs a canção “África, África”, valorizando a herança africana, um dos valores do orgulho negro<sup>14</sup>.

A título de reflexão, chamo a atenção para a relação entre o predomínio de uma esquerda revolucionária na temática da chamada MPB anterior à segunda metade dos anos 1970 e a exclusão de um discurso que trate unicamente da “questão racial”. Essa exclusão, importante ressaltar, **não** se explicaria por uma falta de interesse das esquerdas para com o problema dos negros. Pelo contrário, a interpretação costumeira de esquerda, não sem razão, é a de que a discriminação racial que era combatida mundialmente, seja na luta pelos direitos civis nos EUA ou pela descolonização em África, é fruto de uma ordem social injusta, que prega a exploração do homem pelo homem. Essa linha de interpretação, naturalmente, exclui aqueles que combatam a discriminação e o preconceito ao negro sem se manifestarem contra a estrutura da sociedade capitalista e teria sido compartilhada pelos produtores da historiografia do período, esta produzida sobretudo a partir da década de 1980, período que paralelamente viu a ascensão das temáticas da memória, como ressaltado no início deste texto.

Assim, artistas como Wilson Simonal e mesmo o altamente militante Tony Tornado não são nomes comuns no que se refere à música reconhecida como militante por uma causa

---

<sup>14</sup> Informações detalhadas sobre a biografia de Simonal e relatos de sua preocupação racial são encontrados em ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem* e no documentário dirigido por Cláudio Manuel e outros, “Ninguém sabe o duro que dei”. Embora com objetivo e abordagem bastante diversa da aqui estabelecida, a obra de ALONSO, Gustavo. *Simonal ou Quem não tem Swing* também é uma obra importante para a compreensão do cantor.

do período. Quando o modelo revolucionário de ação política perde sua força, com a derrota dos grupos guerrilheiros, consolidada em 1974 com a queda do foco guerrilheiro no Araguaia, fenômeno paralelo com o gradual fortalecimento dos novos movimentos sociais, nomes relacionados diretamente e/ou unicamente à causa negra começaram a aparecer com menor oposição de uma “patrulha ideológica”<sup>15</sup> no período. A historiografia sobre o período parece ter acompanhado essa tendência tendo, até recentemente, ignorado a produção relacionada à identidade negra e, sobretudo, àquela anterior ao surgimento do Movimento Negro Unificado, em 1978. O presente texto, portanto, busca pontuar esta questão demonstrando um exemplo de mobilização pela questão racial ainda na década de 1960, esta que teve tamanho impacto na mobilização negra mundo afora.

À guisa de conclusão, vale ressaltar que nem Toni Tornado, nem tampouco Wilson Simonal pretendiam organizar um levante negro ou algo do tipo. Mas se posicionavam publicamente quanto a algo que lhes afetava. Agiam, assim, como vetores de valores da contestação racial que eclodia por várias regiões do mundo. Seus públicos eram assim inseridos, de maneira introdutória, em debates que no Brasil seriam difíceis de serem vistos de maneira mais ampla por outros canais de tamanha repercussão devido à desarticulação do movimento negro nacional, assim como ocorreu em outros setores organizados da sociedade, pelo mesmo governo que Simonal, em outros aspectos, legitimava.

### **Bibliografia:**

AARÃO REIS FILHO. Ditadura e sociedade: reconstruções da memória. In: AARÃO REIS; RIDENTI; MOTTA (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)* EDUSC, 2004. P. 29-52.

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo. Globo. 2009.

ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: Musicalidade, Política e Identidade em Tony Tornado (1970)*. (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em História, Maringá, 2010. 137 p.

ALONSO, Gustavo. Simonal. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro, Record, 2011.

BARCELOS, Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 187-210.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1988.

---

<sup>15</sup> Maiores informações sobre as patrulhas ideológicas são vistas em HOLLANDA; PEREIRA, 1980.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. P. 231-247.

\_\_\_\_\_. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 317-330.

MENEZES, Ulpiano T. Cultura política e lugares da memória. In: AZEVEDO, Cecília... [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009. Pg. 445-463.

MITRE, Antônio F. História, memória e Esquecimento. In: *O dilema do Centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Pg. 11-28.

MUDROVIC, Maria Inés. Por que Clio retornou a Mnemosine? In: AZEVEDO, Cecília... [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009. Pg. 101-116.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Traduzida por Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. Transcrita e traduzida por Monique Augras. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Autêntica editora Ltda. Belo Horizonte. 2013. 160p. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2010.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. Memória, História e Autoritarismos. In: *A construção social dos regimes autoritários*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011. Vol.2.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. Pg. 93 – 101.

## A juventude americana e francesa no cinema dos anos 1950: um estudo comparado

**Carlos Vinicius Silva dos Santos**  
Doutorando em História Comparada  
PPGHC-UFRJ  
[carlosvsdosantos@gmail.com](mailto:carlosvsdosantos@gmail.com)

**RESUMO:** O presente texto estuda a consolidação da cultura jovem nas sociedades dos Estados Unidos da América (EUA) e da França na década de 1950, bem como da representação da juventude, através da produção cinematográfica selecionada destes países, em consonância às transformações socioculturais observadas naquelas sociedades. Além disso, analisa os parâmetros de construção de um retrato específico da juventude.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juventude; Cinema; Estados Unidos da América; França; Década de 1950.

**ABSTRACT:** This work examines the consolidation of youth culture in the societies of United States of America and France in the decade of 1950, while studies the characterization of youth in the cinematographic production of those countries, searching the cultural questions of adolescence. In addition, the parameters utilized by cinematographic industry to construct a specific kind of juvenile portrayal are also analyzed.

**KEYWORDS:** Youth; Cinema; United States of America; France; 50's.

### Introdução

O texto que se segue constitui-se como um conjunto sucinto das reflexões provenientes da pesquisa da qual se originou a dissertação de mestrado homônima, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, do Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-IH-UFRJ). Esta teve como objetivo abordar a representação cinematográfica da juventude, construída em produções selecionadas de Estados Unidos e França, realizadas durante a década de 1950. Em sentido amplo, intentou-se examinar a atmosfera de transformações socioculturais que tomaram forma nestas duas realidades nacionais no período mencionado optando-se, assim, pela faixa etária juvenil por considerar ser este o grupo social que tem maiores capacidades de exemplificar a conjuntura de transformações analisada. Quanto à tipologia do *corpus* documental privilegiado, as produções cinematográficas, levou-se em conta a potencialidade desta espécie de fonte em possibilitar o acesso do pesquisador às representações da sociedade no tempo e no local onde determinada obra fílmica é produzida. Não obstante, o conjunto de películas estudadas ocupou não simplesmente o lugar de documento para a pesquisa que se constituía, porém,

igualmente, o papel de objeto, sendo consideradas na relação existente com seus contextos de produção, nos âmbitos econômico e político, mas principalmente, enquanto produtos culturais, artísticos das sociedades em apreço. Para Michèle Lagny, as imagens cinematográficas evidenciam muito mais sobre a percepção que se tem da realidade do que sobre a realidade propriamente dita, sendo, assim, notadamente profícuas no que se refere às reflexões concernentes à noção de representação, de imaginário social e de identidade cultural (LAGNY, 2009). Ademais, e apesar de não se voltar à representação cinematográfica propriamente dita, a consideração do conceito de representação, como proposto por Roger Chartier, possibilita uma valiosa via de reflexão quanto aos arquétipos juvenis produzidos no cinema<sup>16</sup>.

Assim sendo, foram escolhidas as obras *Sementes da violência* (*Blackboard jungle*, dir.: Richard Brooks – 1955), *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, dir.: Nicholas Ray – 1955) e *Como agarrar um milionário* (*How to get a millionaire*, dir.: Jean Negulesco – 1953), para o cenário dos Estados Unidos, enquanto que, naquilo que concerne à França, optou-se por *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, dir.: François Truffaut – 1959), *Acosado* (*À bout de souffle*, dir.: Jean-Luc Godard – 1960) e *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu créa... la femme*, dir.: Roger Vadim – 1956). Estes títulos mereceram destaque devido ao sucesso que alcançaram quando de seu lançamento, e mesmo posteriormente, transformando-se em produções cinematográficas icônicas da década de 1950. Além disso, os filmes eleitos possuem claro diálogo com temas em voga nas sociedades de Estados Unidos e França, no período. Veiculando personagens jovens, as películas examinadas traziam à tela grande pontos nevrálgicos dos debates em andamento naquelas sociedades quanto ao surgimento da juventude enquanto ator social significativo, autônomo em suas demandas e características, guardadas as especificidades de cada uma das produções.

Desta maneira, o conjunto de filmes tratado aborda a juventude salientando os dilemas e impasses, as idiossincrasias próprias desta parcela populacional que se fazia singularmente presente na geração do pós-Segunda Guerra Mundial. Diferenciando-se das gerações anteriores, os jovens da década de 1950 alcançam uma particular autonomia, alicerçada na postura de consciente diferenciação do restante do corpo social. Sabendo-se em um estágio especial de suas vidas, os jovens captam no pertencimento a uma determinada faixa etária um elemento de coesão que acaba por se materializar em forte elo de

---

<sup>16</sup> Refiro-me aos títulos *À Beira da Falésia* e *A História Cultural: entre práticas e representações*, do citado autor.



identificação, consolidando a juventude enquanto grupo social coerente no qual a faixa etária estabelecia-se, igualmente, como elemento suficiente para assegurar a legitimidade individual. Perceber-se, e ser percebido, enquanto jovem implicava a participação em uma série de caracterizações, de ordem interna, psíquica e pessoal, por um lado, mas também de ordem externa, nos costumes, vestimentas, maneirismos, gostos, bem como no consumo de uma cultura que se afirma eminentemente juvenil, por outro.

Autodeterminada pelo pertencimento àquela faixa etária, a coesão social da juventude desconsidera, ao menos parcialmente, outros elementos de identificação grupal tradicionalmente utilizados como a raça, a religião, a classe social. Assim, evidenciava-se na juventude a aderência aos valores democráticos integrados às retóricas nacionais de Estados Unidos e França, desde há muito tempo e, em consonância ao clima instituído pela geopolítica da Guerra Fria, fortemente e constantemente reafirmados ao longo da década de 1950. Democrática, a cultura jovem não tarda a se internacionalizar, desconsiderando barreiras culturais, étnicas ou fronteiras políticas. Deste modo, a juventude que eclode nos anos de 1950 cristaliza-se como um novo ator social que ativamente busca a inserção na sua realidade social imediata, não podendo ser ignorado pelo restante do conjunto social. Diante deste panorama, as sociedades americana e francesa viram-se na difícil tarefa de absorver as demandas desta parcela da população de maneira a suavizar o impacto de tamanha transformação na ordem cultural estabelecida.

### **O arquétipo juvenil construído pelo cinema**

Fundamentada sobre a noção de ampliação da liberdade de ação do indivíduo, a cultura juvenil passa a ser caracterizada pelas parcelas sociais mais tradicionais através de um conjunto de propriedades que pretendiam materializar um constructo fechado do indivíduo jovem arquetípico. Dentro deste conjunto de propriedades, a juventude figura enquanto fútil, hedonista, libertária, permissiva quanto às suas condutas morais, em especial naquilo que concerne à sexualidade, despolitizada e eminentemente contrária aos padrões sociais tradicionais. Diante destas caracterizações torna-se evidente a ideia de ruptura da nascente cultura jovem em consideração aos valores tradicionalmente aceitos e reconhecidos como adequados pelas sociedades dos países examinados. Se permissiva, fútil, hedonista e libertária, a cultura da juventude da década de 1950 torna-se improdutiva, de pouco valor, voltada ao prazer e à busca de satisfações imediatas. Despolitizados, os jovens não apresentariam quaisquer preocupações referentes ao futuro da nação, o que implicava ignorar o papel de cidadão ativo na consecução do desenvolvimento do país, comprometidos com os

mais nobres valores nacionais, assumindo a posição patriótica que deveria ser intimamente desejada por cada indivíduo.

Esta última questão, se presente no debate francês sobre a juventude, possui significação muito mais aprofundada no contexto americano, tanto pela presença do patriotismo na retórica nacional, historicamente, quanto pela especificidade política do período, quando os Estados Unidos travavam uma ruidosa batalha ideológica contra o comunismo, personificado na União Soviética, principalmente<sup>17</sup>. Considerando os perigos que a ideologia comunista representava nos discursos acalentados pelos governos americanos no pós-Segunda Guerra, esperava-se que aos jovens coubesse a ação de defensores primordiais dos valores americanos, posição esta que a cultura juvenil parecia negar.

Neste contexto, a indústria cinematográfica de Estados Unidos e França absorvem a cultura da juventude por motivos e através de formas bastante distintas. Enquanto o cinema da Califórnia entra em crise a partir de fins da década de 1940 devido, dentre outros fatores, à ação antitruste movida contra os estúdios pela Suprema Corte americana, às barreiras políticas erigidas pela forte e amarga retórica anticomunista e pela inesperada concorrência da televisão, levando à reformulação dos roteiros e temáticas das produções, com o advento dos filmes adolescentes, o negócio cinematográfico da França assiste à entrada da juventude como pressão externa que acaba por tomar de assalto toda a consolidada indústria do cinema nos anos finais da década de 1950. Esta indústria nacional, apesar de rentável, encontrava-se distanciada das novas demandas culturais presentes naquela sociedade, recebendo críticas de setores intelectualizados que terminam por propor uma nova estética ao cinema francês. Apesar de breve, o movimento do cinema jovem eternizado no termo *Nouvelle Vague* consegue lançar alicerces que permanecerão vigentes mesmo depois de passada a “onda”. Estes alicerces consolidariam a intensidade da cultura juvenil daquele momento histórico. Tratava-se de um movimento afirmado por jovens, para os jovens, em contato direto com a cultura juvenil e em oposição aos padrões sociais/morais/culturais/estéticos vigentes no velho cinema francês.

*Sementes da violência e Os incompreendidos* veiculam as tensões entre o jovem, sua realidade imediata (a família, a escola) e a sociedade. No filme dirigido por Richard Brooks, a

---

<sup>17</sup> Além da União Soviética, a China despontava como uma ameaça comunista igualmente perigosa, no horizonte ideológico americano, na década abordada.

postura conservadora<sup>18</sup> sobre a qual se assenta o enredo, desde o prólogo inicial, evidencia a tentativa de se controlar e neutralizar o desenvolvimento da cultura jovem, coadunando-se com forças presentes na sociedade americana. Diretamente relacionada à delinquência juvenil nas escolas, as demandas culturais da juventude representam, segundo aquela trama, um perigo real para a ordem e para os valores da nação, sem que sejam problematizadas as possíveis razões pessoais e sociais da rebeldia dos jovens estudantes. Em *Sementes da violência*, o claro viés maniqueísta do enredo imputa todo o mal a uns poucos estudantes impossíveis de se recuperar, enquanto o bem cabe ao professor que, guiado pelos nobres valores americanos do patriotismo, do trabalho, da diligência e da dedicação, será capaz de restaurar a harmonia nos demais jovens, que se tornarão comprometidos com os valores citados, sendo a escola um instrumento salvacionista responsável pela única forma digna de inserção social daqueles rapazes, oriundos das camadas de origem imigrante presentes na base da pirâmide social americana.

Em *Os incompreendidos*, opostamente, Truffaut tece uma abordagem realista e honesta da juventude, ensaiando uma análise profunda da psicologia de um jovem adolescente incapaz de encontrar o lugar que lhe cabe na sociedade. Nesta obra, o espectador é testemunha das angústias que cercam Antoine Doinel. Acompanhando o protagonista na sua vida íntima, familiar, no seu áspero cotidiano escolar, nas suas caminhadas pela cidade de Paris, o que se vê é a falta de expectativas de um jovem que busca incessantemente sua liberdade, diante de uma realidade coercitiva da qual parece não poder escapar. O desenlace da película, com Doinel encarcerado em uma inadequada instituição para delinquentes juvenis, fugindo em direção à praia aonde, chegando ao fim do caminho, continua a ansiar por encontrar seu destino, é representativo da juventude francesa do final dos anos de 1950 que, não tendo participado dos significativos eventos da história recente daquela nação<sup>19</sup>, não se sente totalmente integrada àquela sociedade e aos valores emanados dela.

As representações juvenis operadas em *Juventude transviada* e *Acosado* são pautadas, por outro lado, na propensão juvenil à violência e a um comportamento sexual notadamente liberalizado. A relação da eleição destas características, como as bases do constructo juvenil realizado nestes filmes, com o contexto de debates sobre a juventude em desenvolvimento nas sociedades elencadas mereceu, igualmente, detida observação. Nestes

<sup>18</sup> Saliento que o termo “conservador” não é utilizado no texto possuindo qualquer conotação político-partidária, mas apenas buscando caracterizar uma postura de maior proximidade aos parâmetros tradicionais das sociedades em questão, observadas em alguns setores destas mesmas sociedades.

<sup>19</sup> Refiro-me à capitulação francesa diante dos exércitos alemães, no início da Segunda Guerra Mundial, à instauração da República de Vichy, e aos movimentos de resistência à invasão alemã.

debates evidenciaram-se as distintas reações das sociedades de Estados Unidos e França frente às tensões propiciadas pelo surgimento da juventude como parcela ativa no interior do corpo social, realizando questionamentos, portando demandas culturais próprias, sinalizando exigências que iam de encontro aos parâmetros em execução naquele momento, especialmente nos âmbitos social e cultural.

Destarte, se a veloz e surpreendente elevação do jovem provocou, nos Estados Unidos, uma série de políticas de Estado singularmente voltadas a esta parcela populacional, ao longo da década de 1950 e início da década seguinte, as quais pretendiam acarretar a reflexão sobre os jovens de forma a compreendê-los e controlá-los, levou, do mesmo modo, à afirmação de uma postura conservadora emanada de parcelas tradicionais da sociedade americana. Segundo as críticas surgidas, a consolidação de uma cultura jovem devia-se à crise, à erosão dos valores mais caros ao *ethos* americano e, dito isto, os fundamentos sobre os quais se baseavam a especificidade americana, responsáveis pelo caminho de sucesso trilhado por aquela nação desde a sua independência, encontrar-se-iam ameaçados por um novo e suspeito conjunto de valores, que provavelmente ocasionariam a degenerescência daquele povo (PASSERINI, 1996).

Naquilo que se refere ao caso francês, a sociedade, acometida pela ofensiva cultural da juventude, busca compreendê-la e assimilá-la, o que se traduz no surgimento de um numeroso conjunto de pesquisas jornalísticas, sociológicas e antropológicas que objetivavam delimitar as características básicas daquela geração de jovens, tentando esclarecer as maneiras pelas quais estavam ocorrendo as interações sociais internas a este grupo etário, por um lado, e em relação ao restante do corpo social, por outro (BAECQUE, 2009). Paralelamente, a tempestiva aparição da juventude era percebida nas publicações periódicas, na publicidade das revistas, na música, na literatura e, principalmente, no cinema. Os valores comportamentais que os guiavam marcam a especificidade da transformação cultural em curso. A França rejuvenescera.

Nesta atmosfera, a influência da cultura de massa no vertiginoso desenrolar da cultura jovem é apontada tanto nos Estados Unidos, quanto na França. O processo funciona como se houvesse uma auto alimentação que o impulsionaria: primeiramente, a juventude afirma sua autonomia, tornando-se elemento presente na cultura de massa; em um segundo momento, diante de sua inserção na cultura de massa, os jovens são influenciados pela representação da juventude fabricada pelos meios midiáticos, adaptando seus códigos comportamentais àquelas representações que, inicialmente, foram cunhadas observando-se a

autonomia afirmada por esta mesma juventude, que ascendia culturalmente; posteriormente, a indústria da mídia, em constante observação do desenrolar do processo, realiza alterações em suas representações, baseada nas mudanças percebidas. Portanto, o diálogo firmado entre realidade e representação, neste ambiente, acaba por acelerar e intensificar a definitiva afirmação da cultura juvenil.

*Juventude transviada* traz a juventude suburbana do *High School* de classe média para as telas. A escola, que também se encontra presente no enredo de *Sementes da violência* e de *Os incompreendidos*, figura como o lugar por excelência da sociabilidade adolescente pois, firmando laços no ambiente escolar, os jovens alcançam os clubes, as lanchonetes e outros locais por eles eleitos como lugar de interação social. A sociabilidade juvenil, demarcada pelo pertencimento a mesma faixa etária, leva ao contato e à troca de experiências dentro de uma mesma geração, uma vez que a tradicional aproximação entre as gerações começa a ser desconsiderada. Além da escola, a divisão hierárquica presente nos locais de trabalho acaba por colaborar pela interação entre os jovens, já que estes terminam por desempenhar funções profissionais dentro de estágios similares daquela hierarquia.

Distanciando-se enquanto grupo coeso e claramente delimitado do restante das camadas da sociedade, os jovens assumem um papel marcado pela alteridade. Considerando-se e sendo considerado como “o outro”, a não integração da juventude à sociedade da qual, para todos os efeitos, faz parte, leva a uma sensação de não pertencimento, com a juventude sendo classificada como representante de elementos que mantêm certa marginalidade com relação à sociedade, ideológica ou culturalmente. Deste modo, a relação entre a cultura jovem e a cultura negra na década de 1950, descortinada especialmente na música com o surgimento do *rock and roll*, pode ser compreendida através desta identificação de não pertencimento.

Em ambos os títulos, as personagens principais, masculinas e femininas, demonstram algumas características em comum. Enquanto que Jim Stark e Michel Poiccard são jovens homens corajosos e decididos em seus atos, apresentam-se emocionalmente fragilizados de forma a divergirem do arquétipo masculino tradicionalmente construído no cinema. Se Jim mostra-se angustiado frente à submissão de seu pai diante de sua mãe autoritária, Michel assume uma posição de dependência perante a mulher pela qual está apaixonado. As jovens Judy e Patricia, por outro lado, experienciam sua sexualidade através da desconsideração dos códigos morais em vigor, especialmente a última, que vive livremente em Paris, sozinha.

A liberalização feminina constituiu-se, por sinal, como o elemento norteador no exame das obras *Como agarrar um milionário* e *E Deus criou a mulher*, tentando-se

examinar as representações femininas produzidas nestes títulos em observância às tensões sociais do período no que se referia à controversa questão da posição da mulher nas sociedades em apreço. Nas películas dirigidas por Negulesco e Vadim as representações de mulher construídas são ancoradas, respectivamente, sobre o consumo e sobre a sexualidade libertária.

Tratando-se o primeiro filme de uma comédia romântica e o segundo de um drama, as produções interagem com a conjuntura de desenvolvimento econômico da década em questão, quando a feminilidade tornar-se-ia elemento publicitário na sociedade de consumo que se consolidava. Desta maneira, as jovens estrelas presentes nos *casts* destas narrativas, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, são projetadas como os modelos da nova feminilidade americana e francesa do período, livres, autônomas, independentes e em franca desconsideração aos antigos padrões morais ainda em atuação naquelas sociedades.

Nos papéis interpretados pelas citadas atrizes, Monroe vive uma ingênua e atrapalhada modelo fotográfica que, conjuntamente com suas amigas Page e “Loco”, buscam no matrimônio com homens ricos assegurar a felicidade através do consumo, enquanto que Bardot dá vida a uma jovem órfã que, em contato com a natureza litorânea de Saint-Tropez, exerce sua sexualidade com excessiva liberdade, desconsiderando a conduta moral existente e provocando a oposição dos moradores locais. Se *Como agarrar um milionário* não realiza uma abordagem aprofundada da inserção da mulher na sociedade americana, *E Deus criou a mulher* problematiza a nova feminilidade francesa, polemizando sobre um tema socialmente sensível através da forte erotização presente no enredo.

Existe, em ambas as tramas, um elemento pertencente aos roteiros responsável por aproximar todas as jovens mulheres integrantes das narrativas: a busca pela felicidade. Pola, Page e “Loco” apenas aceitam os casamentos de conveniência que figuram como o objetivo do plano que partilham por acreditarem residir no consumo a felicidade que almejam e que, aparentemente, nunca sentiram. Consoante à postura conservadora da finalização da película, as moças acabam por encontrar no amor, e no casamento animado pelo sentimento sincero, a felicidade que buscavam. Juliette, por seu turno, é feliz desde que possa vivenciar sua liberdade da maneira mais plena possível, mesmo que isso implique a desconsideração dos parâmetros comportamentais básicos constituintes do código moral em vigor. Ainda que casada, conceitos como fidelidade, reputação, família, honra, intrínsecos àquele estado civil, não podem ser por ela apreciados, pois funcionariam como limitadores de sua liberdade e, por conseguinte, de sua felicidade. Desta maneira, apesar de modernas e partícipes do surgimento



de uma nova feminilidade, as jovens mulheres dos anos de 1950 continuam a buscar a felicidade nos relacionamentos que podem firmar ou vivenciar, sejam estes duradouros ou não. A realização pessoal destas jovens não passa, em momento algum das tramas, pela tentativa em se assumir uma posição ativa dentro da sociedade, no âmbito da efetivação profissional ou do engrandecimento intelectual. Nas duas produções, e apesar da liberdade presente na representação de feminilidade veiculada em *E Deus criou a mulher*, não há uma verdadeira integração social das mulheres, cabendo-lhes o matrimônio na obra americana, ou a constante execração social, na obra francesa.

### **Considerações finais**

Devido aos limites concisos do presente texto, não foi viável a apresentação de uma detida análise das fontes fílmicas acionadas durante a pesquisa, como realizado no texto dissertativo original, com o necessário escrutínio da linguagem cinematográfica, sobre a qual se assentam os documentos. De qualquer maneira, o exame das produções cinematográficas privilegiadas permitiu a abordagem de alguns aspectos da representação de juventude realizada nos anos de 1950. Nestas, os elementos da rebeldia, da delinquência juvenil, da sexualidade e da angústia perante uma realidade coercitiva configuraram-se como os aspectos basilares na formulação de um constructo que acabou por se cristalizar e por ultrapassar o período histórico no qual foi constituído, atravessando as décadas seguintes e chegando à atualidade. A análise das obras igualmente permitiu a observação detalhada dos contextos de transformações culturais presentes em Estados Unidos e França quando da produção destes títulos, possibilitando entrever as tensões envolvidas na relação conflituosa entre aquelas sociedades e a cultura jovem que eclodira. Ainda assim, é preciso ter em mente que o campo das mudanças culturais no recorte proposto é notadamente mais rico, caso sejam extravasados os limites concernentes à juventude.

Finalmente, deve-se salientar que existiram, no período estudado, outros elementos envolvidos na formulação do arquétipo de juventude, bem como outras produções cinematográficas que apresentaram personagens jovens pautados através de modelos comportamentais distintos. De qualquer forma, as obras analisadas exemplificam as representações que mais correntemente foram operadas, e igualmente, o arquétipo jovem que povoou o imaginário daquela década, o momento de consolidação da juventude.

### **Referências bibliográficas**

BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009.

BALIO, Tino. (org.). *The American Film Industry*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1976.

BISKYND, Peter. *Seeing is Believing: Or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*. London: Bloomsbury, 2001.

DIGGINS, John Patrick. *The Proud Decade: America in War and in Peace*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

FERRO, M. "O Filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GILDEA, Robert. *France Since 1945*. New York: Oxford University Press, 2002.

LAGNY, Michèle. "O Cinema como Fonte de História". In: NOVOA, J.; FRESSATO, S.; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

MARIE, Michel; JULLIER, Laurent. *Lendo as Imagens do Cinema*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

PASSERINI, Luisa. "A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950". In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *História dos Jovens: A Época Contemporânea*. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

## História e Geografia no ensino de Eventos Traumáticos, uma iniciativa pluridisciplinar

**Carolina Rehling Gonçalo**

Mestranda em Geografia

Universidade Federal de Pelotas

[Carolrg90@hotmail.com](mailto:Carolrg90@hotmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo expor uma proposta de trabalho Pluridisciplinar unindo as disciplinas de História e Geografia, abordando a II Guerra Mundial, precisamente o lançamento da bomba atômica em Hiroshima, utilizando como recurso didático a seu favor, origami e literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bomba Atômica; Origami; Ensino; Pluridisciplinaridade.

**ABSTRACT:** This article aims to expose a proposal of a multidisciplinary work combining geography, and history, covering the World War II, more precisely the atomic bomb in Hiroshima. Literature and origami will be used as teaching resources.

**KEYWORDS:** Atomic bomb; Origami; Education/Teaching; Multidisciplinary.

### **Introduzindo o tema**

Direcionada a alunos oriundos da Educação Básica, a proposta aqui desenvolvida busca o trabalho pluridisciplinar entre as disciplinas de História e Geografia, na problematização sobre a II Guerra Mundial, o lançamento da bomba atômica na cidade de Hiroshima no Japão, utilizando origami e literatura a seu favor.

No cenário da emergência dos fascismos na Europa e do militarismo expansionista japonês, liderados respectivamente por Hitler, Mussolini e Hirohito causaram transformações radicais nos países envolvidos com suas políticas, alterando profundamente diversos campos como a cultura, o pensamento, a política, entre outros, deixando marcas visíveis até os dias de hoje (VIZENTINI, 1989).

Segundo Vizontini (1989), inserido nesse contexto estava o império Japonês, em guerra contra os Estados Unidos da América desde o final do ano de 1941, ou seja, quando realizaram o ataque a Pearl Harbor. Membro do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e possuindo um governo autoritarista em 1945, o Japão beirava um colapso devido ao esforço empreendido na guerra. Nessas condições, no dia 6 de agosto os EUA lançam a bomba atômica de Urânio sobre a cidade de Hiroshima.

### **Pluridisciplinaridade entre História e Geografia**

Os problemas enfrentados no ensino, não se caracterizam por uma ou outra disciplina, de forma que a solução encontra-se ligada a diversos saberes. Faz-se necessário a busca por um trabalho diferenciado que possa atender satisfatoriamente os desafios atuais. Para a construção de conhecimentos significativos e de alunos críticos.

Observados diversos livros didáticos de 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> séries do Ensino Fundamental, e/ou 8<sup>o</sup> e 9<sup>o</sup> ano, percebe-se o quanto o conteúdo abordado é trabalhado de forma banal, capaz de passar despercebido. Restringindo-se muitas vezes a meia página com títulos como: “o poder de destruição das armas” e pequenas imagens de destroços. Muito longe estão de representar um mínimo que seja da barbárie que representa uma bomba atômica.

Percebe-se, ainda, neste conteúdo, uma proximidade grande quanto às disciplinas de História e Geografia quanto aos seus conceitos-chaves. De forma que o trabalho pluridisciplinar se aplica facilmente nessas disciplinas e no tema em questão. “Há uma família de quatro elementos que se apresentam como mais ou menos equivalentes: pluridisciplinaridade, multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade”. (POMBO, 2004, p. 4).

A pluridisciplinaridade busca trabalhar a relação que existe entre disciplinas, ou seja, deve-se considerar a proximidade existente entre as áreas a serem trabalhadas, rompendo assim o caráter estanque das disciplinas. Desta forma, a pluridisciplinaridade é o primeiro elemento citado por Pombo (2004), pois é através dele que se pode alcançar os demais. A pluridisciplinaridade apresenta a perplexidade diante da fragmentação do conhecimento e um esforço por buscar alternativas capazes de permitir a transferência de métodos e, conseqüentemente um olhar mais abrangente.

### **Trabalhando com o livro: *Sadako e os mil pássaros de papel***

O livro: *Sadako e os mil pássaros de papel*, da autora Eleanor Coer, conta a história de Sadako Sasaki<sup>20</sup>, uma menina de dois anos de idade no dia da explosão e que estava a 2 km do local e foi vítima da radiação bomba.

Segundo Coer, dez anos após a explosão, Sadako descobre que estava com leucemia em função da radiação causada pela bomba atômica, foi então internada no hospital onde seus amigos de escola a visitavam com frequência. Um dia levaram alguns papéis coloridos e ensinaram Sadako a dobrar o *tsuru*, disseram a ela que esse pássaro é sagrado no Japão, vive

---

<sup>20</sup> Sobre isso ver: <http://madeinjapan.uol.com.br>

mil anos e tem o poder de conceder pedidos. E que se ela dobrasse 1000 *tsurus* pedindo para curar a cada um deles, seu desejo seria realizado.

Sadako começou a dobrar os pássaros pedindo sua cura, no entanto sua enfermidade se agravava e a sua volta eram muitas das pessoas enfermas estavam sofrendo com o efeito da bomba, continuavam a morrer em função da radiação. Sadako se viu rodeada de sofrimento e tristeza, foi então que resolveu mudar o seu pedido, resolveu pedir pela paz no mundo, para que nunca mais nenhuma criança passasse pelo que ela estava passando em uma realidade tão triste. Sua enfermidade se agravava e quando Sadako havia dobrado 644 *tsurus*, veio a falecer.

Seus amigos dobraram os *tsurus* restantes a tempo de seu enterro e, inconformados com sua morte, iniciaram um movimento em todo país, arrecadaram fundos para construir um monumento em homenagem a Sadako Sasaki. Conseguiram ajuda de muitas escolas japonesas e então, dois anos depois, foi levantado o Monumento das Crianças à Paz, que possui uma estátua de Sadako segurando um *tsuru* e traz uma placa com a inscrição: “Este é nosso grito. Esta é a nossa oração. Paz no mundo.”

O monumento fica no Parque da Paz em Hiroshima e lá estão os *tsurus* que Sadako dobrou, bem como, conjuntos de mil pássaros que pessoas do mundo todo enviam com a intenção de renovar o pedido de paz, até hoje.



**Figura 1-** Monumento da Paz em Hiroshima<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Disponível em: [http://www.myhero.com/go/hero.asp?hero=s\\_sasaki](http://www.myhero.com/go/hero.asp?hero=s_sasaki)

A história narrada no livro é conhecida popularmente em todo Japão e em muitos lugares do mundo. No Memorial da Paz existem cartas de Sadako e até mesmo mais de mil *tsurus* dobrados por ela.

No entanto, em outras fontes, Coer traz uma versão mais romântica sobre o fato, a que ficou sendo mais conhecida, o que não diminui a importância do evento, mas sabe-se de diversas fontes<sup>22</sup> sobre a vida de Sadako.

Através da história de Sadako Sasaki é possível trabalhar com alguns conceitos como “Evento Modernista”. Segundo White [s/d], os problemas apontados pelo realismo tradicional, ou seja, a forma de apresentar realisticamente a realidade, abandonando o fundamento no qual o realismo se estabelece, sendo uma oposição entre fato e ficção.

E, como a opinião crítica atual sugere, a própria noção de “ficção” é posta de lado na conceituação da literatura como um modo de escrever que abandona tanto a função referencial quanto a função poética do uso da linguagem. (WHITE [s/d] p.192).

O autor consegue traduzir como a literatura foi trabalhada em relação à história de vida de Sadako Sasaki, ou seja, abandonando a função referencial, mas não totalmente. Ele também coloca que trabalhos que “ficcionalizam” em maior ou menor grau eventos históricos e seus personagens, se diferem dos de protótipo genérico, como no caso do romance histórico do século XIX, que nasce entre a trama imaginária de romances e de eventos históricos de fato.

### **Dobrando um *tsuru***

A segunda parte da proposta estrutura-se na dobra de um origami, arte milenar japonesa que consiste na dobra de papel na criação de figuras como plantas e animais, entre elas o *tsuru*.

---

<sup>22</sup> Sadako tornou-se, praticamente, uma lenda no Japão. A tradição oral daquela sociedade possibilitou que sua vida fosse transformada em, praticamente, um mito, no qual todas as crianças aprendem, sua história na escola.



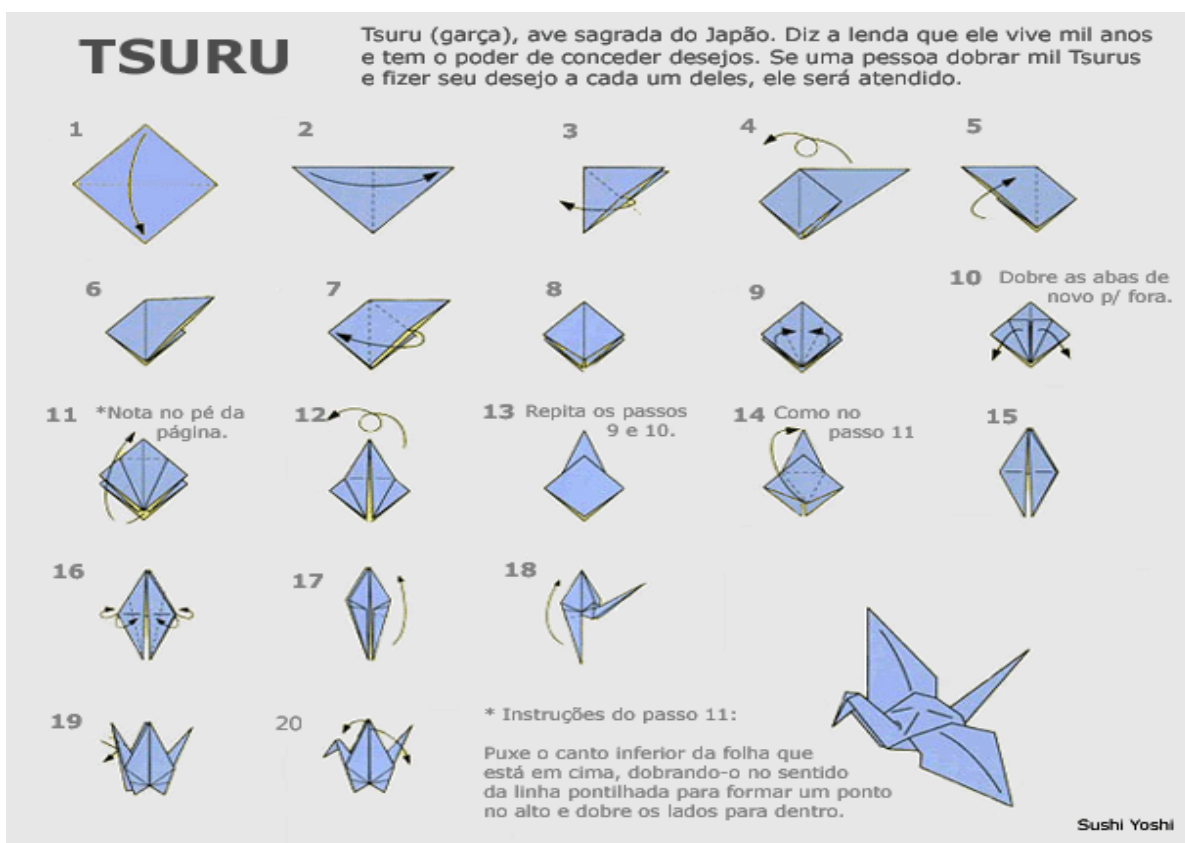


Figura 2 - Diagrama do Tsuru. Autor: Sushi Toshi<sup>23</sup>.

### Trabalhando com o conceito de Memória

Segundo Pollack (1989) a memória coletiva é estruturada por diversos pontos, como lugares aos quais pertencemos, monumentos, datas, personagens históricos lembrados com frequência, entre outros. Desta forma, encontramos diversos elementos que compõe a memória coletiva na história de Sadako, até mesmo sua figura é um elemento que compõe a memória coletiva.

Embora Sadako seja japonesa, sabe-se que o livro que leva sua história de vida e seu nome não foi produzido por japoneses, e sim por uma canadense. Pollak (1989) nos diz que a sobrevivência de lembranças traumatizantes se mantém por anos em silêncio, como que guardadas esperando o melhor momento para serem expressas.

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://saidaminhanuvem.blogspot.com.br>>. Acesso em: 19/04/2014

redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989.p.03).

Sadako Sasaki faleceu no ano de 1955, no entanto, sua história só foi publicada em 1977, ou seja, vinte dois anos depois. O que não quer dizer que sua história não fosse conhecida durante esse tempo, pois foi sendo transmitida oralmente, sendo, portanto, o livro resultado dessa transmissão oral.

As lembranças de guerras remetem sempre ao presente, fazendo com que o passado seja deformado e mesmo reinterpretado. Desta forma, existe uma permanente interação entre o que se vive e o que é aprendido e transmitido, isso se aplica a todas as formas de memória seja ela individual ou coletiva, nacional ou familiar (POLLAK, 1989).

### **Memória e Lugar**

A pluridisciplinaridade se caracteriza pela relação de proximidade entre disciplinas. De forma que ao trabalhar um dos conceitos chaves da disciplina de História: Memória, percebe-se que em sua concepção encontra-se um conceito chave da disciplina de Geografia: Lugar. A ideia de lugar está associada à imagem da significação, do sentimento, da representação, ou seja, é formado por uma identidade, devendo seu estudo contemplar a compreensão das estruturas, das ideias, dos sentimentos e paisagens que ali existam.

Ao longo do processo histórico as sociedades se organizam e reorganizam o espaço, simultaneamente à transformação da natureza. Assim, a organização espacial nada mais é do que a expressão material do homem, resultado de seu trabalho social e que reflete as características do grupo que construiu.

[...] ao mesmo tempo em que o mundo é global, as coisas da vida e as relações sociais se concretizam nos lugares específicos. E, como tal, a compreensão da realidade do mundo atual se dá a partir dos novos significados que assume a dimensão do espaço local. A globalização e a localização, fragmentando o espaço, exigem que se pense dialeticamente essa relação, pois, “cada lugar é, a sua maneira, mundo... a história concreta do nosso tempo repõe a questão do lugar numa posição central”. (SANTOS, 1996, p. 152.).

Com isso busca-se a autonomia do sujeito através de instrumentos que lhe permitam pensar, ser criativo, criar e transformar o mundo em que vive.

### **Palavras finais**

Unindo áreas afins, utilizando a literatura disponível sobre o tema e origami como recurso didático, pensou-se em tornar a construção do conhecimento mais lúdica, criativa e

prazerosa trazendo explicações para as formas aparentes do espaço a fim de entender o jogo de forças que atuam na sua construção.

### Referências:

CASTROGIOVANNI, Antonio Carlos (org); CALLAI, Helena Copetti; KAERCHER, Nestor André. *Ensino de Geografia: práticas e textualizações no cotidiano*. 10 ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

COERR, Eleanor. *Sadako e os mil pássaros de papel*. São Paulo: Editora Z, 2004.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

VIZENTINI, Paulo G. *Fagundes. Segunda Guerra Mundial: história e relações internacionais, 1931 – 1945*. 2.ed. – Porto Alegre: Ed da Universidade/UFRGS, 1989.

POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

WHITE, Hayden. *O Evento Modernista*. Lugar Comum, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 191-219, [s/d].

LUCCI, Elian Alabi & BRANCO, Anselmo Lazaro. *Geografia: homem & espaço: as relações internacionais e a organização do espaço mundial*, 8ª série. 20.ed. Ver. E atual. São Paulo: Saraiva, 2005.

ARAUJO, Regina; GUIMARÃES, Raul Borges; RIBEIRO, Wagner Costa. *Construindo a Geografia: A América e o mundo*. 2.ed. São Paulo: Moderna, 2005.

## O Terror de Estado e a Doutrina de Segurança Nacional no documentário “Condor”

**Edson Alexandre Santos Real**

Especialista em História e Culturas Políticas

Universidade Federal de Minas Gerais

[alexandrereal@msn.com](mailto:alexandrereal@msn.com)

**RESUMO:** O artigo abaixo analisa o documentário *Condor*, de autoria de Roberto Mader. Na película, o cineasta propõe uma discussão sobre um suposto acordo entre as Ditaduras Militares da América do Sul para perseguir, prender, torturar e matar membros de organizações de esquerda.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura Militar; Doutrina de Segurança Nacional; Terror de Estado.

**ABSTRACT:** The article below discusses the *Condor* documentary, authored by Robert Mader. In the film, the filmmaker proposes a discussion of an alleged agreement between the military dictatorships in South America to persecute, imprison, torture and kill members of leftist organizations.

**KEYWORDS:** Military Dictatorship; Doctrine of National Security; State terror.

O assunto a ser trabalhado neste ensaio introdutório está relacionado ao documentário brasileiro *Condor*, que foi lançado no ano de 2007, tendo como diretor Roberto Mader<sup>24</sup>. Neste texto, não se propõe analisar apenas o filme, mas também a política do Terror de Estado e a Doutrina de Segurança Nacional, que são utilizadas frequentemente ao longo da obra.

A obra cinematográfica de Mader aborda a conexão de inteligência entre os governos militares do Cone Sul e os Estados Unidos da América, em um movimento que ficou conhecido como *Operação Condor* e é marcado na história do continente americano pelas atrocidades cometidas, pelas prisões massivas, pela tortura e pela repressão aos movimentos populares.

O foco da discussão também dar-se-á na importância do estudo de outras fontes históricas, nesse caso, aborda-se o cinema como forma de analisar os períodos mais recentes da história brasileira e latino-americana. Neste sentido, torna-se importante fazer algumas ponderações iniciais sobre o cinema.

---

<sup>24</sup> Roberto Mader é um premiado diretor que relaciona seu trabalho a temas ligados ao desenvolvimento social e ambiental. Na Inglaterra, Mader produziu e dirigiu documentários para a *BBC*, o *Channel 4* e o *Instituto Britânico de Cinema*. Atualmente trabalha com cinema no Brasil.

A arte cinematográfica tem sua origem em finais do século XIX, onde eram produzidos filmes de romance, de comédia e de drama. Posteriormente, os ditos filmes históricos passaram a ser encenados, propiciando aos espectadores uma experiência única e empolgante do passado. Sempre é necessário dizer que a arte e a técnica de fazer filmes geraram, ao longo dos anos, um número cada vez maior de espectadores, reduzindo assim a hegemonia e o prestígio absoluto da história escrita sob a população.

A ampliação da importância das obras visuais – principalmente durante a década de 1970 quando a chamada *História Nova* elevou o cinema à categoria de novo objeto – fez surgir um novo tipo de pesquisador que tem no historiador francês Marc Ferro o seu principal expoente. Ferro é um dos grandes nomes da 3ª geração da *Escola dos Annales*, sendo um dos pioneiros a trabalhar na relação cinema-história<sup>25</sup>. Recentemente, ao longo dos anos 90 do século XX, inúmeros trabalhos de historiadores brasileiros e sulamericanos foram produzidos. Artigos, teses, dissertações e outras publicações tinham e têm como objetivo estudar o cinema e suas construções ideológicas.

Para dar início à análise do documentário *Condor*, utiliza-se uma pequena passagem da obra de Maria Helena Capelato, denominada *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. Este trecho será de suma importância para ressaltar a necessidade de entender o cinema e suas particularidades visíveis – história, roupa, luz, enredo, fotografia e direção – mas também as questões subliminares – política, ideologia e economia. Nas palavras da autora,

Com o exame detalhado dos filmes poderemos entender o cinema de uma época como uma expressão de valores, não só delimitados pela maneira de abordar o tema encenado, mas, de modo mais decisivo, pela forma fílmica. Nesse ponto, há numa dupla dimensão: a primeira diz respeito às linguagens, técnicas e estilos que marcam o cinema como área de expressão artística; a segunda, envolvendo o aspecto iconográfico e ideológico da análise, ou seja, de que modo o cinema dialoga com outros suportes de veiculação de imagem que lhe são contemporâneos e que ajudam a compor o leque de opções que o contexto sociocultural oferece. (CAPELATO, 2007, p. 10)

A aceitação e a valorização do cinema, do filme e do documentário como fontes históricas indicam uma perspectiva de mudança nas análises do historiador.

Quando passamos a considerar o filme como objeto da história, isso significa entender que todas as categorias de ações humanas podem ser pensadas historicamente, o que inclui a arte e as formas de expressão humanas (ARGAN; *apud*. CURY et. al., 2010, p. 160).

<sup>25</sup> No caso brasileiro, ver: NAPOLITANO, 2006.

Para Marc Ferro, citado por Eduardo Morettin;

o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. (MORETTIN; *apud* CAPELATO, 2007, p. 40)

Desta forma, também é importante destacar que o documentário constitui-se de um valioso documento histórico, uma vez que as obras cinematográficas produzidas pelo Estado ou por empresas particulares se diferem de outras que possuem a mesma procedência. As obras com patrocínio estatal defendem claramente um ponto de vista – valorizam o governo ou tentam alienar as pessoas – porém, as obras de cineastas particulares lutam por um ideal de forma “menos declarada”, protegendo suas teorias superficialmente.

Relacionando essa curta introdução ao documentário *Condor* é necessário fazer uma rápida análise da ficha técnica do filme, com o objetivo de ampliar a discussão do tema citado anteriormente. A película de Mader contou com o patrocínio da *Agência Nacional de Cinema – ANCINE* – órgão do governo brasileiro que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Entre os vários participantes do filme, podemos destacar a participação de Manoel Contreras, Pinochet Júnior, Jarbas Passarinho e Hebe de Bonafini. A duração da obra é de aproximadamente 103 minutos e foi produzida pelo estúdio *Focus Films*, contando ainda com o roteiro de Roberto Mader, a produção de Tuinho Schwartz, a música de Victor Biglione, a fotografia de Guy Gonçalves e a edição de Célia Freitas.

Este documentário, ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais, aborda um acordo cooperativo entre governos militares sulamericanos e o governo norte-americano, representados pela *Agência Central de Inteligência – CIA* – ocorrido nos anos de 1970<sup>26</sup>. A idealização da operação relatada no filme foi feita pelo General Contreras, do Chile, expalhando-se rapidamente por Argentina, Brasil e Uruguai, objetos de estudo do filme<sup>27</sup>.

No filme de Mader fica claro que, após os Golpes Militares que foram instalados na América do Sul, os governos de direita sulamericanos – com uma influência intelectual,

<sup>26</sup> Cabe salientar que no contexto da Guerra Fria, a América Latina, das décadas de 60 e 70, foi palco de disputas entre a expansão da influência dos Estados Unidos e da União Soviética.

<sup>27</sup> O Paraguai e a Bolívia também participaram da *Operação Condor*, porém, não foram analisados na obra de Robert Mader.



econômica, política e militar dos Estados Unidos<sup>28</sup> – adotaram diversas práticas para perseguir os grupos que questionavam o governo vigente, entre elas podemos citar a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e o Terrorismo de Estado (TDE).

A Doutrina de Segurança Nacional marcou as principais características presentes nas ditaduras do Cone Sul. Para a DSN, a sociedade não poderia ser individualista e nem ser dividida claramente em classe sociais, o que enfraqueceria a ideia de nação/comunidade, elemento central no pensamento militar. A nação deveria ser baseada na ordem, mesmo que para isso fosse necessário à utilização de uma violência repressora contra um “inimigo interno” – o Comunismo – que na óptica conservadora, procurava desestabilizar as relações do país com os Estados Unidos e implantar novas ideologias. Sobre a violência do Estado, Fontana, citado por Enrique Serra Padrós afirma que:

Entre as características do “Estado Moderno”, destacou-se sempre, como fundamental, a de ser detentor do monopólio da violência, tanto para fora, na defesa contra os inimigos externos na guerra, como para dentro, atuando contra os inimigos da ordem social estabelecida pela polícia e pela justiça. Neste último terreno, a ação do Estado combina a defesa dos súditos contra a delinquência (mediatizada pelo fato de que é ao Estado que corresponde, em última instância, definir o que deve ser considerado delinquência), com a proteção dos grupos dominantes da sociedade contra a “subversão” a que podiam sentir-se tentados os dominados. (FONTANA. *apud* PADRÓS, 2008, p.143)

O Estado, nos diversos países da América do Sul, em nome da DSN e com o objetivo de manter a segurança de um determinado grupo e dos interesses político-econômicos dos Estados Unidos, privou a população de liberdade e democracia, promovendo o Terror de Estado<sup>29</sup>. O Estado, nessa perspectiva, utilizava a violência para solucionar as contradições que existiam entre as classes sociais, sobretudo, por não conseguir resolver os interesses de todos os grupos envolvidos ao mesmo tempo. Segundo Padrós;

A essência da análise sobre o TDE não está na comprovação da discriminação da tortura ou da censura, por exemplo, e sim na compreensão da abrangência, da multiplicidade e da complementação das iniciativas repressivas que, sob-hipótese alguma, podem ser reduzidas à violência física, e que compõem esse quadro opressivo, “cinzento”, resultado da dinâmica de aplicação do terror de Estado. Terror de Estado que, mesmo respeitando as

<sup>28</sup> Na questão militar, a *Escola das Américas*, no Panamá, treinava e fornecia armas para as ditaduras latino-americanas. A *Escola das Américas* era um instituto do *Ministério da Defesa dos Estados Unidos* e tinha como lema a *formação de contra-insurgência anti-comunista*. Após muitas críticas, denúncias e oposição às torturas que ocorriam no seu interior, a *Escola* foi fechada e renomeada em 2001 *Western Hemisphere Institute for Security Cooperation (WHINSEC)*. (Instituto do Hemisfério Ocidental para a Cooperação em Segurança)

<sup>29</sup> Convém assinalar o conflito ideológico entre as direitas – com apoio dos militares, da burguesia urbana e da elite rural – contra esquerda – operários, trabalhadores, sindicalistas e intelectuais – que disputavam o controle do Estado.

especificidades, se mostrou abrangente, prolongado, indiscriminado, retroativo, preventivo e extraterritorial. (2008, p.154)

Assim, o chamado Terrorismo de Estado (TDE) manifestava-se através de assassinatos, torturas e crimes de lesa-humanidade. A geração que viveu durante aquele período, da cultura do medo, é retratada na cinematografia de Mader como seres perplexos, devido à enorme quantidade de detenções e desaparecimentos de cidadãos nestes países. Desta forma, a *Operação Condor* pode ser entendida como um período em que houve uma união das Ditaduras latino-americanas, com um esquema repressivo multinacional que não respeitava o território nacional, sendo dividida em três fases. Na primeira, houve uma formação de um banco de dados que cadastrou os supostos rebeldes da América Latina. Na segunda, ocorreu uma perseguição e morte dos subversivos de esquerda (socialistas, comunistas, anarquistas e sindicalistas) em todo o continente. Na terceira, afluiu a repressão e a execução de rebeldes fora do continente americano.

A operação resultou no sequestro e assassinato de milhares de pessoas e no exílio de tantas outras. Desta forma, o Estado precisou desenvolver duas formas de repressão para não causar espantamento e críticas da opinião pública internacional. A primeira delas seria a “modalidade legal”, fazendo apreensões e prisões de acordo com as normas jurídicas. A segunda consistia na “ilegalidade”, no uso da violência, na tortura e no desrespeito aos direitos humanos<sup>30</sup>. A política de desaparecimento implementada pelo Estado e a possível existência de campos de concentração gerava um sentimento de medo e terror na mente das pessoas. Uma análise contemporânea destes eventos afirma que as ditaduras de direita sulamericanas são responsáveis pela morte de cerca de 30 mil pessoas. Outras 400 mil foram presas e 4 milhões exiladas<sup>31</sup>.

No sentido de crítica social, o documentário tem basicamente a função de informar e exprimir uma ideia até então pouco conhecida. Em *Condor*, Roberto Mader utiliza a história oral, através de depoimentos emocionantes e surpreendentes de generais, ativistas políticos, torturadores, vítimas e parentes dos desaparecidos para abordar uma parte negra na história da América do Sul.

<sup>30</sup> Uma característica similar nas ditaduras sulamericanas era a manipulação da mídia. Sobre o tema, ver: AQUINO, 1999.

<sup>31</sup> Estes dados são extraoficiais, impossíveis de serem comprovados devido ao grande número de desaparecidos políticos e a falta de acesso aos arquivos da ditadura.

A construção histórica pelo diretor é feita com a utilização sistemática de Imagens Canônicas, que foram capturadas pela televisão ao longo da década de 1970 e 1980. De acordo com Saliba;

Ícones canônicos seriam aquelas imagens-padrão ligados a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente (...). A imagem canônica é coercitiva. Coercitiva porque nos impunha uma figura reproduzida infinitamente em série, tão infinitamente repetitiva que não mais nos provoca nenhuma estranheza, bloqueava nossa possibilidade de uma representação alternativa, ou seja, não nos levava mais a distinguir, a comparar – em suma, não nos leva mais a pensar. (SALIBA. *apud* CAPELATO, 2007, p. 40)

Portanto, todos nós lidamos, a todo momento, com imagens canônicas. Os filmes são quase que infinitamente ilustrados com essas representações. As Imagens Canônicas são escolhidas por um determinado grupo para serem valorizadas e defendidas, funcionando como construtoras de ideologias, uma vez que tem grande capacidade ilustrativa.

No documentário *Condor*, algumas imagens canônicas merecem destaque, como por exemplo, os ataques ao Palácio Presidencial de La Moneda, em Santiago do Chile. Durante o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, em que foi deposto e morto o presidente Salvador Allende, o edifício foi duramente bombardeado pelos canhões do Exército chileno e por aviões da Força Aérea chilena. Essa imagem de bombardeiro a um símbolo nacional, juntamente com a voz de clamor do presidente Allende, convocando a população a lutar contra forças inimigas, ficaram marcadas na memória de milhões de pessoas.

Outro bom exemplo de imagem canônica é a série de relatos de militares defendendo os Golpes no continente. Para eles, os Golpes seriam tentativas de impedir a chegada de membros da esquerda ao governo de determinado país. “Augusto Pinochet entendia que os governos da região deveriam agir de forma coordenada, articular forças no que considerava ser uma cruzada santa contra a ameaça internacional do comunismo”. (MARIANO, 2003, p.19)

Portanto, o documentário *Condor*, utiliza sistematicamente as Imagens Canônicas, a Doutrina de Segurança Nacional e o Terrorismo de Estado para analisar um período bastante conturbado de todo o continente.

No documentário, fica claro que, o Estado de Direita buscou pela primeira vez eliminar qualquer forma de questionamento e oposição ao governo. Neste sentido, a operação

tinha uma autonomia própria, não sendo dependente do governo dos Estados Unidos. Esse curto período histórico das ditaduras militares – Argentina (1976-1983), Bolívia (1971-1978), Brasil (1964-1985), Chile (1973-1990), Paraguai (1954-1989) e Uruguai (1973-1984) continua bastante obscuro, sendo que a maioria dos países ainda não puniu os responsáveis por tal genocídio. Mesmo hoje, uma das maiores polêmicas da *Operação Condor* em relação ao Brasil é a morte dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, e do ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Mesmo que não existam provas suficientes que comprovem o envolvimento do governo brasileiro na morte dos três políticos, os seus familiares frequentemente acusam os militares e a ditadura pela morte dos representantes do povo.

O diretor Roberto Mader, mesmo com o financiamento de uma agência do Governo Federal Brasileiro, conseguiu ser imparcial e justo na explanação de um tema tão em voga. Mader abordou simultaneamente o viés da direita, afirmando que “se eles não matassem os rebeldes, seriam eles, os militares, os mortos”, como também o lado da esquerda, que denunciou todas as formas de repressão impostas pelo governo e as táticas que promoveram para se defenderem dos militares.

A relação de um diretor com as imagens, canônicas ou não canônicas, é sempre uma relação emocional, mas também é experimentada por quem vê, quem faz e quem é objeto da imagem. Este tema é um campo muito vasto, com inúmeras possibilidades de ser analisada, impossível de tratar-se aqui em todos os seus detalhes. Assim, pode-se afirmar que Mader foi fiel a sua proposta de “contar a história da *Operação Condor*”, por ter conseguido abordar as várias faces de um mesmo acontecimento.

### Referências Bibliográficas

BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”. In: FERREIRA, Jorge.; DELGADO, Lucília Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CURY, Cláudia Engler; FLORES, Elio Chaves; CORDEIRO JR, Raimundo Barroso. *Cultura histórica e historiografia: legados e contribuições do século 20*. João Pessoa, PB: Editora Universitária da UFPB, 2010.

D´ARAÚJO, Maria Celina.; CASTRO, Celso. Debates: “A transição do regime militar para democracia”. In: *Democracia e Forças Armadas no Cone Sul*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, pp. 217-243.

MARIANO, Nilson. *As garras do condor: como a ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos*. Petrópolis, (RJ): Vozes, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PADRÓS, Enrique Serra. “Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas”. In: FICO, Carlos et al. *Ditadura e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro, FGV Editora: 2008.

ROMERO, Luis Alberto. “A memória, o historiador e o cidadão. A memória do Processo argentino e os problemas da democracia”. *Topoi*, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007.

## Super-heróis e as transformações sociais nas décadas de 1940 até 1960 nos Estados Unidos da América

**Edson Wilson Mendes de Almeida**

Pós-graduado em Historia Cultural  
SEDUC/GO – C. E. Complexo 10 - Planaltina  
[prof.edson.wilson@hotmail.com](mailto:prof.edson.wilson@hotmail.com)

**RESUMO:** A arte sequencial, também conhecidas como histórias em quadrinhos, é uma forma de comunicação de massa nascida no século XIX nos jornais. As aventuras vertiginosas dos super-heróis ganharam as atenções de milhões de leitores. Este artigo por intenção buscar uma aproximação entre o real e o ficcional, procurando demonstrar que não se pode distanciar completamente da sociedade ao qual é destinada

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte Sequencial; Super-Heróis; Cultura de massa.

**ABSTRACT:** The sequential art, also known as comics, is a form of mass communication born in the nineteenth century in the newspapers. The dizzying adventures of superheroes have gained the attention of millions of readers. This article intends to seek a rapprochement between the real and the fictional, seeking to demonstrate that one can not completely distance himself from society for which it is intended

**KEYWORDS:** Sequential Art; Superheroes; Mass culture.

*“Business the American way”  
Queensryche – Empire*

O conceito de arte sequencial foi desenvolvido por Will Eisner para definir as histórias em quadrinhos em um campo acadêmico e significativo. Esta forma de arte não nasceu em revistas multicoloridas destinadas a alavancarem suas vendas a patamares exorbitantes e alienarem os jovens, lançando-os a um mundo de fantasia, como podem acreditar algumas pessoas. Seu nascimento esta relacionado com toda forma de sequencia imagética, seja ela com ou sem a presença textual, de dois ou mais quadros, postos um ao lado do outro. Toda narrativa que necessite de uma sequencia então é relacionado como arte sequencial. Os exemplos mais comuns são: a Coluna de Trajano, um monumento em Roma construído sob a ordem do próprio imperador em comemoração às vitórias das campanhas militares contra os Dácios; A tapeçaria de Bayeux, um imenso tapete bordado, do século XI, que descreve os eventos-chave da conquista da Normandia da Inglaterra pelo nobre Guilherme II, Duque da Normandia; e as pinturas realizadas nas pirâmides do Egito antigo. Esta forma de arte desenvolveu-se no final do século XIX começo do XX nos jornais.



Considerar o leitor um ser disperso e sem voz na cultura de massa é um erro crasso, por um único e fundamental detalhe: a obra é posta a venda em revistas, jornais ou virtual. Se uma revista não vende ou não tem aceitação no mercado, é simplesmente cancelada. Se valendo da premissa básica do capitalismo da lei de oferta e procura, por mais fantástico que seja a narrativa de um autor, se não tiver um público que o aceite e estiver disposto a pagar pela obra, não ocorre à publicação. Esta aceitação ocorreu nos primeiros anos da arte sequencial nos jornais estadunidenses. O personagem criado por Richard Outcault, Yellow Kid, para o quadrinho dominical Hogan's Alley, em 1890, era um menino careca que estava vestido em um camisolão amarelo. Em busca de mais leitores, os jornais ampliaram suas áreas voltadas aos quadrinhos, principalmente dos domingos, fazendo suplementos especializados para os *Comics*, forma como são chamadas as histórias em quadrinhos, devido ao teor cômico.

Com o crescimento da procura dos leitores pela aventura de seus heróis, os *comics* começaram uma migração para uma nova mídia, as revistas. Vale ressaltar que estas primeiras revistas eram na verdade compilações das aventuras lançadas em um volume único, sendo poucas revistas com histórias inéditas. Novos personagens surgiram para este novo formato, mas agora os autores deveriam se preocupar ainda mais com suas narrativas, pois não teriam mais o jornal como veículo primordial.

Os heróis sempre estiveram presentes na literatura, seja ela aristocrática ou democrática, elitizada ou popular, profana ou sagrada. Segundo Campbell

Em todo mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. (CAMPBELL, 1997, p. 13)

Perfazendo esta ação, os heróis não tardaram para serem adaptados para a linguagem da arte sequencial. Durante os anos de 1930, a Grande Depressão atingira a todos, alguns mais que outros, e mais uma vez a presença dos heróis se fez presente para levar esperança aos mortais.

Dois jovens apresentaram uma ideia a editora *National Comics*, que posteriormente mudaria o nome para *DC Comics*, que mudaria a concepção, até o momento sobre a arte sequencial. Joe Shuster e Jerry Siegel apresentaram um personagem que fugia do ideal posto pelas *adventure strips*. A revista *Action Comics* nº 1 em 1938, trazia um extraterrestre vindo para o planeta Terra ainda criança, sendo cuidado por um casal do interior, John e Mary Kent, que o adotaria como seu filho, recebendo o nome de Clark Kent, nascia *Superman* (Super-

homem no Brasil). Ao atingir a maturidade, nosso herói, em sua identidade secreta, muda-se para uma cidade cosmopolita, com o passar dos anos esta cidade recebe nome de Metrópolis. Para se manter informado, torna-se jornalista. A crença era de que o jornalista, por estar sempre atrás de notícia para o jornal, teria mais facilidade para obter informação. O Super-Homem original tinha apenas um grande salto, força sobre humana e correria a uma velocidade imensa, para a época, ou como dizia o seriado de 1951, “Mais alto que um arranha-céu, mais rápido que um trem, capaz de parar uma bala com as mãos”. A grande diferença entre Super-Homem e os heróis das *adventure strips* baseia-se em três conceitos inexistentes até o momento: visitante de outro planeta; possuir poderes sobre-humanos; e, por fim, identidade secreta. Seus vilões eram, em sua grande maioria, criminosos comuns: assaltantes de trem, golpistas, sequestradores, falsários e cientistas malucos, algumas vezes enfrentando gangsteres, em resumo, tipos vis de sua época. Em maio de 1939, a *National Comics*, lança na revista *Detective Comics* nº 27 um super-herói diferente em contexto do Super-Homem, o sombrio Batman, co-criado por Bob Kane e Bill Finger. Ao ver os pais Martha e Thomas Wayne, mortos por um criminoso em um beco, o jovem Bruce Wayne jurou lutar contra a criminalidade em sua cidade, Gotham City. Podemos aproximar Batman dos personagens das *adventure strips*, um humano sem poderes extraordinários que se vale apenas da sua astúcia, de um treinamento físico extremo e por fim de sua fortuna, pois é dono de uma empresa multinacional. Seus inimigos iniciais também não fogem dos inimigos do Super-Homem, criminosos comuns. No ano seguinte foi criado pelas mãos de Kane, Finger e Jerry Robinson o personagem Robin, um jovem trapezista que perderá os pais e foi adotado por Bruce Wayne.

Com estes dois personagens, temos o surgimento do que ficou conhecido posteriormente como Era de Ouro dos Super-heróis nos quadrinhos. Os leitores corriam as bancas para comprar as aventuras destes personagens que enfrentavam o mal nas ruas das grandes cidades. A sociedade estadunidense era posta nas páginas coloridas, assim como ocorrera anos anteriores nos jornais. O crescimento econômico do governo Roosevelt, que havia vencido a grande depressão econômica, o aumento da oferta de emprego, mas que não deixava de revelar as mazelas com os carentes e necessitados. Os quadrinhos dos super-heróis revelavam que ainda havia muito no que trabalhar. Se Clark Kent trazia o jornalismo, Bruce Wayne trazia a tecnologia em seus aparelhos dos mais variados.

Distantes da *National Comics*, a editora *Timely*, posteriormente mudaria de nome para *Marvel Comics*, apresentou novos personagens surgidos ainda em 1939. Namor, o Príncipe

Submarino (*Namor, the Sub-Marine*), criado pelo desenhista Bill Everett, foi lançado na *Motion Picture Funnies Weekly*, em abril de 1939 e Tocha Humana, (*Human Torch*), criado por Carl Burgos, na *Marvel Mystery Comics* nº 1. Os dois personagens ganharam páginas e mais páginas tendo como pano de fundo a prospera e cosmopolita cidade de New York, com seus arranha-céus acinzentados. A história dos dois personagens trazia sonhos e esperanças envolvidas nos anos 30/40, levantava as míticas cidades/reinos perdidas/esquecidos e o avanço da tecnologia da época. Sendo o primeiro um príncipe do mítico reino Atlântico e o segundo a criação máxima do cientista Phineas T. Hurton, água vs fogo. A revolta da natureza contra o avanço industrial. Namor e Tocha Humana tinham suas aventuras, porém volta e meia os dois se encontravam para trocar socos, alavancando as vendas da editora. Sendo que nenhum era humano, pois Namor era mestiço, o que na época se chamava de híbrido, pois sua mãe, princesa Fen seria a herdeira da lendária Atlântida e seu pai o marinheiro estadunidense Leonard McKenzie, por outro lado Tocha Humana é um androide inflamável.

Em setembro de 1939, a Alemanha de Adolf Hitler invade a Polônia, dando início a Segunda Guerra Mundial. Longe da contenda se espalhar sobre o globo terrestre, as editoras estadunidenses disputavam outra peleja, a dos personagens fantásticos. Em fevereiro de 1940, Bill Parker, roteiro, e C. C. Becker, desenho, lançaram pela editora *Fawcett* a revista *Whiz Comics* nº 2, *Captain Marvel* (Capitão Marvel em português), personagem que abalaria as vendas da *National Comics* com seu Superman, se tornando o mais querido entre as crianças e adolescente. O jovem Billy Batson, escolhido por um mago, por sua bondade interior, quando gritava a palavra SHAZAN, um raio místico o transformava no herói de capa branca e uniforme vermelho com um raio em seu peito. O grande vilão deste personagem era o Dr. Silvana, um dos homens mais inteligentes do mundo, cientista que não conseguiu salvar sua esposa de uma doença grave e decidiu destruir o planeta, pois este mundo não servia mais para se morar, segundo sua ideia. As vendas do Capitão Marvel ultrapassaram todos os super-heróis da época, o que gerou uma briga judicial entre a *National* e a *Fawcett*, pois a primeira afirmava que a segunda havia plagiado seu personagem.

Com a Europa ardendo em chamas com a Segunda Guerra Mundial, algumas editoras lançaram seus personagens lutando contra o EIXO, porém o de maior sucesso veio com a *Timely* em março de 1941, onde uma revista de um super-herói que nunca havia aparecido em qualquer revista ou história chegava às bancas, era a *Captain America* nº1 escrita por Joe Simmon e desenhada por Jack Kirby. Sua capa já chamava atenção por ter o personagem título da revista acertando Adolf Hitler com um soco. As primeiras aventuras do personagem

patriota, na verdade, não saiam do solo estadunidense, enfrentando espiões, agentes infiltrados ou mesmo simpatizantes do regime político nazista. Mais uma vez a ciência avançada se fazia presente no universo dos quadrinhos. O cientista alemão desenvolveu soro do supersoldado que mudaria a fisiologia de uma cobaia, lhe concedendo força e agilidade sobre-humana. O escolhido foi o jovem Steve Roger. As pesquisas nazistas ainda não haviam sido descobertas, porém vale ressaltar que a Alemanha havia ganhado a maioria dos prêmios Nobel de química, física e medicina de 1900 até 1933, ano da chegada de Hitler ao poder, e a fuga de muitos cientistas de renome para Inglaterra, Estados Unidos e União Soviética. Os esforços de guerra atingiram dos inaptos masculinos que ganhavam uma nova chance de servirem a seu país, não como Steve Rogers, mas poderiam servir na indústria. Assim como as mulheres que integraram a casa à convocação do governo para atuarem nos postos de serviço, reforçando a dupla jornada da dona de casa/operaria.

A primeira super-heroína apareceu em dezembro de 1941, na revista *All-Star Comics*, da editora *National*, Mulher Maravilha (*Wonder Woman*). Seu criador Charles Moulton, pseudônimo de Willian Moulton Marston, queria criar uma personagem feminina, pois notou que as revistas estavam recheadas de heróis masculinos e que as moças eram apenas a famosa “donzela em perigo” que deveria ser salva pelo herói. As visões de seu criador foram baseadas na sua experiência, pois ele possuía um apreço pela força e determinação feminina. Um dos itens de combate da Mulher Maravilha era o seu laço da verdade, baseado no detector de mentiras criado por seu criador, (polígrafo). Junto de Super-homem e Batman, a Mulher Maravilha faz o que ficou conhecido como a santíssima trindade da *DC*. Mas vale ressaltar que ela não fica a frente, pois ainda temos os heróis masculinos a frente, Super-Homem e Batman. Segundo Selma Regina, a Mulher Maravilha, acabou por si tornar a sina das mulheres que ao final da guerra tiveram que voltar ao posto de donas de casa, mas se desejassem continuar sua liberdade e independência, ficariam sozinhas, pois os homens são aceitariam uma mulher dividindo a vida econômica. Por outro lado, a personagem é mais comumente citada entre os heróis masculinos do que entre as heroínas femininas. Motivo? Selma Regina acredita que a vestimenta colada e curta e a postura da personagem tenha povoado o imaginário feminino, invés de atingir o público feminino.

Com a entrada dos Estados Unidos no conflito, em dezembro de 1941, as editoras passaram a colocar seus personagens no conflito. O esforço de guerra para eliminar Eixo uniu velhos inimigos, caso de Namor e Tocha Humana que chegaram a apertar as mãos e lutar lado a lado contra o eixo. O Super-Homem chegou a aparecer várias vezes segurando os líderes os

líderes fascistas. Durante os anos de guerra as revistas vendiam muito, deixando os editores e donos felizes da vida.

Mas tudo que é bom, dura pouco, se é que podemos usar esta frase para uma guerra. Com o fim do conflito, muitos personagens não conseguiram se manter, as vendas despencaram. O inimigo já havia sido vencido e não havia um tão forte para ser posto no lugar. Editoras foram vendidas, personagens desapareceram, artistas ficaram desempregados. O fim da década de 1940 não precisava mais de heróis para inspirar a população. Estabilidade e segurança não são bons negócios para se vender fantasia e esperança. Este foi o fim da Era de Ouro dos quadrinhos.

A década de 1950 para a arte sequencial possui eventos fundamentais, que não serão detalhados: A ascensão das histórias de crime, ficção científica e, principalmente, terror da editora *EC Comics*; A perseguição realizada pelo senador McCarthy do partido Republicano aos socialistas; O livro do psiquiatra Frederic Werthan, *Seduction of Innocent* (Sedução dos Inocentes, que não foi lançado no Brasil) que acreditava que as aventuras dos super-heróis em revistas degeneravam os bons costumes e incentivava a violência infanto-juvenil. Numa tentativa de fugir de uma perseguição governamental, as editoras reuniram-se para criar a *Comics Magazine Association of America* (Associação das Revistas em Quadrinhos da América). Esta associação criou um gabinete de autocensura encarregado de estabelecer normas que assegurassem padrões morais, *Comics Code Authority* (Código de Ética dos Quadrinhos), que estabeleciam que os personagens principais não deveriam matar humanos, não deveria haver sangue de humanos nas capas e outras bestialidades para a época.

Mas uma nova era estava por surgir dos escombros da perseguição, afinal o mundo estava vivendo uma Guerra Fria, o clima de incerteza pairava no ar. Os soviéticos haviam chegado ao espaço com o satélite Sputnik, em 04 de outubro de 1957; a cadela Laika, em 03 de novembro de 1957; e por fim posto o primeiro homem em órbita, Iuri Alekseiévitch Gararin em 12 de abril de 1961, abordo da Vostok 1. A resposta dos estadunidenses não tardou, pois em 1958 foi criada a *NASA* (*National Aeronautics and Space Administration – Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço*) uma agência responsável pela pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e programas de exploração espacial, em especial o programa Apollo, obtendo o seu objetivo com a Apollo XI, que pousou na Lua em 20 de julho de 1969 com os astronautas Neil Armstrong e Buzz Aldrin. O terror das bombas atômicas que havia destruído as cidades de Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial multiplicava-se nos silos das duas potências. A divisão bipolar entre socialistas e capitalistas

ergueram o Muro de Berlim. Duas guerras tiveram a influência direta deste momento: a Guerra da Coreia foi travada entre junho de 1950 e julho de 1953, pondo a Coreia do Sul, apoiada pelos Estados Unidos contra a Coreia do Norte, apoiada pela URSS. Entre 1955 e 1975 a Guerra do Vietnã colocou em confronto a República do Vietnã (Vietnã do Sul) e os Estados Unidos, porém, apenas em 1965, os Estados Unidos enviaram tropas com participação efetiva e, de outro, a República Democrática do Vietnã (Vietnã do Norte). A União Soviética prestou apoio logístico ao Vietnã do Norte, mas não se envolveu efetivamente no conflito. Na Guerra da Coreia a vitória foi dos aliados dos Estados Unidos, enquanto a Guerra do Vietnã teve a vitória dos aliados da União Soviética. Internamente a luta pelos direitos civis dos afrodescendentes trazia as diferenças entre negros e brancos nos Estados Unidos. Dois líderes irão “balançar” as estruturas com suas opiniões ao ponto de mudar a política, a educação e por fim, influenciar a arte sequencial: o pastor batista Martin Luther King Jr., com sua ideia de não violência, amor ao próximo e união entre negros e brancos. O ativista Al Hajj Malik Al-Habazz, mais conhecido como Malcolm X, nascido Malcolm Little, acreditava no socialismo e principalmente na violência como forma de autodefesa. A segurança criada por anos de perseguição ao diferente estava prestes demonstrar que não conseguia manter a paz e tranquilidade para o cidadão comum. Era chegada a hora de novos e reformulados heróis darem o ar da graça.

A Era de Prata começa com a reestruturação de um herói da Era de Ouro, *Flash*. O primeiro Flash, Jay Garrick, foi criado pelo escritor Gardner Fox e pelo artista Harry Lampert, e estreou na revista *Flash Comics* nº 01 em 1940. O segundo Flash foi criado por Garner Fox e Carmine Infantini para a revista *Showcase* nº 04 em outubro de 1956, sob a tutela do editor Julius Schwartz, tendo o jovem policial científico Barry Allen seu corpo banhado por água pesada após um raio atingir o laboratório onde se encontrava. Uma ideia que vai ser muito comum para os personagens obterem seus poderes será com um produto químico ou radioativo nesta nova era. A *DC Comics* viria trazer vários personagens do limbo da Era de Ouro remodelados e ambientados para os anos de 1960, entretanto o carro chefe ainda se mantinha preso à santíssima trindade: Superman, Batman e Wonder Woman, que mesmo com queda na qualidade das histórias e as baixas vendas não pararam de ser publicados.

Uma marca tanto dos heróis da *adventure strips*, quanto dos super-heróis da Era de Ouro era a infalibilidade. Super-homem, Batman, Capitão Marvel, Capitão América, Namor ou Mulher Maravilha eram seres perfeitos em anatomia, não falhavam, não erravam, não tinham dúvidas, podemos dizer que era um mundo de branco e preto, certo e errado, heróis e



vilões, sem o tom de cinza, sem a dúvida. Mesmo os novos personagens da *DC* não erravam, se mantendo distantes do universo real, falível, duvidoso, questionável. Os artistas traziam os problemas sociais, inovações científicas, as novidades tecnológicas, mas não abordavam as questões psicológicas, as colocações dúbias da população. Estas questões seriam abordadas em uma revista lançada em 1961.

Reza a lenda que em 1961, o editor-chefe da *Timely*, Martin Goodman, estava jogando golf com o editor da *DC Comics*, Jack Liebowitz, quando este lhe contara o sucesso que estava tendo com uma recente publicação da Liga da Justiça, uma equipe formada por vários personagens de sucesso. Ao sair do jogo, Goodman decidiu entrar no ramo dos super-heróis com uma equipe, unindo o jovem Stan Lee ao veterano Jack Kirby. Seus personagens não tinham a perfeição física, eram falíveis, duvidavam das suas capacidades, questionavam suas condições e decisões, em resumo: eram humanos. Nascia em Novembro de 1961 a revista *Fantastic Four* nº 01. Uma família de super-heróis que era próxima as *family strips*, tiras de jornais que tinham em seu núcleo central a família americana com o conceito aventureiro das *adventure strips*, porém com uma narrativa próxima dos super-heróis. Todos possuem poderes, não havia identidades secretas e seria uma família constituída inicialmente por dois namorados, que viriam a se casar posteriormente, o irmão da moça e um velho amigo do líder do grupo: Reed Richard (Senhor Fantástico) capacidade de esticar, expandir, e contrair o corpo; Sue Storm, após o casamento Sue Richards, (Garota Invisível) capacidade de ficar invisível e projetar um campo de força quase indestrutível; Johnny Storm, (Tocha Humana), a nova versão do Tocha; Bem Grimm (Coisa), dos personagens é o único que sofreu modificação irreversível, sendo transformado em um bloco de rocha, sendo seu poder relacionado à força sobre-humana. Suas aventuras serão recheadas de conflitos internos, pois estão ligados a uma condição familiar e com problemas tragos por vilões ambiciosos. A obtenção dos poderes pelo grupo ocorreu quando uma viagem espacial experimental em um foguete projetado por Reed Richards, ao passar por uma tempestade de raios cósmicos modificou a estrutura genética dos tripulantes. A conquista do espaço pelos soviéticos ganhou o imaginário popular, levando o homem aos lugares, antes apenas imaginados por literatos e sonhadores.

Com o sucesso do Quarteto Fantástico, Stan Lee se uniu ao artista Steve Ditko para lançarem em agosto de 1962 a revista *Amazing Fantasy* nº 15, que trazia um personagem completamente diferente. Os jovens heróis eram sempre associados a parceiros dos super-heróis, Centelha (*Toro* no original), parceiro do Tocha Humana; *Jimmy Olsen*, parceiro do

Super-Homem; *Bucky*, parceiro do Capitão América; e o mais famoso de todos os parceiros, *Robin*, parceiro do Batman. Mas com a chegada de Homem-Aranha (*Spider-man* no original) a “coisa muda de figura”. O adolescente Peter Parker foi “picado” por uma aranha radioativa e assim ganhou os poderes de uma aranha, ou quase, já que nenhuma aracnídea possui uma grande força - mas este é apenas um pequeno detalhe, as obras não possuem a função de serem fieis a ciência. A humanização que surgira no Quarteto chegou ao ápice com Homem-Aranha. A identificação entre leitor e personagem ganhou proporções nunca vistas até o momento. O adolescente que vive com a tia May, que precisa trabalhar para pagar as contas, que não tem uma namorada, estudioso, que costura o uniforme resgado e antissocial irá chamar a atenção dos jovens. Sua frase possui a dualidade do adolescente, “Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades”. Ao notar que ter poderes lhe permite ganhar dinheiro fácil, Peter passa a ser um lutador de vale-tudo. Até o momento, ao olharmos para o passado dos heróis, nenhum deles havia questionado lutar por um causa nobre, nenhum havia posto em primeiro lugar suas preocupações e necessidades, pois tinham um emprego ou formas de se manter. Outro fato curioso são as vestimentas dos jovens dos anos 1960, pois Peter não possuiu um armário digno de sua época, mas sim da década passada, cuidado com zelo por sua tia May. Mais uma vez o jornalismo entra no universo da arte sequencial, pois Peter é fotografado para um jornal bem sucedido desta New York ficcional, o Clarim Diário, editado por um dos maiores inimigos do Homem-Aranha, J. Jonah Jameson.

Em 1963, a Guerra do Vietnã não tinha se tornando um entrave para o governo dos Estados Unidos, e Stan Lee e Don Heck criam nas páginas de *Tales of Suspense* nº 39 Homem de Ferro, (*Iron Man* no original). Jovem que recebera herança de seu pai, uma fortuna e os empreendimentos avaliados em bilhões de dólares. Ph.D. em física e engenharia mecatrônica pelo MIT - *Massachusetts Institute of Technology* (Instituto de Tecnologia de Massachusetts, em português), uma das mais respeitadas instituições de tecnologia dos EUA, Anthony Stark resolve ir para o Vietnã em busca de ampliar as oportunidades de melhorar o armamento dos Estados Unidos, pois a empresa de seu pai vendia equipamentos bélicos para o governo. Na primeira visita, uma armadilha de estilhaços explodiu perto de seu coração. Resgatado por vietcongues, teve de trabalhar para criar uma arma para o líder Wong Chu, com a promessa de ser operado posteriormente para retirar os estilhaços de seu coração. Ao invés de fazer a dita arma, com a ajuda de um cientista prisioneiro, desenvolveram o reator Stark acoplado a sua armadura, que o manteria vivo. As aventuras iniciais do Homem de Ferro surgem muito antes

da Guerra do Vietnã se transformar no pior pesadelo dos Estados Unidos, visto que poucas vezes o personagem retornou ao país em suas aventuras.

Todos os heróis ou super-heróis que tinham poderes haviam ganhado de uma forma ou de outra, seja por acidentes químicos, explosões radioativas, “picadas” de aranha, presença extraterrestre, objetos místicos que concediam poderes ou qualquer outra loucura que se passasse na mente dos artistas da época. Stan Lee e Jack Kirby trouxeram uma novidade com seus super-heróis bastante simples: pessoas poderiam nascer com poderes. A questão posta seria então relacionada à teoria da evolução de Charles Darwin, um grupo de crianças simplesmente nasceria com uma diferenciação genética, que lhe concedia poderes, graças às pesquisas atômicas, estes seriam os filhos do átomo. O professor Charles Xavier é o diretor de uma instituição voltada a ensinar os jovens a controlar seus poderes e usa-los para o bem. Seu maior inimigo é Magneto, um mutante, maneira como são conhecidos estes seres modificados, que acredita na violência para extirpar os *homo sapiens sapiens* de sua condição de ser superior. As ideias dos dois personagens vão de encontro às ideias de outros dois líderes, estes afrodescendentes, Martin Luther e Malcolm X. A ligação é clara e demonstra a preocupação em trazer questões próximas e reais para os quadrinhos.

A *Marvel*, tendo Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditko e outros artistas, procurou criar personagem mais críveis à sociedade americana, com problemas reais e dilemas mais profundos. Até que Stan Lee e Jack Kirby trouxeram um campeão de vendas da antiga *Timely*, que havia ficando no limbo por cerca de vinte anos, na revista *The Avengers* nº 04, publicada em 1964, seu nome: Capitão América. Não vou me ater às conjecturas e explicações para seu desaparecimento e retorno por quase dois séculos, o que devemos observar neste personagem é a sua visão de mundo e a situação dos Estados Unidos antes e depois de sua aparição. A sociedade estadunidense mudará neste meio tempo em diversos sentidos: mulheres chefiando famílias abertamente, trabalhando nas indústrias, jovens queimando sutiãs, afrodescendentes buscando igualdade civil, uma guerra sem disparo de projéteis, corrida espacial, um presidente católico assassinado e por fim uma guerra real questionada pelos próprios cidadãos. Em um artigo da época, o cronista Jô Soares questionava a atuação do soldado nesta peleja tão criticada na época e sua pergunta central se resumia se os editores irão ou não colocar o Capitão América na Guerra do Vietnã? A resposta foi dada ao longo do tempo na revista *Tales of Suspence*, a escolha foi colocar o soldado de volta na Segunda Guerra Mundial, enfrentando nazistas e seus asseclas.

As revistas em quadrinhos podem nos fornecer um ótimo material de pesquisa para olharmos uma sociedade, os pontos levantados acima podem ser vistos sob novos aspectos, no caso estudado a sociedade estadunidense, sejam eles políticos ou econômicos, tecnologia, vestimenta ou linguajar. A cultura de massa só existe graças ao público que consome de forma voraz seus produtos, e nada melhor que a cultura capitalista do século passado nos Estados Unidos para comprovar esta lógica. Quanto mais um personagem vende, mais revistas as editoras produzem, sendo estes propriedade delas e não dos criadores, mais próximos dos desejos, vontades e realizações da sociedade ao qual ele é destinado deve se encontrar.

### **Bibliografia**

BURKE, P. *Testemunha ocular*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamentos, 2010.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Devir, 2001.

MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Brooks do Brasil Editora Ltda, 2005.

MEDAWAR, Jean & PYKE David. *O presente de Hitler: Cientistas que escaparam da Alemanha nazista*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

MOYA, Á. *Shazam!* São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

OLIVEIRA, S. *Mulher ao quadrado: As representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanência e ressonância (1895-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

PROST, A. & VINCENT, G. *História da vida privada, 5: Da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

RÉMOND, R. *O século XX: de 1914 aos nossos dias*. São Paulo: Cultrix, 2010.

ROSENBERG, B & WHITE, D. M. (org.), *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix:, 1958.

VERGUERIO, W. & RAMOS, P. (organizadores) *Muito além dos quadrinhos: reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir, 2009.

## ***Black blocs*, a ação histórica produzida, transmitida e retransmitida: a influência das mídias no processo de construção de conceitos**

**Fábio Júnio Mesquita**

Graduando em Pedagogia

Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte

[fa.bi0@hotmail.com](mailto:fa.bi0@hotmail.com)

**RESUMO:** O trabalho objetiva despertar a reflexão crítica acerca das informações veiculadas pela chamada grande mídia brasileira sobre os *Black blocs* nas manifestações de 2013 e 2014, pensando a forma que as grandes mídias divulgam o fenômeno. Objetiva-se ainda estimular à importância de se repensar a identidade atribuída pelas mídias a estes grupos e problematizar seus estereótipos, que nomeados, dificilmente obtém a oportunidade do contraditório.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Black blocs*; Identidade; Mídia; Influência.

**ABSTRACT:** This paper aims to awaken the critical analysis of the information provided by the great Brazilian media called on Black blocs in the demonstrations of 2013 and 2014, considering the way that the mainstream media publicize the phenomenon. Another goal is to promote the importance of rethinking the identity attributed by the media to these groups and discuss their stereotypes, which appointed, hardly gets a chance adversarial.

**KEYWORDS:** Black blocs; identity; media; Influence.

### **Introdução**

Com os avanços tecnológicos, cada vez mais o ser humano tem acesso a informações. Fatos se transformam em notícias e garantem a venda das manchetes, pois “[...] no sistema capitalista, tudo o que se produz é mercadoria, tem seu valor, precisa de vendedores e compradores. Nesta lógica, a notícia passa a ser simples mercadoria.” (GUILHERME, 2013). As informações após lançadas espalham-se rapidamente e em muitos casos tomam proporções enormes, de acordo com a gravidade e/ou nível de relevância do assunto e interesse empregado pelos meios de comunicação.

Entre o fim do primeiro e início do segundo semestre de 2013, informações acerca das manifestações foram lançadas na mídia, gerando grandes discussões. Os *Black blockers*<sup>32</sup> se alastraram e multiplicam-se pelo território brasileiro. Os noticiários cobriram as aparições dos grupos que se reuniram e que ainda hoje se reúnem para manifestar atuando muitas vezes como grupos de pressão.

<sup>32</sup> Dupuis-Déri (2013) designa assim os integrantes do *Black bloc*.

Vale ressaltar que os meios de comunicação são de grande importância e até permitem a articulação do grupo, agora facilitada pela mídia social. Televisão, Rádio, Jornais, telefones e outros meios ajudaram na propagação da estratégia *Black bloc*. Já que “[...] no Brasil, o movimento tem se agrupado pelas redes sociais.” (G1, 2013). O questionamento aqui levantado é sobre a manipulação dirigida, imposta pela grande mídia e inculcada em seu público, já que “[...] o melhor modo de controlar os excessos da TV é ter um público que seja crítico.” (RIBEIRO, 2004, p.35).

### **Mas por que falar dos *Black blocs*?**

É necessário o conhecimento de algo para julgá-lo e atribuir ou não juízo de valor, evitando generalizações ou estereótipos, ao se considerar algo tão novo como é o próprio *Black bloc*., principalmente no Brasil, ainda é um assunto muito escasso de informações em termos de artigos e pesquisas, porém algo que tem sido amplamente noticiado e difundido, induzindo assim a emissões de juízos de valor da sociedade. Parte-se assim de um pressuposto base, a necessidade de conhecimento sobre o desconhecido, nesse caso, sobre o *Black Bloc*, no intuito de evitar um julgamento precipitado acerca de já tão controverso assunto.

A idéia não é promover, criticar, valorizar ou minimizar nenhum de seus atos, mas sim repensá-los na sociedade brasileira atual, pois “[...] antes de conhecermos as coisas por conhecimento científico ou perfeito, pela reflexão e pelas causas, conhecemo-las de modo imperfeito, pelo conhecimento vulgar.” (ANDREOTTI NETO, 1976, p.72). E é o que esse artigo pretende. Eliminar estereótipos apressados a respeito dos grupos, que visam consolidar imagens do mesmo, sem sequer uma reflexão anterior sobre o *Black bloc*, possibilitando ao leitor ter suas próprias conclusões sobre quem são.

### ***Black Blocs*, compreendendo sua origem e aplicação**

*Black bloc* pode ser traduzido como bloco negro. O grande aglomerado de pessoas trajando a cor preta quando unidos, parecem formar um único ser, e sempre agem em grupos, ainda que esse grupo contenha uma menor quantidade de participantes.

Uns afirmam que “a sua origem é bem mais antiga e remonta aos autonomistas europeus do final dos anos de 1960, que queriam libertar-se da ‘ganância, violência e da imensa e inumana burocracia estatal’” (VIANA, 2013). Outros, ao contrário afirmam que “[...] a tática *Black bloc* foi empregada pela primeira vez, no início dos anos 1980.” (DUPUIS-DÉRI, 2013). O que mesmo assim refuta notícias, sobre o seu surgimento “nos EUA, no ano de 1991, coincidindo com a Guerra do Golfo” (SILVA, 2013) e nas



manifestações antiglobalização em Seattle, no ano de 1999 (VIANA, 2013). Nem tampouco surgiu em Gênova nas manifestações de 1998 (VIANA, 2013), compreendendo-as apenas como aparições assim como aconteceu no Brasil. Destarte, nota-se que essa tática não apenas é antiga, como também utilizada em outros momentos da história contemporânea.

A princípio, tanto por Viana (2013), como por Dupuis-Déri (2013), pode-se afirmar que o *Black bloc*, surge a partir dos movimentos autonomistas europeus<sup>33</sup>, que em suma buscavam a garantia da liberdade, e em algumas ocasiões usaram capacetes, escudos, porretes e projéteis.

É importante discutir também o conceito de *Black bloc*, tendo em vista que não há uma definição clara do que seja este movimento. Dupuis-Déri (2013) percebe o *Black bloc* como uma tática, enquanto outros autores entendem como algo mais ligado a uma estratégia, como é o caso de Takahashi (2013) e Viana (2013), considerando que *Black bloc* “[...] não é uma organização, nem uma instituição com associados, mas sim, uma estratégia” (VIANA, 2013).

É constituído por homens, mulheres, jovens, adolescentes, trabalhadores, estudantes, etc. Enfim, por toda e qualquer pessoa que tenha interesse em reivindicar de forma ativa e resistente. Pessoas essas que não tem necessariamente ligações anteriores umas com as outras – afirma Takahashi (2013) -, em alguns casos por serem grupos que se encontram ao longo de uma manifestação, outras por estarem ocultados por trás das máscaras, ou até mesmo pelo encontro marcado aleatoriamente via internet em alguma rede social.

Os símbolos mais perceptíveis do *Black Bloc* são principalmente as cores pretas, o A envolto por um círculo (símbolo anarquista), a cruz de Nero (símbolo da paz) e o uso do capuz.

Existem diversas ideologias dentro dos muitos grupos *Black Bloc*, algumas delas pertencentes aos grupos autonomistas, como o marxismo, o feminismo, ambientalismo, outras nem tanto, como o antixenofobismo e antifacismo (DUPUIS-DÉRI, 2013). No entanto, dentre todas elas as mais perceptíveis e defendidas são o anarquismo, fim do sistema capitalista e da globalização, esclarece Viana (2013). “E essa diversidade ideológica era vista em geral como garantia da liberdade” (DUPUIS-DÉRI, 2013). Para isso, muitas vezes o confronto com

---

<sup>33</sup> Auto-nomen, surgiu na Alemanha – Berlim Ocidental – e espalhou-se pela Dinamarca e Noruega. Praticavam uma política igualitária e participativa “aqui e agora”, não tinham líderes nem representantes; a autonomia individual e a coletiva eram em princípio complementares e importantes. (DUPUIS-DÉRI, 2013)

militares é inevitável. Daí surge um dos pilares mais expressivos dos grupos e que não recebe o destaque merecido: a união entre os integrantes, que gera uma espécie de identidade do bloco, já que a estratégia, ganha a intenção de bloco, quando unidos os membros solidificam a imagem de bloco negro – considerando as cores das vestimentas.

Quanto à aparência, vestem-se com roupas pretas – tradição anarcopunk (DUPUIS-DÉRI, 2013) - e máscaras (de gás, toca ninja, ou de personagens conhecido pelas atitudes de justiça, vingança ou terror em histórias ou filmes, entre os principais são, V de Vingança e Pânico). Equipados com escudos improvisados, botas, máscaras de gás e/ou lenços umedecidos com vinagre ou leite de magnésio, capacetes, óculos, porretes e alguns até com coquetel *molotov* e pedras, vão as ruas lutar pelo que cada bloco acredita, embora em alguns casos não haja a unidade de crenças por parte de todos os integrantes.

A comunhão entre os estrategistas *Black blocs* e as demais minorias sociais é de tamanha sintonia que muito se tem visto das atuações deles em grande parte dos movimentos recentes, pela libertação de animais (CASTANHEIRA, 2013), pela participação em greves de servidores públicos (PLATONOW, 2013), entre outras. A partir do momento em que o Brasil acordou os “filhos da escuridão”, eles desencadearam maior reflexão ao país, sobre as políticas públicas, o poder do cidadão, os governantes, os grupos de pressão, violência, ou outras várias que vieram se despertando e desdobrando com grande destaque e intensidade desde então.

### **Breve comentário sobre as Mídias**

As primeiras pesquisas sobre mídias foram realizadas pelos norte-americanos - mesmo as mídias da época não tendo surgido nos EUA - e recebeu o nome de *Mass Communication Research*, ressalta Martino (2009).

Dentre as mídias vale lembrar que “o cinema e a fotografia, foram inventados na França. O rádio, na Itália. O jornal, ou pelo menos a imprensa, na Alemanha. Revistas e jornais de grande circulação existiam na Europa desde o século 17” (MARTINO, 2009, p.19). Porém, o público americano consumia alta demanda dessas mídias, por isso eles iniciaram a pesquisa.

Visto isso, surge à indagação: qual é a extensão do poder da mídia na sociedade? Indagação já questionada por Merton e Lazarsfeld (1971) há tempos atrás, aborda Martino (2009). E que ainda hoje não se pode ter uma resposta concreta. Mas, podem-se fazer observações, onde “Merton e Lazarsfeld identificaram três principais funções da mídia na

sociedade: de fato, para eles, a mídia tem a capacidade de jogar com a sociedade, de provocar transformações e efeitos” (MARTINO, 2009); efeitos que variam conforme a relevância atribuída às notícias.

Martino (2009, p.28 - 29) ressalta ainda três tópicos a se pensar nas mídias, são eles: 1- A função de conferir e garantir *status*, onde o autor afirma que a mídia tem influência para eleger e manter celebridades e fatos, ou relegar ao esquecimento; 2- A função de reforço das normas sociais, onde a mídia age como um aparelho de controle e coerção do indivíduo. Em suma, é caracterizado pelos padrões de comportamentos tidos como certos pelas mídias, transformando-o em referência. Logo, aqueles que fogem a esse padrão, são julgados. 3- A disfunção narcotizante, caracterizada quando a mídia tenta a distração de seu público, tirando-lhes a atenção daquilo que passa ao redor do indivíduo, e passa a forçar situações ou impor uma opinião.

Percebe-se ainda que a mídia possui grande poder e exerce forte influência sobre a opinião pública, sendo percebida como “uma fonte poderosa e inesgotável de produção e reprodução de subjetividades” (GREGOLIN, 2007) mesmo que deseje se mostrar como um meio de comunicação transparente, pois “[...] os jornais, televisões, revistas e afins tentam vender a idéia de que estão acima do bem e do mal, e que suas reportagens e opiniões expressam a verdade absoluta. No entanto, uma simples análise mais cuidadosa sobre o tema, nos leva à conclusão contrária.” (GUILHERME, 2013)

Nota-se que existe um possível viés na grande mídia, um jogo de manipulação e condenação onde a padronização, torna-se a melhor tática de combate, o controle determina quem é certo e quem está errado. “Ser possuidor de um veículo de comunicação é a forma que o proprietário, ou grupo a este ligado, encontra de exprimir sua opinião sobre os mais diversos temas, omitir informações ou até mesmo distorcê-las ao seu bel prazer/interesse.” (GUILHERME, 2013). Logo, não há “apenas a reprodução de modelos - ela [a mídia] também os reconstrói, reformata, propõe novas identidades” (GREGOLIN, 2007).

Guilherme (2013) menciona ainda alguns padrões de manipulação de informações empregados pelas mídias, são elas, ocultação, fragmentação, inversão, indução, personificação e maniqueísmo.

- A ocultação se refere à decisão sobre o que será e o que não será notícia;

- A fragmentação ocorre após a decisão da primeira fase, onde é feita uma fragmentação da realidade, noticiando apenas o que for interessante segundo a lógica do emissor;

- Já a inversão, destrói completa ou parcialmente a realidade original e cria uma nova;
- Na indução, o leitor acaba por ser induzido a ver o fato noticiado não como ele é na integra, mas sim como o apresentam;
- Na personificação, é indispensável à criação de bodes expiatórios;
- E por ultimo o maniqueísmo, que busca dividir a noticia em certa ou errada, boa ou má.

### **Comunicação social, a influência nos fatos: O *Black bloc* e as grandes mídias no Brasil**

A comunicação pode ser entendida como “[...] a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão [...]”, porém, “[...] sua tarefa não consiste em persuadir, mas discernir os possíveis meios de persuadir a propósito de cada questão [...]” (MELO, 1978, p. 24); (ARISTÓTELES, 1964, p.21 e 22 ).

Deste modo, a comunicação pode ser objetivamente um fator decisivo para a tomada de decisão do receptor, desde que haja espaço para que esse interlocutor pense, uma vez que o objetivo básico na comunicação é tornar-se agente influente, é afetar uns aos outros, o ambiente físico e a si mesmo, é tornar-se agente determinante, é ter opção no andamento das coisas, assim como reflete Berlo (1963, p. 20).

E ainda vai além, “[...] em suma, nós nos comunicamos para influenciar – para afetar com intenção [...]” completa “[...] todo comportamento de comunicação tem um objetivo, uma meta, que é produzir certa ação” (BERLO, 1963, p. 20).

De tal modo, compreende-se o intuito e a consciência como a mídia age. Interligando situações e criando uma notícia que possa produzir a ação desejada por ela, mesmo que a “Imprensa sempre reivindicou para si a imparcialidade diante dos fatos, no entanto, são diversos os trabalhos que enfatizam o contrário.” (GUILHERME, 2013). Sendo possível perceber que “o leitor é induzido a ver o mundo não como ele é, mas sim como querem que ele o veja” (ABRAMO, 2003, p.23).

Os conflitos entre *Black blocs* e policiais ganharam espaço nas grandes mídias. “Classificados inicialmente como ‘marginais’, por imagens flagradas pela TV” (SILVA, 2013. *Grifo do autor*). Os *Black blockers* foram acusados de agir violentamente contra o Estado e a democracia (SANTOS, 2013). No entanto, a estratégia adotada pelo grupo é uma estratégia de resistência e pressão, como já mencionada acima. É preciso pensar em como a mídia repassou para seu público essas informações, se os *Black blockers* envolvidos feriram a democracia ou o Estado, considerando que “temos de dizer que o Estado é uma comunidade

humana que pretende, com êxito, *o monopólio do uso legítimo da força física* dentro de um determinado território.” (WEBER, 1982, p.98). Logo, “o Estado é considerado como a única fonte do ‘direito’ de usar a violência.” (WEBER, 1982, p.98). Weber já afirmava esse uso da força por meio do Estado, e relata como essencial para a sua própria existência, defendendo a violência como legítima se por parte do Estado.

Percebe-se, portanto, que o incômodo com a estratégia *Black bloc* é por saberem que o movimento irá resistir à força do Estado. E para os *Black blockers* essa é uma das formas de participação política nas tomadas de decisão do País, “daí, ‘política’, para nós, significa a participação no poder ou a luta para influir na distribuição de poder, seja entre Estados ou entre grupos dentro de um Estado.” (WEBER, 1982, p.98) Logo, temos um conflito gerado entre a violência daquele que a usa com “legitimidade” – o Estado – e aqueles que resistem a essa violência – os *Black blockers* – toda essa luta para a distribuição de poder entre eles, ou tomada por parte dos *Black blockers*, o que mantém a ideia de “política”.

Quanto à aparição midiática da estratégia, aconteceu “em 30 de novembro de 1999, durante as manifestações contra a reunião da OMC em Seattle, que a mídia exibiu a imagem do *Black bloc* para o mundo.” (DUPUIS-DÉRI, 2013), sendo assim mais conhecido internacionalmente.

No Brasil, os *Black blocs* ganharam as grandes mídias a partir das manifestações em Junho de 2013. Por ser uma estratégia com repercussões recentes e pioneiras nos manifestos brasileiros, gerou em primeiro momento um choque com as expectativas de manifestações do povo brasileiro, aconteceu rápido e efetivo em vários pontos do Brasil. Não sabendo como se posicionar, houve inúmeras vezes “criminalização por parte da grande mídia” (TAKAHASHI, 2013). No entanto, o movimento persistiu. Logo os meios de comunicação repassavam a imagem de pessoas trajando preto e atacando agências bancárias ou resistindo à força policial.

Não apresentaram os motivos da estratégia, muito menos possibilitam a defesa dos manifestantes. Levantaram estereótipos, criaram identidades e geraram preconceitos. Em pouco tempo, toda a ação produzida pelos *Black blocs* nas manifestações brasileiras, passaram a ser percebidas como barbárie. Toda a história da estratégia se resumiu naquilo que os grandes meios de comunicação decidiram transmitir e retransmitir entre si, cada qual com sua parcialidade. O que nos leva a pensar “sobre a função do discurso da mídia na produção de identidade” (GREGOLIN, 2007).

Os *Black blockers* foram tachados, pelas autoridades e pela grande mídia brasileira, por vândalos. Ficaram assim conhecidos pela sociedade, por ora alguns indivíduos do grupo, ora todos, e em outros momentos ninguém do grupo, executarem atos análogos aos praticados pelos *wandeln*<sup>34</sup>.

Por fim, algo válido a se pensar também é se de fato os *Black blockers* agem da forma como a grande mídia e o Estado tem repassado aos cidadãos. Andreotti Neto (1976, p.67) faz referência a uma citação de Platão que alerta, “no diverso precisamos procurar o que há de idêntico”. De modo que todo *Black blocker* é considerado e conotado com o pior sentido da palavra vândalo, tão somente por se apresentar visualmente idêntico aos outros que praticam determinados atos.

Para nós, ficam alguns questionamentos, tais como: quais os interesses em jogo, em especial da grande mídia nacional, para caracterizar como vandalismo o movimento? Quais direitos defendem? Quais realidades exibem? Há imparcialidade? São democráticas no que diz respeito a ouvir vários lados da mesma moeda?

Além de compreender que existe por trás do movimento uma(s) ideologia(s), é fundamental também que não sejam feitas análises estereotipadas e precipitadas, que muitas vezes atingem a interesses específicos em descaracterizar a legitimidade do movimento, seja como movimento social ou como estratégia legítima de luta e pressão. Fugindo da alienação ostensiva da mídia que dita a seu público quem são os “verdadeiros” baderneiros da ordem, retirando o direito de pensar se os culpados estão nas ruas ou no poder.

## Referências

ABRAMO, Perseu. *Padrões de Manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

ANDREOTTI NETO, Nello. *Biblioteca de Sociologia Geral*. 1ª ed. São Paulo: Rideel, 1976.

BERLO, David. *O Processo da comunicação*. Rio/São Paulo: Fundo de Cultura, 1963.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CASTANHEIRA, Felipe. *Black Blocs e ativistas invadem laboratório e resgatam mais de 200 beagles*. Captado em: [http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2013/10/18/interna\\_nacional,461199/black-blocs-e-ativistas-invadem-laboratorio-e-resgatam-mais-de-200-beagles.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2013/10/18/interna_nacional,461199/black-blocs-e-ativistas-invadem-laboratorio-e-resgatam-mais-de-200-beagles.shtml). Acesso em: 16 abr. 2014.

<sup>34</sup> Gasparetto Junior (2013?) descreve sobre a existência de indícios de grupos com ações conotadas semelhantes na Roma Antiga, os Vândalos. “Na língua de origem *Wandeln*. Ficaram conhecidos por saquearem a Roma durante duas semanas consecutivas no ano de 455, e resistirem a uma tropa enviada pelo Império Romano, concluindo então um de seus maiores feitos”.



DUPUIS-DÉRI, Francis. *Por trás das máscaras*. Captado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/155557-por-tras-das-mascaras.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2014

G1. *Conheça a estratégia 'Black Bloc', que influencia protestos no Brasil*. Captado em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/conheca-estrategia-black-bloc-que-influencia-protestos-no-brasil.html> Acesso em: 20 de abr. de 2014.

GASPARETTO JUNIOR, Antonio. *Vândalos*. [2013?] <http://www.infoescola.com/povos-germanicos/vandalos/> Acesso em: 24 de out. de 2013

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades*. 2007. Captado em: Acesso em: 28 abr. 2014.

GUILHERME, Cássio Augusto S. A. *Revista Veja e o MST durante o Governo Lula/PT*. Captado em: <http://www.urutagua.uem.br/015/15guilherme.htm>. Acesso em: 20 abr. 2014.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

MELO, José Marques de. *Comunicação Social: teoria e pesquisa*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PLATONOW, Vladimir. *Professores grevistas e black blocs fazem manifestação em frente à Câmara do Rio*. Captado em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-09-30/professores-grevistas-e-black-blocs-fazem-manifestacao-em-frente-camara-do-rio>. Acesso em: 23 abr. 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. *O afeto autoritário: televisão, ética e democracia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Os Black Bloc's e a democracia*. Captado em: <http://jornalggn.com.br/noticia/os-black-blocs-e-a-democracia-por-wanderley-guilherme-dos-santos>. Acesso em: 24 out. 2013

SILVA, Marcos Antônio Duarte. *O Black bloc, apenas uma estratégia nas manifestações sociais?*. 2013. Captado em: [http://www.jurisway.org.br/v2/dhall.asp?id\\_dh=12338](http://www.jurisway.org.br/v2/dhall.asp?id_dh=12338). Acesso em: 04 mai. 2014.

TAKAHASHI, André. *O Black bloc e a resposta a violência policial*. Captado em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-black-bloc-e-a-resposta-a-violencia-policial-1690.html>. Acesso em: 20 abr. 2014

VIANA, Severino Coelho. *Origem dos Black bloc's*. 2013. Captado em: <http://www.liberdade96fm.com.br/noticia/artigo+%E2%80%9COrigem+dos+black+blocs%E2%80%9D+por+severino+coelho-12088> Acesso em: 24 de out. de 2013. Acesso em: 12 dez. 2013.

WEBER, Max. *A política como vocação*. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

## O cinema histórico sob a ótica da Revista Ilustrada *Scena Muda*: o filme como fonte de realidade e educação na década de 1930

**Fernanda Generoso**

Mestranda em História Social

Universidade Federal Fluminense

[fernanda.generoso@yahoo.com.br](mailto:fernanda.generoso@yahoo.com.br)

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo analisar como o cinema histórico produzido entre os anos 1932, momento de promulgação de decreto para incentivo do cinema nacional, e 1939, momento de criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), era percebido pela revista ilustrada semanal especializada em cinema *Scena Muda*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Revista ilustrada; cinema histórico; cinema educativo.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze how historical films produced between 1932, when the promulgation of decree for the encouragement and improvement of national cinema, and 1939, the period of creation of *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), was understood by the weekly illustrated magazine *Scena Muda*.

**KEYWORDS:** Illustrate magazine; historical film, educational cinema.

Ente as décadas de 1920 a 1940, autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, entendiam o cinema como produto da Indústria Cultural, cujas funções limitar-se-iam a divertir e agradar a “massa”, excluindo qualquer finalidade social ou cultural. Nesse sentido, “a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte (...), tem no cinema o seu cenário privilegiado” (BENJAMIN, 1993). No cinema, o público encontraria uma forma de distração e fuga da realidade.

O contexto em que esses pensadores escrevem é concomitante à ascensão e consolidação do cinema no cenário Ocidental. Hollywood, situada nos Estados Unidos, tornou-se polo de produção e distribuição de filmes que almejavam “conquistar” o mundo. Segundo Marco Pamplona (1996, p.41), a reconstrução da Europa após a Primeira Guerra Mundial favoreceu o crescimento industrial e econômico dos EUA. O desenvolvimento econômico e tecnológico permitiu às classes médias urbanas maior aquisição material e o usufruto de uma “cultura de consumo de massa sofisticada e desenvolvida”. O divertimento mais procurado era o cinema, que se concretizou com o filme falado, a partir de 1927, criando estereótipos sociais e divulgando o *american way of life*.

Estes produtos culturais norte-americanos foram largamente exportados e o mercado brasileiro era um grande consumidor. Segundo Jean-Claude Bernadet (2006, p.14), a importação do cinema americano nunca foi de fato enfrentada pelo governo brasileiro devido a questões políticas. O autor afirma que essa importação era vinculada à exportação de matérias-primas ou produtos manufaturados. Caso houvesse restrição à importação de filmes, os EUA ameaçavam restringir a importação de produtos brasileiros que influenciariam a balança comercial.

Percebendo o poder de criar e transmitir ideologias, os Estados nazifascistas europeus se utilizaram dos meios de comunicação de massa em benefício de suas propagandas políticas. No Brasil, embora o governo de Getúlio Vargas não possa ser definido como fascista, Maria Helena Capelato (1999, p.167-169) afirma que a coordenação dos órgãos de propaganda política foi inspirada nos métodos europeus, cujo monopólio dos meios de comunicação permitiu forte censura.

A atuação do Estado brasileiro nesse sentido ficou evidente a partir das políticas culturais aplicadas aos meios de comunicação. O Decreto nº 21.240 (RIO de Janeiro, 1932), promulgado em abril de 1932, nacionalizou o serviço de censura aos filmes cinematográficos e reconheceu o cinema como artefato cultural e educativo, excedendo ao mero divertimento. Através da Comissão de Censura, o Estado restringia para si o direito de permitir ou negar a exibição de filmes pelo país. Entre outras exigências, as exibições seriam permitidas após averiguação e autorização do Ministério da Educação e Saúde Pública. Em 1936, a fim de nortear a utilização do cinema como instrumento educacional, o governo apoiou a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). O Instituto, primeiro do gênero no país, estabelecia o cinema como meio de comunicação a serviço do Estado, que visava a valorização dos instrumentos de difusão cultural objetivando também a construção da identidade nacional e a organização e domínio do mercado importador e exportador.

Circe Bittencourt (2012, p.69) afirma que nesse período o professor Jonathas Serrano, do colégio Pedro II, assinalou o filme como instrumento didático importante, declarando-o material essencial do “método intuitivo”, já que as ressurreições da História não eram mais apenas quimeras, mas permitiriam aos alunos aprender História “pelos olhos” e não apenas pela audição. Junto ao caráter educativo, Sonia Lino afirma que o cinema era percebido pelo governo de Vargas como elemento de unidade nacional. Deveria veicular o nacionalismo às massas e auxiliar na “formação do povo brasileiro”. Para Vargas, entre os “(...) mais úteis fatores de instrução, de que dispõem o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de

cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação” (LINO, 2007, p.165). Tanto a academia quanto a sociedade e o Estado percebiam o cinema como importante dispositivo para se escrever a História e se entender o passado, especialmente o nacional.

Junto à expansão de uma economia ligada à cinematografia, a imprensa auxiliou e influenciou o desenvolvimento do cinema no Brasil, ao veicular revistas ilustradas semanais que levavam ao público as novidades sobre o mundo cinematográfico. As revistas do período foram beneficiadas pelas novas técnicas de impressão de imagens, segundo Ana Maria Mauad, contribuindo para a generalização do mito de imagem/ foto como verdade. Estas revistas:

(...) compuseram o perfil de uma época em que as imagens fotográficas tinham nas revistas ilustradas seu principal veículo de divulgação – um veículo que mediante uma composição editorial adaptada a seu próprio tempo e às tendências internacionais, criava modas e impunha comportamentos, assumindo a estética burguesa como a forma fiel do mundo representado (MAUAD, 2006, p.371-372).

Revistas como *Scena Muda* (1921-1955) e *Cinearte* (1926-1946) traziam todos os tipos de notícias sobre o assunto, cuja linha editorial era fortemente ligada à norte-americana. Seus conteúdos eram uma clara divulgação do *american way of live*, ainda que a *Cinearte* abrangesse mais o contexto cinematográfico nacional. Em função dessas influências, uma primeira análise de *Scena Muda* nos dá a impressão de ser uma obra norte-americana feita para o público brasileiro. No entanto, a Companhia Editora Americana S. A., detentora da revista e de nomes como *Revista da Semana* e *Eu sei Tudo*, era do português Carlos Malheiro Dias. As capas das revistas traziam seu nome e a imagem de um ídolo de cinema. Sem qualquer anúncio ou propaganda sobre o que encontraríamos em seu conteúdo, acreditamos que apenas a imagem de um ídolo era suficiente para atrair determinado público.

Com valor de mercado menor que outras revistas do gênero e aparentemente voltada para o público feminino, entre suas 36 páginas, algumas propagandas de cosméticos, propagandas de outras revistas e pôsteres dos ídolos, *Scena Muda* trazia crônicas, resenhas de filmes, “notícias da tela”, estatísticas das bilheterias, dicas de como se comportar, figurinos de Hollywood, como se vestir, onde os famosos moravam, endereço dos estúdios de Hollywood, o que era exibido no cinema do Rio de Janeiro e o que iria estrear.

A forma de abordar os temas variava a cada coluna, mas o tom predominante era leve e divertido, saltando, principalmente nas crônicas, para um tom mais crítico. A revista trazia diversos textos discutindo um mundo inalcançável para a maioria dos brasileiros,

principalmente por se dedicar a um estilo de vida mais comum a uma classe média urbana. As palavras estrangeiras, em inglês ou francês, encontradas aos montes pela revista, não facilitavam o consumo destas por determinados grupos da sociedade.

Mas quem eram os consumidores desse tipo de material? Ana Maria Mauad (2006, p.373) afirma que o público destas revistas andava em primeira classe nos *bonds* ou possuía automóveis. Jogava na bolsa de valores, possuía negócios na indústria e no comércio de importação e exportação. Cultuava o *status*, vivia no Brasil com os olhos para a Europa e os Estados Unidos. Este “tipo” da sociedade brasileira disputou, segundo a autora, o domínio do capital simbólico crucial a instituição de uma hegemonia de classe.

Através da análise da revista semanal, compreendemos que a *Scena Muda* buscava acompanhar todo o contexto referente ao cinema, ainda que aspectos referentes às políticas culturais aplicadas pelo governo provisório estivessem em segundo plano em suas páginas. Alguns excertos e crônicas destinavam-se a tratar destas questões. Em junho de 1936, um cronista apontou para o grande benefício da legislação criada pelo governo para estimular o cinema do Brasil:

Quem escreve estas linhas confessa que, com respeito ao cinema nacional, esteve, por muito tempo, como S. Thomé, de sagrada e cautelosa memória – queria ver para crer. Teve nitida compreensão dos altos e patrióticos intuits com que o governo decretou a obrigatoriedade da exibição de complementos nacionais em todos os programas cinematographicos; não acreditou, porem, no êxito da providencia. Com a mesma lealdade vem hoje dar as mãos á palmatória e testemunhar que verificou e sinceramente admirou (...) o esplendido progresso realizado por nossos cinematographistas nestes ultimos dous anos (CASTRO, 1936).

Evidente que a base de comparação da qualidade cinematográfica é o cinema hollywoodiano, o qual despendia fortunas para garantir a qualidade de suas películas, enquanto o Brasil começava a investir, com auxílio governamental, em suas produções. No excerto lido, podemos perceber que o autor aponta para um progresso na produção cinematográfica nacional quatro anos após o Decreto de 1932. Lentamente, algumas melhorias foram percebidas, ao menos pelo cronista Renato Castro.

Iniciativas privadas, incentivadas pelo governo, como as produções da *Cinédia*, apresentavam películas de melhor qualidade. Entretanto, as produções brasileiras eram inferiores em relação às produções norte-americanas e sempre sofriam comparações. Em maio de 1937, o mesmo cronista aponta alguns problemas no cinema brasileiro, decorrente também da interferência estatal, voltando atrás ao elogio que fizera em 1936:

Há um anno, nesta mesma columna, consignamos, com alegria sincera, os lisongeiros resultados da sabia e benemerita lei Getulio Vargas, que tornou obrigatoria a exhibição de um film nacional em todos os programmas cinematographicos (...). Mas um anno passou e, por varias causas – inclusive e principalmente a espantosa commissão de censura cinematographica – a lei Getulio Vargas passou a ser explorada não em beneficio mas em prejuizo evidente do Brazil e até contra o Brazil (...). Em geral estão piores, com som descuidado, repetindo, com monotonia fatigante (CASTRO, 1937).

Na opinião do autor, a própria legislação de Vargas acabou por prejudicar o campo cinematográfico nascente. Embora o autor tenha mudado de ideia quanto à evolução do cinema nacional, as opiniões da revista são diversificadas. Acusam graves problemas estruturais e ao mesmo tempo apontam grande atividade, como na notícia “É innegavel que o cinema brasileiro vive um período de grande actividade. É um bello movimento constructor que merece todo amparo (...)” (SCENA Muda, 1937).

Ao passo que a interferência estatal ganha espaço nas páginas da revista, as discussões sobre a utilidade e o papel do cinema, especialmente o histórico, para a sociedade também são questionados. A busca pela definição e “glorificação” é constante nas colunas da revista semanal. Não se atribui ao cinema um significado específico, mas vários. Todos os sentidos, mesmo em se tratando do que é exportado “em latas, como sardinhas” por Hollywood, instituem o cinema como elemento cultural de grande poder, documento de uma época, produtor do acontecimento...

Semanalmente, estas chronicas teem focalizado os diversos prismas por que deve ser encarado o Cinema, sobrepondo-se ao seu caracter universal de divertimento. Nos diversos commentarios que teem sido feitos, resalta sempre, e assim em todo o mundo, o caracter eminentemente histórico daquela Arte. É, tão somente, porem, a História rememorada, a reconstituição completa da grande retirada da Russia, as guerras punicas, o feliz reinado da rainha Victoria, o período aureo de Napoleão, os dias que precederam a revolução francesa, a História, enfim, rememorada e reconstituída á luz dos reflectores, baseando-se em factos veridicos e que, entretanto, soffrem a acção decorrente da necessidade de *ambientes* cinematographicos.

Do que não se falou, ainda, é do verdadeiro sentido do Cinema, como elemento histórico, virgem, o jornal cinematographico, vivo, palpitante, brutal, apanhando ao natural a sucessão de acontecimentos que agitam o mundo, sejam elles terriveis como uma guerra, ou gratos á vista, como um concurso mundial de belleza. Na Humanidade, ha sempre a volupia do regresso aos tempos passados, dentro da *brouhaha* do presente (MORENO, 1938c).

O cronista qualificou o filme histórico como superior à mera diversão ao permitir ao espectador uma viagem pelo passado e pela História. Nesse excerto de setembro de 1938, Luis Moreno, e possivelmente seus leitores, entendia o cinema como fonte para o



conhecimento da história, cuja utilidade excederia aos livros de grandes historiadores. A revista deixa evidente a relação estabelecida entre o filme, principalmente o histórico, e a realidade do passado. Entendendo a história como uma matéria enfadonha, em abril de 1938, a revista apontou o cinema como fonte histórica que possibilita um retorno real e “agradável” a outros tempos. Assim, percebendo o papel educativo do cinema e aprovando as medidas impostas pelo governo Vargas, Moreno escreveu em junho de 1938: “(...) o cinema terá atingido a sua mais perfeita finalidade, que é a educativa, pois não restam dúvidas sobre o papel preponderante que desempenha na esfera educacional” (MORENO, 1938b). Essa nova tecnologia, portanto, encontraria na representação do passado sua utilidade máxima:

O cinema, como factor de interpretação da História Universal, é o grande acontecimento do nosso século. Até há pouco, a História era a grande silenciosa. As páginas de Tácito, Plutarco, Xenofonte, assim como de Macaulay, Guizot, Herculano, Oliveira Martins... eram eloquentes, mas mudas. (...)

A invenção de Lumière projectou nova luz e deu alma nova àquelas figuras imóveis. A princípio timidamente, mais tarde com absoluto rigor de técnica – o Cinema se foi apoderando daquelas figuras e movimentando-as, de novo, no cenário mesmo em que haviam vivido. (...)

O poder objectivo do Cinema encontra nos episódios históricos a sua absoluta consagração. Ver *A retirada da Rússia* é infinitamente mais agradável que ouvir relata-la, mesmo que o historiador se chame Emil Ludwig ou Delacroix. É que, ao lado da imagem visual, o Cinema dispõe, hoje, da sensação auditiva. Ver e ouvir – é quase tudo. O que falta, imaginação completa-o, ou a memória supre (NEVES, 1938).

O excerto supracitado, de abril de 1938, iguala o conhecimento produzido pelo cinema àquele produzido pelos historiadores, mas exalta o primeiro por ganhar vida graças à técnica, ao som e às imagens. Neste âmbito, as afirmações de Robert Rosenstone (2012) são importantes por trazerem essa noção de percepção da história pela tela. O autor acredita que a capacidade do filme de provocar emoções, a partir do visual, do auditivo e da qualidade materializada da experiência fílmica, na qual parecemos vivenciar os acontecimentos através da tela, é distinta da história impressa, principalmente a escrita por acadêmicos.

Segundo Rosenstone (2012, p. 31-33), os filmes históricos considerados “sérios” são o drama comercial (minissérie ou docudrama), a história de oposição ou inovadora e o documentário de compilação. Todos apostam na primazia das imagens, mas utilizam-nas de formas diferentes com o intuito de criar o significado histórico. Dentre estes tipos, o autor afirma que o longa-metragem dramático é a mais importante forma de história nas mídias visuais, no que diz respeito ao público e a sua influência. Mesmo quando se tratam de fantasias, o autor afirma que os filmes históricos afetam a maneira como vemos o passado e

percebemos a história, mirando diretamente em nossas emoções, não apenas ao fornecer uma imagem do passado, mas por nos querer fazer crer naquela representação.

O efeito de realidade produzido pelas películas foi ampliado com o auxílio do som, que permitiu a abordagem de novos temas. Muito mais complexo do que simplesmente criar um acontecimento, o cinema histórico do período buscava reproduzir o passado através de documentos e vestígios considerados fidedignos, como o filme “O Descobrimento do Brasil” de Humberto Mauro, lançado em 1936, baseado na carta de Caminha. O que era transmitido pelo reprodutor de negativos nos cinemas tinha a pretensão de ser verdade e era desta forma que a revista interpretava:

Dar á ficção o característico perfeito da realidade, tem sido a preocupação de todos aquellos responsaveis pela produção de filmes. Em certos momentos a impressão do espectador não pode ser exactamente idêntica á obtida antes, porquanto, se já teve oportunidade de encarar a situação que vê representada na tela, outras vezes não terá tido ainda ocasião de enfrentar a mesma passagem da vida real (MORENO, 1938a).

Para Ferro (2012, p.202), essa forma de representar o passado é entendida como “melodramatização” da História através da produção de filmes históricos nos quais se encontram “o personagem da vítima – de preferência uma mulher e, se possível, uma atriz bonita – e um tratamento patético que faz com que o espectador adote o ponto de vista desta”. Segundo Rosenstone (2010, p. 35), aproximar o filme dramático da prática dos historiadores é uma possibilidade, pois ambos narram um enredo com início, meio e fim, absorvendo uma visão progressiva do passado.

O que percebemos com análise da revista *Scena Muda* foi um reconhecimento social dos valores do cinema, ainda que houvesse uma indefinição de qual seria sua utilidade: divertir, entreter, ensinar. As concepções dos cronistas, e de forma geral da *Scena Muda*, não são uniformes. Aspecto interessante que denota visão crítica dos escritores quanto aos usos do cinema, nacional e internacional. Acreditamos que a possibilidade de resgatar e representar o passado através da imagem cinematográfica, ao dar o efeito de realidade, permitia sua utilização como fonte de conhecimento e como objeto que poderia substituir os livros didáticos no ensino de história. Os filmes eram considerados dignos desde que contassem fielmente os fatos como estavam nos livros e documentos escritos.

As definições do *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, nos ajudam a entender melhor os conceitos efeito de realidade e efeito de real, que indiretamente se apresentam nas discussões da revista. Os dois fenômenos estão ligados à

noção de representação: por um lado pela analogia e, por outro, pela crença do espectador. Segundo os autores, “O efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais” (AUMONT, MARIE, 2003, p.92). Ou seja, este efeito é obtido em conformidade com as convenções. O efeito de real indica que, tendo como base um efeito de realidade “o espectador induz um ‘juízo de existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente real (...); ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (...), mas sim o que ele vê existiu no real” (AUMONT, MARIE, 2003, p.92).

Além dos debates quanto à validade do filme, a revista é interessante fonte para entendermos como os governos do período lidavam com esta tecnologia de acordo com os interesses de suas políticas de Estado. Com o final da década de 1930, o início do Estado Novo, em 1937, o fortalecimento dos estados fascistas, o recrudescimento nas relações entre os Estados e a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, percebemos que as questões políticas ampliaram-se nas páginas da revista e tornaram-se mais recorrentes, não só em relação ao Brasil e Estados Unidos, mas também à Europa. Diferente dos textos de início da década, que pouco tratavam das questões políticas, a revista adaptou-se às transformações e passou a discutir as maneiras como o cinema era utilizado e censurado nesses países, evidenciando como os laços entre o cinema, a sociedade e os Estados estreitaram-se.

## Referências

### Fontes<sup>35</sup>:

CASTRO, Renato. Cinema Nacional. Novidades da Tela. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 736. 02 jun. 1936.

MORENO, Luis. Chronica. Brasil, cobaia do cinema. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 888. 29 Mar. 1938a.

\_\_\_\_\_. Chronica. O cinema documento de uma época. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 901. 28 Jun. 1938b.

\_\_\_\_\_. Chronica. Branca de Neve e os sete anões. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 911. 06 Set. 1938c.

<sup>35</sup> Os exemplares da revista *Scena Muda* estão disponíveis em [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html). Acesso em: 15 jun. 2014.

NEVES, Berilo. Chronica. O Cinema e a História. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 892. 28 Abr. 1938.

RIO DE JANEIRO (Estado). Decreto n ° 21.240, de 04 abril de 1932. Dispõe sobre nacionalizar a censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e da outras providências”.

SCENA Muda. Cinema Brasileiro. *Revista Scena Muda*. Rio de Janeiro, n. 861. 21 set. 1937.

### **Bibliografia**

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. de Eloísa A. Ribeiro. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 6ª Ed., 1993.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). *O Saber Histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. N.: Repensando o Estado Novo In: Dulce Pandolfi (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. de F. Nascimento. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LINO, Sônia. Projetando um Brasil moderno: Cultura e cinema na década de 1930. In: *Revista de História*. Juiz de Fora, v. 13, n 2, p. 161-178, 2007. p. 165. Captado em: <<http://www.ufjf.br/locus/files/2010/02/95.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

MAUAD, Ana Maria. O olho da História: Fotojornalismo e a invenção do Brasil Contemporâneo. In: NEVES, L., MOREL, M., FERREIRA, T. T. (Orgs). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006.

PAMPLONA, Marco. Os tempos do *New Deal*: o desafio da reforma do Estado. In: *Reverendo o sonho americano: 1890 – 1972*. Rio de Janeiro: Editora Atual, 1996.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

## Sensibilidades melancólicas e imagens neo-barrocas no cinema de Win Wenders

**Geovano Moreira Chaves**

Doutorando em História e Culturas Políticas  
UFMG

[geovanochaves@gmail.com](mailto:geovanochaves@gmail.com)

**RESUMO:** A análise dos filmes “Asas do desejo” e “Tão longe, tão perto” de Win Wenders, pode desvelar alguns indícios acerca da questão do imaginário melancólico e neo-barroco na sociedade contemporânea, associado ao uso constante do termo “pós”. Podem afetar as imagens da história ao serem vistos como um poema sobre a efemeridade do tempo que se esvai, sobre a vida e a morte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Win Wenders; Cinema; História; Neo-Barroco; Melancholia.

**RESUMEN:** El análisis de la película "El cielo sobre Berlín" y "Tan lejos, tan cerca" de Wim Wenders, puede revelar algunas pistas sobre el tema de la imaginaria melancólico y neobarroco en la sociedad contemporánea, junto con el uso constante del término "post". Puede afectar a las imágenes de la historia para ser visto como un poema sobre la fugacidad del tiempo se desvanece, sobre la vida y la muerte.

**PALABRAS CLAVE:** Wim Wenders; Cine, Historia; Neo-barroco; Melancholia.

A narrativa cinematográfica buscou, no decorrer de seu desenvolvimento e da construção de suas variadas linguagens, também construir um discurso sobre o homem e sua relação com o espaço e tempo na história. Deste modo, o cinema pode evidenciar e suscitar reflexões sobre as sociedades em geral, além de servir também como importante meio pelo qual podemos nos fazer representar.

Com os diretores e teóricos do cinema moderno, aprendemos que todo filme deve ser uma reflexão sobre a vida e uma reflexão sobre o cinema<sup>36</sup>. Sob tal perspectiva, parece-nos que desde o neo-realismo italiano – cujos desdobramentos posteriores determinaram à afirmação da idéia de cinema moderno – a realização fílmica e a teoria cinematográfica levantaram questões que mobilizaram a arte na segunda metade do século XX, particularmente aquelas relacionadas ao advento da consciência da linguagem e das possibilidades de realização do conceito hegeliano de morte da arte.

A natureza paradoxal do cinema – técnica, indústria e arte – o inscreve como um *locus* privilegiado para a reflexão acerca da morte da arte – ou, como preferem alguns, da morte da

<sup>36</sup> Referência à declaração de François Truffaut.

noção de arte moderna (ECO, VATTIMO, 1997). Mesmo porque, ainda que não possamos considerar a esfera dos *mass media*, na qual o cinema se inclui como o espírito absoluto hegeliano, devemos situar a morte da arte, como afirma Gianni Vattimo em “O fim da modernidade”, como um evento que:

... constitui a constelação histórico-ontológica em que nos movemos. Esta constelação é um entrelaçamento de acontecimentos histórico-culturais e de palavras que lhe pertencem, os descrevem e os co-determinam. Neste sentido *geschicklich*, destinal, a morte da arte é algo que nos concerne e que temos de levar em conta. (VATTIMO, 1997, 60).

Tendo como horizonte estas considerações preliminares – o filme como reflexão sobre o cinema e este como *locus* privilegiado no rol das artes do século XX e XXI – e, principalmente, a importância da arte da imagem na produção das grandes configurações do imaginário coletivo do século XX e início do XXI, entendemos que uma análise dos filmes “Asas do Desejo” e “Tão Longe, tão perto” de Win Wenders pode desvelar alguns indícios acerca da questão do imaginário melancólico e Neo-Barroco na sociedade contemporânea, associado à idéia de morte da arte e do uso constante do termo “pós”.

A sensibilidade melancólica emerge de todo o ocidente, enraizada em práticas sociais e simbólicas (LOPES, 1997: 1). A linhagem dos melancólicos se estende moderadamente, desde os príncipes e cortesãos do teatro barroco, passa pelos poetas ultra-românticos, *dandies* decadentistas e continua até os *punks* góticos. (LOPES, 1997, 1)

Mais do que exclusivamente um cinema do tempo, o que Denílson Lopes busca no mapeamento do Neo-Barroco estilizado é a possibilidade da manutenção de um espaço onde a delicadeza e a fragilidade tenham um lugar, elementos pelos quais para o autor constituem a base para se pensar a melancolia contemporânea. (LOPES, 1997, 17).

Ao focar o imaginário e estética Neo-Barrocos, que, pelo menos em uma de suas vertentes mais estilizada, constitui-se um desdobramento da melancolia, Denílson Lopes entende que sua importância deve ser ressaltada não só pela sua impregnação nas culturas brasileira e hispano-americana e pela qualidade das obras produzidas sob esse influxo, mas também pela possibilidade de contribuir para a melhor visualização da crise da arte moderna, na segunda metade do século XX e início do XXI. O Neo-Barroco para Denílson Lopes é uma categoria operacional, um solo fundamental para a construção de um paradigma estético em que o sensível e o cognoscível não se dissociam. (LOPES, 1997, 17).

Mais do que por ser um tema curioso, incomum, a motivação para o estudo da melancolia é não só por se tratar de uma das sensibilidades centrais do Ocidente, mas o desejo



de consolidá-la no horizonte da reflexão sócio-histórica, defendendo sua atualidade. (LOPES, 1997, 155). O espaço da melancolia segundo o autor é o teatro dos sobreviventes, da fragilidade temporal, da quase-morte, quase-catástrofe, das máscaras mutantes, cambiantes, da metafísica em crise. A melancolia nos dizeres do autor “desloca ainda o caráter agônico, no sentido constante da luta, da tragicidade grega para a catástrofe, a dissolução individual”. (LOPES, 1997, 137). No nosso entendimento, tais características (sobretudo as sensibilidades melancólicas e as imagens Neo-barrocas) se fazem bem presentes nos personagens dos filmes de Win Wenders selecionados para este trabalho.

Como se observa nos filmes de Win Wenders, a consciência histórica que aflora tem seu paralelo nos personagens, em uma consciência da morte e dos limites do sujeito, assim como os limites impostos pela condição de ser anjo. Os personagens anjos, visualizando o mundo em preto e branco, transitam numa órbita melancólica, observando os atos humanos curiosos, muitas vezes desejando estes atos para si, sobretudo porque se mostram sempre enfasiados pela sua condição eterna de tempo, e assim desejam o tempo dos humanos, o tempo que “passa” em detrimento do tempo “parado” imposto pela condição de seres extramundanos, metafísicos.

Quando a consciência racional se quer (inutilmente) se fazer trágica, Denílson Lopes concebe que ela se torna melancólica. A melancolia para o autor é um quisto extraído da racionalidade apolínea e ao êxtase dionisíaco. Ao não recusar a razão científica, a melancolia modula-a em um tom menor, esgarçando-a gentilmente no tempo. Apesar de sua dificuldade em ser localizada, “a melancolia não é um ponto de equilíbrio ou de síntese entre o apolíneo e o dionisíaco, é só mais um ponto, um momento”. (LOPES, 1997, 142).

No caso dos filmes de Wim Wenders, trata-se de compreender as configurações do imaginário produzidas pelo cinema como operando sobre a construção de novos sujeitos, seja por fornecer os protótipos da condição do homem contemporâneo, seja por alterar (e, por vezes, maltratar) nossos aparelhos de percepção e de representação. Não se pretende uma leitura intensiva dos filmes, mas apenas perscrutar através deles alguns dos mecanismos do inconsciente postos em ação pelo cinema, particularmente aqueles relacionados à melancolia e ao Neo-Barroco. (FURTADO, 2001, 75-84).

De muitos modos, estes filmes participam da dicotomia imagem/palavra, a qual refere-se aos dois extremos da realização da nova retórica apocalíptica necessária à representação das monstruosidades e do mal-estar do século XX. Na literatura, tal retórica se realiza seja pelo apelo ao silêncio ou por uma linguagem enigmática e obscura, seja pela loqüacidade e

tautologia ou pela adoção de programas de empobrecimento e redução da obra. (KRISTEVA, 1989, 203).

Ao cinema cabe “suprir esse exagero silencioso ou precioso da palavra, sua fraqueza esticada em corda bamba sobre o sofrimento” (KRISTEVA, 1989, 205). E ainda, como “arte suprema do apocalipse”, a demonstração da intimidade da “doença da morte”, o descobrimento pelo olhar da visão de um nada além do mais monstruoso. Tanto na literatura quanto no cinema, o motor secreto desta nova retórica é a melancolia, pois que a “consciência da maldade radical” que caracteriza a nossa época remete fundamentalmente à perda, à morte. (KRISTEVA, 1989, 205).

No âmbito da arte, tal perda pode referir-se às sucessivas crises de desmistificação da arte e da atividade do artista, ao fim da inocência face aos meios expressivos, ao postulado da arte como antiarte, ao conflito entre a autonomia (“espiritualidade”) e a heteronomia (“materialidade”) da obra. Nas palavras de Susan Sontag:

Portanto a arte passa a ser considerada como algo que deve ser superado. Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição – e, em última instância, à abolição da própria arte. (SONTAG, 1987, 12-13).

A experiência deste profundo e frustrante conflito verticaliza-se no cinema devido à sua estreita dependência em relação à “matéria”, ao suporte técnico. De forma que, se nos dispomos a analisar os filmes de Win Wenders como uma reflexão acerca do cinema (e da arte em geral), devemos considerar em que medida “Asas do Desejo e Tão Longe, Tão Perto” realizam o transtorno dos protótipos elaborados pela narrativa clássica e o questionamento do “equipamento mental” que fundamenta o funcionamento do dispositivo cinematográfico.

Em “Asas do Desejo” as imagens em preto e branco se alternam às coloridas, que surgem pela visão dos humanos. Usar o preto e branco é ainda, para Wenders, uma forma de reforçar a atmosfera de magia e de sonho:

O preto e branco já se tinha imposto na ideia do filme, até certo ponto por causa da cidade de Berlim, mas também por causa dos anjos: eles não podiam realmente tocar as coisas, não conheciam o mundo físico e, logicamente, também não conheciam as cores. O preto e branco está também ligado ao mundo dos sonhos. Era empolgante imaginar o mundo dos anjos a preto e branco, se bem que a cor surgisse em determinados momentos do filme: como uma nova experiência. Eu sabia que Henri Alekan, que não conhecia Berlim, me abriria um novo olhar: ele consegue criar formas imateriais por intermédio da luz. Como se ele próprio tivesse, com o segredo da luz, acesso a este universo mágico. (WENDERS, 1990).

A câmera de Wenders percorre as ruas, entra nas casas pela janela. Aí está também um elemento presente no Neo-Barroco: portas e janelas são formas de comunicação entre mundos diferentes. Em Wenders, os anjos tem acesso livre aos humanos. E realmente se comunicam com eles, mesmo que muitos não se deem conta de sua sutil presença. Esta comunicação entre mundos diferentes, veio da tradição artística barroca, onde são comuns as figuras ligadas ao misticismo, à magia, ao espiritual.

Em Wenders os anjos são atemporais e se cansam de sua condição. Entendia-se com seu lugar intermediário entre a eternidade divina e a temporalidade humana, mas permanecem testemunhando a história dos homens, até que Daniel – um dos anjos - descobre a possibilidade da encarnação. Ele diz frases como “meu olho intemporal me ensina que estou há muito fora do mundo” ou “chega de viver *ad infinitum* no espírito” (WENDERS, 1990).

A memória infinita da humanidade encontra-se acumulada na memória dos anjos que a guardam desde os tempos imemoriais. Diferentemente dos homens, eles vêem os acontecimentos, mas não podem interferir neles. Aos anjos não é dado conhecer o tempo. Não vivem o passado, presente, futuro, agora, ontem. O passado é eternamente presente. O ontem está ainda em toda parte, presente, atemporal e imaterial, num mundo paralelo. Os anjos só conhecem o que é sempre, eternidade. Tempo ausente. Eles têm a eternidade, vêem os acontecimentos, mas não partilham da experiência. (SILVA, 2014).

Outra característica que pode se notar nos filmes de Wenders é a presença de elementos expressionistas, sobretudo pelo uso do preto e branco e pela força expressiva dos personagens. Para Denílson Lopes, se o expressionismo for considerado um grande herdeiro do romantismo, no seu voltar-se para as angústias mais íntimas, rumo ao inconsciente, já enfatizado também pelos surrealistas, pode haver um enorme distanciamento em relação ao jogo de máscaras, de superfícies do barroco. Mas para o autor, tanto no expressionismo como no barroco, a identidade individual é estilhaçada, ou pelo mergulho na interioridade ou na exterioridade. Denílson Lopes sugere que talvez fosse interessante desenvolver a aproximação entre barroco e expressionismo feita por Mario Perniola (1990), na medida em que se afasta este de uma poética do sujeito, em defesa de um *pathos* expressionista como uma suspensão e abolição do eu, considerado na sua identidade e no seu papel psicológico e social. O expressionismo seria uma forma de sentir em que a abstração, o estranhamento do homem e o grito primordial seriam faces de uma mesma medalha, mesmo a acentuação do exagero e violência poderiam estar dentro de um enquadramento teatralizado. Dessa forma, haveria no entendimento de Denílson Lopes um encontro entre o sentir barroco e o sentir expressionista,

através do recurso de um estado de indiferença, de não-participação, de não-impregnação subjetiva, que conduz o indivíduo ao agir/falar que não lhe pertence intimamente, a um incontrolável e impessoal querer artístico.

No que se refere à influência expressionista em Win Wenders, apesar de ser considerado o mais americano de todos os cineastas alemães e das influências explícitas de Yasujiro Ozu em sua obra, e sem querer atribuir tudo ao “peso” da nacionalidade alemã, acredita-se ter conseguido estabelecer algumas relações entre os filmes de Wim Wenders e a estética desenvolvida pelo cinema expressionista alemão. Na verdade, o que pode ser percebido são somente elementos relacionados a determinados procedimentos cinematográficos, como por exemplo, a opção pelo filme preto e branco ou por temas que, mesmo não sendo exclusivos do expressionismo alemão, demonstram certa aproximação. As citações dentro dos filmes, sejam na fala ou no nome dos personagens também se constituem referências, mesmo que mais históricas e pessoais. No nosso caso específico, acreditamos que o trabalho de Denílson Lopes possibilitou-nos a enxergar nos filmes de Win Wenders citados um pouco mais além de uma única e já consagrada influência expressionista, mas sim também neo-barroca.

Certamente, o conhecimento de Wenders da história do cinema e sua vivência como alemão nascido e criado no pós-guerra, contribuíram para sua forma de fazer cinema, para seu olhar cinematográfico. Os filmes sempre dizem respeito ao contexto de suas produções. Nesse sentido, não há como desconsiderar a importância dos filmes expressionistas alemães na filmografia de Wim Wenders, mesmo que esta seja tão fortemente marcada pela cultura americana. Aliás, o desenvolvimento dessa relação próxima com o cinema americano parece ter surgido, primeiramente, da total ausência de tradição, pela situação da indústria cinematográfica alemã da época. Entre a grande época do cinema alemão na década de 20 e a retomada do cinema nacional, em 60, se interpôs a guerra.

Enfim, considerando-se a experiência contemporânea, os filmes citados são tidos como obras que conseguem falar com propriedade do pós-moderno. Misto de documentário e ficção, sobretudo ao se fazer referências a recente história alemã<sup>37</sup>, os filmes de Wenders ora

---

<sup>37</sup> Há referências ao nazismo, a Hitler e Goebbels, numa cena na porta do estúdio, e a cruz suástica aparece em outra cena, pintada no chão. Há imagens da guerra e das ruínas de Berlim. O anjo Cassiel acompanha um velho escritor, contador de histórias, papel de laços fortemente simbólicos, que diz: “meus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as coisas de paz, tão boas uma como as outras. As cebolas secando tão boas quanto o tronco de árvore cruzando o pântano. Mas até hoje ninguém conseguiu cantar uma epopéia de paz. O que acontece com a paz, que sua inspiração não dura e que quase não se deixa narrar” Também a fala de um motorista refere-se à Alemanha e ao estado em que vive o povo alemão: “o povo alemão se dividiu em tantos estados

são monocromáticos, ora coloridos, dependendo do ponto de vista físico e metafísico. Polifônicos, políngues, múltiplas histórias se desenrolam nos filmes, o que leva o espectador a construção de uma narrativa não-linear, como um quebra-cabeça a ser montado.

O debate sobre o Neo-Barroco proposto por Denílson Lopes não só repõe o impasse moderno, mas também oferece alternativas, que senão configuram uma nova idade, também não se trata de simples modismo para substituir o desgaste midiático do pós-moderno. A reciclagem do Barroco para o autor não é uma escolha entre tantas outras no museu das tradições, mas, fazendo referência a W. Moser,

ela se afirmaria na base de uma analogia estrutural de época para época, segundo o qual nosso pertencimento melancólico e uma “face sombria” da modernidade, se juntaria a nosso trabalho histórico de pós-modernos que consiste em se despedir da modernidade utópica (MOSER, 1993).

Enfim, passando pelo expressionismo, esta presença indissociável nos filmes de Wenders e por isso citado, levando em consideração também as múltiplas possibilidades de olhares possíveis sobre uma obra de arte em relação ao tempo, inclusive no caso cinematográfico, notamos uma influência marcante de acordo com os argumentos de Denílson Lopes da relação entre melancolia e neo-barroco na contemporaneidade nos filmes de Win Wenders citados neste trabalho.

Tal melancolia, expressa nos filmes, corresponde a uma sensibilidade estética, catastrófica, anti-utópica, emergente na modernidade e que se define pela aflição diante da passagem do tempo, pelo fato do melancólico se prender ao passado, por ter dificuldades em esquecer. (LOPES, 1997, 281). Sensibilidade cristalizada, pela primeira vez, como um imaginário, no período Barroco, e que retorna, com uma força particular, na segunda metade do século XX, como Neo-Barroco.

### Referências Bibliográficas

AUMONT, Jaques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

---

quanto existem indivíduos. E estes pequenos estados são móveis. Cada um leva o seu consigo e pede pedágio a quem entra: uma mosca presa no âmbar ou uma bolsa de couro. O mesmo para a fronteira. Só se entra no estado com uma senha. A alma atual do alemão só pode ser conquistada e governada por quem chega em cada pequeno estado com a senha. Felizmente ninguém é capaz. Então todos migram e levantam suas próprias bandeiras” (WENDERS, Win. *Asas do Desejo*. Alemanha: Road Movies, Argo Films, Vídeo Arte, 1987. 128 min., sonoro/legendado, cor e p&b, vhs ntsc.).

CARDOSO, Ciro Flamarion, MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Câmpus, 1997, p. 401-417.502-504.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre Práticas e Representações*. São Paulo: Difel, 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Morte em Veneza, Cinema e Melancolia. In: Lumina - Facom/UFJF - v.4, n.1, jan/jun 2001.

[http://www.ofaj.com.br/imagemsemelhancas\\_conteudo.php?cod=2](http://www.ofaj.com.br/imagemsemelhancas_conteudo.php?cod=2) Acessado em 29/03/2014.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACOUTURE, Jean. A História Imediata. In: LE GOFF, Jacques (org) *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos, sensibilidades melancólicas, imagens neo-barrocas*. Brasília: UnB, março de 1997.

MITRY, Jean. *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Librairie Larousse, 1963.

MOSER, Walter. Versões do Barroco: Moderno e Pós-Moderno. *Estado e Sociedade*, VIII, ½, dezembro/janeiro, 1993, Brasília, Departamento de sociologia da UnB.

PASSEK, Jean-Loup. *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Laurosse, 1995.

PERNIOLA, Mario. *Enigmi Barrochi e Neo-Barrochi in Enigmi – II. Momento Egizio nella Società e nell'Arte*. Gênova, Costa e Nolan, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SALIBA, E T. *História e cinema: a narrativa utópica no mundo contemporâneo*. São Paulo: Fde, 1994.

SILVA, Terezinha Elizabete da. Homero e os lugares da memória em Asas do Desejo. In: Para ver, imagem e semelhança. Link de acesso:

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.*, trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

WENDERS, Win. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990.

XAVIER., Ismail. (org.) *O cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.



## Casa de Cacos: potencialidades educativas

**Gilson Rodrigues Mariano da Silva**  
Graduando em Artes Visuais Licenciatura  
UEMG  
gilsonrodrigs@gmail.com

**RESUMO:** Este artigo é uma adaptação do trabalho de conclusão de curso apresentado a Universidade do Estado de Minas Gerais em novembro de 2013. Aborda as potencialidades educativas que a Casa de Cacos possui, que podem ser exploradas de forma interdisciplinar através do ensino de arte e da educação patrimonial como forma de contribuir para a legitimação do valor cultural que a Casa representa para a educação e também para a história da cidade de Contagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Casa de Cacos, ensino de arte, educação patrimonial.

**ABSTRACT:** This article is an adaptation of a dissertation presented to the University of the State of Minas Gerais (UEMG) in november 2013. It discusses the educative potential from the "House of Shards", which can be explored in a cross-functional way with art teaching and patrimonial education. Thereby, contributing for the validation of the cultural value that the House represents to the education and the history of the city of Contagem. Key-words: House of Shards, art teaching, patrimonial education.

**KEY WORDS:** Casa de Cacos, art education, heritage education.

### Introdução

Este trabalho surgiu da necessidade de preservação e manutenção do patrimônio da cidade de Contagem, entre estes esta a Casa de Cacos, um importante exemplar da arquitetura espontânea erguida na cidade que mesmo tendo passado por toda a burocracia imposta para a legitimação de um bem perante os órgãos protetores, ainda se encontra desamparada e a mercê das intempéries. O trabalho realizado por Carlos Luís de Almeida<sup>38</sup> na Casa de Cacos é hoje um marco na memória da cidade de Contagem, serve para alimentar o imaginário das pessoas que a conheceram nos anos 1960-80 e ainda despertar a curiosidade daqueles que passam diante da mesma.

Buscou-se analisar e refletir sobre as potencialidades educativas que a Casa de Cacos oferece para o ensino de arte e para a educação patrimonial, almejando o reconhecimento deste patrimônio, contribuindo para a valorização cultural, social e artística que a Casa traz para a sociedade local.

---

<sup>38</sup> Carlos Luís de Almeida nasceu em 1910 na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais.

Para tanto, foi necessário o levantamento de informações referentes à biografia do construtor da Casa de Cacos, Sr. Carlos, além de dados sobre a construção e o processo de tombamento da mesma. Em um segundo momento, salientou-se as características plásticas e históricas das coleções que a Casa possui, para então entender a correlação que existe entre o ensino de arte e a educação patrimonial e, assim, traçar um paralelo. Ao final, foram elaborados roteiros de mediação para profissionais da educação no espaço da Casa, almejando o contato direto dos alunos do ensino formal e informal com um objeto artístico, incentivando-os a alcançar uma postura preservacionista dinâmica.

### **Belezas construídas com pedaços**

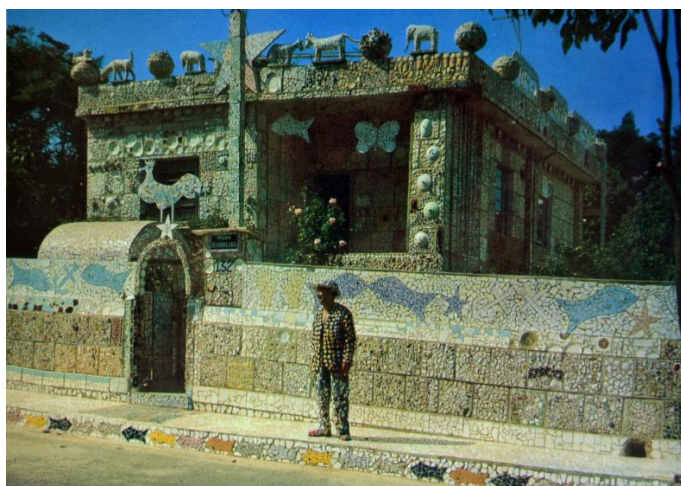
A história da Casa de Cacos começa a ser traçada ainda em Belo Horizonte, quando em 1941 o Sr. Carlos, como era chamado, se muda para a capital mineira com o objetivo de trabalhar no Instituto de Tecnologia Industrial com sondagem e perfuração de solos. Carlos Luís de Almeida era famoso pelo hábito de colecionar objetos e, ao se aposentar, teria sido incentivado pela esposa Aristolina Luiza Moreira, conhecida como "Nhalina", a "fazer vasos de flores e revesti-los com pequenos pedaços de louça quebrada que encontrava nas ruas ou mesmo em casa, quando se quebrava alguma coisa". Dizia o Sr. Carlos: "Sempre fui colecionador de objetos, como recortes de jornais, lápis, pedras e moedas. Minha esposa pediu-me que fizesse uns vasos diferentes para plantar flores, mas queria com caquinhos de louça para ficarem bem coloridos" (A GAZETA, 1975, p. 2). Esse depoimento, dado pelo construtor a um jornal, deixa explícita a sua ligação com o "coleccionismo" e também o empirismo que viria a guiar a edificação da Casa de Cacos. Satisfeito com o resultado, obtido na realização desses vasos, resolveu revestir a parte interna do muro e o piso do jardim (FIG. 1), quando ainda morava na Rua Manga, no bairro Carlos Prates, em Belo Horizonte.



**Figura 1** - Muro no bairro Carlos Prates  
**Foto:** Gilson Rodrigues, 2013.

O muro se apresenta como uma peça importante da obra do Sr. Carlos, pois precede a construção da Casa em Contagem e pode ser entendido como um esboço de toda a obra posterior. Após o falecimento do "artista" a família vendeu o imóvel que guarda esse registro da obra do Sr. Carlos. Atualmente essa casa no bairro Carlos Prates se encontra sem nenhum tipo de proteção oficial, e por se tratar de um imóvel particular, corre o risco de ser extinto ou mesmo de perder suas características plásticas.

A construção da Casa de Cacos (FIG. 2) data de 1963, quando o Sr. Carlos adquiriu em Contagem um imóvel para ser utilizado como casa de campo no bairro Bernardo Monteiro. Com o tempo, a estrutura perdeu gradativamente suas características de residência, passando a ostentar qualidades incomuns, como a fachada coberta por bibelôs e as esculturas de animais no jardim, que chamavam a atenção de quem passava na rua. "A princípio - conta ele - todo mundo passou a zombar de mim, achando que eu estava ficando louco" (ESTADO DE MINAS, 1974).



**Figura 2** - Casa de Cacos

**Foto:** Acervo Casa de Cultura Nair Mendes Moreira, s/data.

A edificação possui dois quartos, sala, cozinha, banheiro e um alpendre; ambientes que foram modificados entre as décadas de 1960 e 1980. Além da parte interna, foram revestidos também na parte externa da Casa, esculturas, piso, muro e outros elementos. As modificações na Casa de Cacos findaram somente com o falecimento do Sr. Carlos em 04 de novembro de 1989.

Tombada pelo Decreto Municipal de Contagem nº 10.445 de 14 de abril de 2000, a Casa se encontra fechada desde 2005. A estrutura do imóvel está comprometida por efeitos nocivos do tempo e em alguns lugares parte do revestimento veio ao chão. Esse tombamento faz parte das iniciativas do Conselho Municipal de Cultura e do Patrimônio Ambiental e

Cultural de Contagem (COMPAC), que vem desenvolvendo ações buscando a preservação da memória da cidade.

O Sr. Carlos, ao selecionar, compor e construir formas com materiais que até então seriam descartados, exercitava o olhar e pensava no material que em suas mãos ganhava narrativas e significados. Talvez sejam justamente essas atitudes que tornem a Casa não somente um exemplar da arquitetura, mas também um objeto portador de características artísticas.

### Coleções

A arquitetura espontânea idealizada pelo Sr. Carlos ultrapassa os objetivos finais da arquitetura tradicional de abrigar e proteger, passando a ser uma exteriorização de um desejo estético, que, neste caso, também pode ainda estar ligada a objetivos espirituais do autor.

Em entrevista ao Centro Cultural de Contagem em 1993<sup>39</sup>, Maria Ignez de Almeida, filha do Sr. Carlos, disse que este sempre manteve o hábito de colecionar objetos; na mesma ocasião, ainda cita uma coleção de minerais que fora doada ao Hospital da Baleia, mas que hoje se encontra desaparecida. Essa necessidade do Sr. Carlos de colecionar objetos, aliada com a profissão de geólogo, talvez tenha realmente propiciado essa ação de separar, catalogar e organizar metodicamente, cacos de louça, porcelana, e cerâmica.

A Casa possui inúmeras metáforas criadas por seu construtor, ultrapassando assim o ato da representação; essa intenção pode ser entendida como uma ação artística. Ao criar seus personagens, como as esculturas do jardim e os mosaicos, lhes atribuía também sentidos e histórias. Esse imaginário cultivado pelo Sr. Carlos se constitui como um patrimônio imaterial, pois alimentava e propiciava um ambiente de fantasia na comunidade local. É com a abertura da Casa e o resgate de suas histórias por parte dos moradores locais que esse patrimônio pode continuar vivo e trazer de volta a sua importância como um momento marcante na história da cidade.

A diversidade de materiais presente na Casa de Cacos é uma das principais características desta obra. Devido à grande quantidade de cacos de louça, porcelana e cerâmica, estes dão nome à mesma, além de outros pequenos artefatos industrializados que adornam objetos e áreas menores da edificação, como minerais, escovas de dente, botões, seringas, dentaduras entre outros. Observa-se ainda um grande número de pequenos objetos (como moedas e ossos) acondicionados em potes de vidro e garrafas de *leite Itambé*, um

<sup>39</sup> Entrevista que integra o inventário de tombamento da Casa de Cacos.



sistema de catalogação usado pelo construtor da Casa para guardá-los como parte de suas coleções. Estes "suportes de memória" narram silenciosamente a história e o uso que lhes eram dispensados durante a segunda metade do século XX. Há ainda em algumas paredes externas da Casa uma coleção de minerais incrustados, que formam mosaicos geométricos, que talvez sejam uma alusão à sua antiga profissão de geólogo.

Quando o Sr. Carlos revestia alguns objetos como o rolo de papel higiênico e os objetos pessoais (casaco, óculos, capacete...), subvertia o uso comum dos mesmos, inutilizando ou transformando suas funções, gerando outros significados. Um exemplo é a toalha de rosto no banheiro da Casa, que se encontra coberta por cacos, se tornando um objeto "inutilizável" devido à anulação de sua função primeira, fato que acontece com vários outros objetos da Casa.

Devido à amplitude das coleções existentes na Casa durante a pesquisa, conclui-se que seria necessária a criação de uma divisão classificatória. Assim, inicialmente as coleções da Casa foram divididas em dois grandes conjuntos, as representações bidimensionais (mosaicos) e as tridimensionais (esculturas, objetos e outros cobertos por cacos). As coleções bidimensionais são representações que possuem altura e largura, já as tridimensionais possuem largura, altura e profundidade.

As coleções bidimensionais, presentes em maioria na Casa, são formadas por blocos quadrados de mosaicos abstratos (Fig.3a) e figurativos (Fig.3b e Fig.3c) que cobrem o piso, as paredes e o teto. Estes dois últimos contam com fragmentos de bibelôs de louça que saltam para fora da superfície, o que também poderia caracterizar uma *assemblage*.



**Figura 3** - Mosaicos - a) Mosaico abstrato - b) Mosaico figurativo - c) Mosaico (*assemblage*)

**Foto:** Gilson Rodrigues, 2013.

Já as coleções tridimensionais apresentam esculturas de figuras públicas, como a do ex-presidente Juscelino Kubistchek, além de uma curiosa maquete de Brasília. Grande parte

das esculturas está quebrada e com rachaduras, provavelmente por estarem localizadas na parte exterior da edificação, como é o caso da escultura do apresentador Chacrinha, que se encontra sem a cabeça.

O Sr. Carlos produziu inúmeras esculturas de animais, que estão presentes na parte interna e externa da edificação. Para entender a motivação que levou o Sr. Carlos a construir esses animais é preciso se deslocar no tempo e pensar na Contagem rural, onde animais e plantações constituíam a paisagem local. Esse cenário aliado à criatividade e personalidade inquieta do artista o impulsionou a construir um "zoológico", como era chamado por ele, de animais domésticos e selvagens, cobertos por cacos coloridos.

A escultura que traz a representação de um elefante talvez seja a mais curiosa devido a seu caráter interativo. O jornal Diário de Minas em uma matéria comemorativa dos vinte e um anos da Casa dizia: "O elefante (*Fifi*) é a atração maior para as crianças que com ele conversam e se divertem, pois um menino permanece no interior do animal e responde às outras crianças." (DIÁRIO DE MINAS, 1984)

Os acontecimentos vividos no passado pelos vizinhos da Casa de Cacos, permanecem vivos na memória de quem os presenciou. Lembranças que podem vir a se perder ao longo do tempo, devido à falta de manutenção e conscientização deste patrimônio. Entender a importância dessas coleções e da ação tomada pelo Sr. Carlos ao criar tais objetos, enriquecerá o conhecimento da população em relação ao patrimônio da cidade, ao resgatar passados pessoais e coletivos através de lembranças desses moradores. A valorização da Casa por parte da comunidade pode aguçar os olhares para outros tipos de patrimônio que a cidade possui, tornando ações como a do Sr. Carlos propulsoras de novos produtos culturais.

### **Patrimônio e educação**

O ensino de arte brasileiro foi, no início do século XX, a transmissão de um saber técnico em que profissionais sem formação adequada apresentavam propostas de cunho profissionalizante em disciplinas como Desenho Técnico e Trabalhos Manuais, que, indiretamente, cumpriam o papel de popularizar o gosto das classes dominantes e munir alunos de habilidades manuais, o que originou uma visão utilitarista da arte (PCN, 1998, p.23). Entretanto, mudanças positivas foram realizadas no âmbito da educação, sendo o ensino de arte o meio pelo qual os alunos adquirem ferramentas de investigação da cultura visual; "trata-se de expor os estudantes não só ao conhecimento formal, conceitual e prático em relação às Artes, mas também à sua consideração como parte da cultura visual de



diferentes povos e sociedades" (HERNÁNDEZ, 2000, p.50). Sensibilizar os alunos para lidar com os diversos estímulos visuais presentes no cotidiano é um dos principais objetivos do ensino de arte nas escolas brasileiras, pois através desse conhecimento, os mesmos poderão avaliar e criticar trabalhos artísticos e produtos midiáticos.

A educação patrimonial surge com a necessidade de levar ao cidadão a importância de bens materiais e imateriais que sirvam como "suporte de memória", e que ofereçam pontos de partida para a reflexão do passado e suas reverberações no presente. Na atualidade a educação patrimonial é entendida como uma atividade contínua que visa o reconhecimento por parte da população de sua produção artística e científica.

O ensino de arte e a educação patrimonial possuem objetivos que se entrelaçam, como conhecer e valorizar a cultura e a memória. O ensino de arte no contexto da escola, como explorado anteriormente, pretende propiciar ao aluno ferramentas de leitura, entendimento e sensibilização em relação a obras artísticas e da cultura visual. Já a educação patrimonial, quando apropriada por outras áreas como o ensino de arte, poderá contribuir para que o cidadão partilhe da importância que esses bens representam para a história local.

Assim, a educação patrimonial passa a ter uma função estruturante na formação do cidadão: "[...] promover, a partir do meio, sobre o meio e para o meio, a percepção da importância de preservar nosso patrimônio cultural, buscando a apropriação dos bens culturais por parte da sociedade brasileira, co-gestora, fruidora e principal destinatária desses bens, e a sua participação direta e efetiva nas ações de proteção de nossos bens culturais" (RANGEL, 2002, p. 16).

A conexão entre o ensino de arte e a educação patrimonial parte de ações comuns como: perceber, pensar, recordar, analisar, interpretar, imaginar e sentir; que são sensações e ações inerentes à aprendizagem, seja ela na escola ou no ambiente informal. Essa característica de educar pensando em como o aluno constrói e aplica este conhecimento é uma das competências esperadas para o Ensino Fundamental, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais.

Buscar e saber organizar informações sobre a arte em contato com artistas, documentos, acervos nos espaços da escola e fora dela (livros, revistas, jornais, ilustrações, dispositivos, vídeos, discos, cartazes) e acervos públicos (museus, galerias, centros de cultura, bibliotecas, fonotecas, videotecas, cinematecas), reconhecendo e compreendendo a variedade dos produtos artísticos e concepções estéticas presentes na história das diferentes culturas e etnias (PCN, 1997, p.39).

Ao aliar patrimônio e ensino de arte o profissional da educação pode valorizar elementos locais sem deixar de trabalhar os conteúdos esperados de sua disciplina. Além das

Artes Visuais o espaço da Casa de Cacos oferece uma grande oportunidade de diálogo com outras áreas de conhecimento como, por exemplo, História, Filosofia e Geografia. Nesse caso, a interdisciplinaridade se apresenta como fator de contribuição para a formação do aluno e de seu entendimento sobre o espaço onde vive. As coleções que integram o acervo da Casa de Cacos propiciam diferentes abordagens interativas para o ensino de arte e o da educação patrimonial, devido à característica histórica e artística dos objetos e cacos presentes em toda a estrutura.

Para a criação de roteiros no ambiente da Casa optou-se pelas ideias propostas por Fernando Hernández (2000) e também pela utilização da Proposta<sup>40</sup> de Ana Mae Barbosa que foram inseridas neste trabalho, devido à importância que suas ideias exercem em nosso país. O primeiro autor propõe uma visão multifacetada dos conteúdos a serem trabalhados em sala de aula, e coloca a cultura visual como um dos focos de ensino da imagem; portanto roteiros que exploram produtos produzidos em série e peças publicitárias podem ser trabalhados através de suas teorias. Já com a Proposta da Abordagem Triangular de Barbosa, pretende-se explorar as questões formais presentes na Casa e que são especificidades da disciplina Arte como forma, cor e composição, não deixando de lado as questões sociais, como explicitado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais:

Os conteúdos da área de Arte estão organizados de tal maneira que possam atender aprendizagens cada vez mais complexas no domínio do conhecimento artístico e estético, seja no exercício do próprio processo criador, pelo fazer, seja no contato com obras de arte e com outras manifestações presentes nas culturas ou na natureza. O estudo, a análise e a apreciação da arte podem contribuir tanto para o processo pessoal de criação dos alunos como também para sua experiência estética e conhecimento do significado que ela desempenha nas culturas humanas. O conjunto de conteúdos está articulado dentro do processo de ensino e aprendizagem e explicitado por intermédio de ações em três eixos norteadores: *produzir, apreciar e contextualizar* (PCN, 1998, p.49).

Em suma, poderíamos dizer que a contribuição da Proposta da Abordagem Triangular é a possibilidade de um maior entendimento sobre o que é a cultura em suas diferentes formas de expressão, incluindo a cultura visual, tal como sugere HERNÁNDEZ (2000).

A Proposta Triangular é construtivista, interacionista, dialogal, multiculturalista e pós-moderna por tudo isso e por articular arte como expressão e como cultura na sala de aula, sendo essa articulação o denominador comum de todas as propostas pós-modernas do ensino da arte que circulam intencionalmente na contemporaneidade.” (BARBOSA, 1998, p. 41).

<sup>40</sup> Aqui me refiro a Proposta Triangular, método de ensino muito difundido nas escolas brasileiras, este possui três focos principais, são eles: a criação (fazer artístico), a leitura de obras e a contextualização.

Com a reabertura da Casa de Cacos, medidas de educação patrimonial podem ser vinculadas às visitas mediadas ou eventuais acontecimentos a serem realizadas naquele espaço. Este é também um modo de reinventar ambientes culturais estreitando assim as relações entre população e cenários de cunho educativo, que têm na atualidade um papel ativo.

O potencial artístico e histórico que a Casa possui é, para o profissional da educação, uma ferramenta valorosa para trabalhar tanto elementos plásticos e históricos das Artes Visuais quanto à importância dos suportes da memória, abordada na Educação Patrimonial, se configurando o ensino de arte e o da educação patrimonial como uma necessidade para preservar, entender e reinventar ações e espaços culturais como o da Casa de Cacos.

### **Considerações finais**

Contagem é uma cidade que, ao longo do tempo, vem perdendo suas características históricas, principalmente as que se referem ao patrimônio arquitetônico e à sua paisagem. Daí a importância de cultivar tais ambientes. Esta pesquisa foi realizada pensando nos profissionais da educação, que cumprem diversas funções com o intuito de disseminar a cultura como um todo, e também na cidade de Contagem.

A repercussão na mídia impressa e televisiva, que a Casa gerara no século passado, já a transformara em um fato social relevante a ser considerado pela história local. O principal ganho da cidade com a junção do ensino de arte e da educação patrimonial é fazer com que os habitantes conheçam o passado da Casa de Cacos e, respectivamente, de outras manifestações, abrangendo sua importância histórica e artística, gerando nos moradores da cidade um sentimento de pertencimento em relação ao patrimônio. É de suma importância cunhar nos habitantes da cidade a percepção de manter vivas aquelas experiências sentidas pelos moradores, que ainda hoje contam histórias sobre a construção do passado, constituindo esses relatos um tipo de patrimônio imaterial que também deve ser preservado e difundido, pleno de fatos que corroboram a relevância deste bem para a comunidade local.

A Casa de Cacos é um bem material portador de características artísticas e guardião de um passado com potencial de tornar a cidade de Contagem novamente um ponto turístico da região metropolitana, fatos que corroboram a relevância deste bem para a comunidade local.

### **Referências**

A IMAGINAÇÃO de pedaços criou uma arte completa, *A Gazeta*, Vitória, 05 de ago. 1975.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte, terceiro e quarto ciclos*: MEC, 1998. Captado em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>> Acesso em: 07 Jul. 2013.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. Captado em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>> Acesso em: 07 Jul. 2013.

CASA de Cacos atinge sua maioria e é atração, *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 01 de Ago. 1984.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

RANGEL, Marília Machado. Educação Patrimonial: conceitos sobre patrimônio cultural. In: *Reflexões e contribuições para a educação patrimonial*. Secretaria de Estado da Educação, Grupo Gestor (Org.), Belo Horizonte, p. 15-36, 2002.

SILVA, Gilson Rodrigues Mariano da. *Casa de Cacos: Potencialidades educativas*. 81f. Monografia (Graduação em Artes Visuais, Licenciatura) - Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte: ED-UEMG, 2013.

UM HOMEM, um sonho: e nasceu uma Casa de Cacos, *Estado de Minas*, 1º caderno. 01 de Set. 1974.

## Cinema: um novo divã para os traumas da História?

Marcus Ítalo da Cruz Augusto

Graduando

UFMG

[m.augustorie@gmail.com](mailto:m.augustorie@gmail.com)

**RESUMO:** Consagrados por uma série de textos como ferramentas potenciais para o estudo da história, é sabido que o filme e o cinema oferecem ao historiador, substrato para observar não só dos contextos dos quais emergem; eles igualmente iluminam as análises a respeito de sobre qual seria olhar que aqueles que os produzem, lançam ou lançaram sobre o passado. Assim sendo, serve como marco zero deste esforço teórico o pressuposto de que, ao se apropriar da História como fonte inspiradora para suas narrativas, o cinema – em sua dimensão mais ampla – torna-se aquilo a que Jacques Rancière conceitua como sendo *regime estético das artes*, formulando uma representação acerca do passado e abrindo assim novos espaços de discussão acerca das relações entre História e Memória. Busca-se assim, neste trabalho, através de uma abordagem dialógica entre História e Psicanálise compreender em que medida, e sob quais aspectos, os discursos cinematográficos produzidos acerca de temas como o holocausto e o nazismo, por exemplo, podem ser entendidos como uma tentativa de elaboração dos traumas do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, História, Memória, Trauma.

**ABSTRACT:** Consecrated by a series of texts as potential tools for the study of history, it is known that the film and cinema offer to the historian a substrate to observe not only the contexts of which emerge; they also illuminate the analysis about for what was the look that their producers had broadcasted over the past. Therefore, serves as ground zero of this theoretical effort, the assumption that, the inspiration of the cinema in the historical themes as inspiration for their narrative source of the film - in its broadest dimension - it is what was conceptualized by Jacques Rancière “regime of *imagéité*”; formulating a representation about the past that open new opportunities for discussion about the relationship between history and memory. Thus this article through a dialogic approach between history and psychoanalysis intends to demonstrate and understand how the cinematic discourses produced on topics such as the Holocaust and Nazism, for example, can be understood as an attempt to preparation of traumas of the twentieth century.

**KEYWORDS:** Cinema; History; Memory; Trauma.

### A linguagem como mediadora da comunicação da experiência

A própria ideia de ‘diálogo’ não deixa de nos remeter às reflexões pertinentes às noções de *comunicação e linguagem*. No espaço de que aqui dispomos, penso que não seja possível desenvolver o tema da *linguagem* conforme ele exige. Por ora, conformemo-nos em destacar o fato de que, em sua *necessidade* de se expressar, o homem o faça por *intermédio* da

linguagem, convertendo-a numa ferramenta que realiza a *mediação*<sup>41</sup> entre ele (o homem) e o mundo sensível, isto é, a experiência. Sabedores de que no interior desta operação de mediação, a principal função da linguagem é a de *comunicar* o vivido, ressaltemos por fim, o seu caráter polimorfo, uma vez que a linguagem se manifesta *dos/nos* mais diversos meios, *das/nas* mais diversas formas. Portanto, posta sua diversidade e polimorfismo, falemos então de *linguagens* e no tocante ao tema que aqui desejamos desenvolver, estejamos cientes que o cinema, para além da história tradicional, é mais uma dentre elas, conforme nos aponta Robert Rosenstone, para o qual “o passado contado por imagens em movimento, não elimina as antigas formas de história – vem se juntar à linguagem que o passado pode usar para falar” (ROSENSTONE, 2010, pp.19-20).

### Sobre narrar o trauma

Primo Levi, na introdução de seu livro *É isto um homem?*<sup>42</sup> Ao tratar da questão dos traumas vividos pelos indivíduos, evidencia que é preciso, na condição de sobreviventes, contar, fazer saber; é preciso partilhar e fazer dos outros, isto é, dos interlocutores partícipes da experiência vivida (*erlebnis*). Para o autor, isto se apresenta como uma necessidade premente, um impulso violento e imediato, vindo à frente inclusive das necessidades realmente elementares. Eis que o homem é isto: um ser que fala. O homem comunica, e não só. É um ser que sente a necessidade de comunicar, trata-se de um ser linguístico. Pois a linguagem, assim como a arte é parte da essência do homem.

A História em sua forma acadêmica, tradicional e institucionalizada constitui-se como um campo do conhecimento que recorre principalmente à linguagem escrita como forma de comunicar a *experiência vivida*, analisar o passado e evidenciar suas relações. Mas, se admitirmos que haja uma diversidade de linguagens é igualmente admissível pensar que existam outras formas de comunicar a experiência. Neste sentido, a arte é, sem dúvida, desde as primeiras comunidades humanas, uma das principais formas de se *representar* e *comunicar* o vivido. Deste modo, pintura, música, literatura e cinema constituem, portanto, aquilo a que Jacques Rancière conceituou como *regimes de imagéité*<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Sobre este assunto ver *Sobre a linguagem em geral, sobre a linguagem do homem*. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011. Ver nota 24, pp.53-4.

<sup>42</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. pp. 7-8.

<sup>43</sup> Para Jacques Rancière as imagens estariam articuladas e ligadas num sistema de relações e significados que definem o seu modo de apresentação. São esses sistemas os responsáveis pela construção da *imagéité* cujo modo de articulação constituiria assim a sua politicidade específica. Sobre o conceito ver RANCIÈRE, Jaques. *O destino das imagens*. Trad. Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. Ver também:



Ao falar de uma experiência do tempo e espaço partilhadas, não podemos deixar de lembrar o conceito de Reinhart Koselleck de “espaço de experiência”, ou seja, existe um comum partilhado, um regime de tempo, ou temporalidade, no qual todos habitamos e que justamente por fazer comungar a todos algumas características em comum, nos permite dizer deste mesmo tempo e espaço e criar a partir dele. E para falar deste processo de representação do vivido neste espaço de experiência é que se pensa a partir da noção de regimes estético-representacionais para falar da passagem do regime de representação para o regime estético conforme nos propõe Jacques Rancière e cujo sentido opera dentro desta lógica e em conformidade com esta perspectiva, ou seja, tudo o que criamos, criamos a partir de nosso espaço de experiência.

Ao falarmos das formas artísticas como regimes estéticos das artes como formas de representação do vivido, invariavelmente estamos nos reportando às noções de *Erlebnis* (vivido) e de *Erfahrung* (experiência), intimamente articulados com a ideia da Memória. Com o objetivo de verificar, se o cinema enquanto regime estético-representacional constitui, para além da História, mais um campo de discussão e elaboração da memória e das experiências traumáticas, sejam elas em suas dimensões individuais ou coletivas, mobilizaremos a noção de trauma em Donald Woods Winnicott para o qual, é desejo do homem existir e continuar existindo.

Para o conceito de *Erlebnis*, João Luiz Viesenteiner, ao recapitular o surgimento do conceito na língua alemã, bem como seu percurso até sua incorporação à filosofia e seu uso por Nietzsche, em seu artigo *O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: Gênese, Significado e Recepção*, nos diz que

A concepção de que *Erlebnis* não tem seu conteúdo determinado racionalmente, confere ao conceito uma dimensão estética, além de significar o substrato a partir do qual a obra de arte é criada (...). A vivência de algo não pode ter seu conteúdo construído racionalmente, mas antes deve ser unicamente experimentado, ou melhor, “sentido na pele”, como evoca a expressão no português. (VIESENTEINER, 2013, 144).

Se por um lado em *Erlebnis* temos a noção de uma dimensão propriamente estético-individual da memória e da experiência, *Erfahrung* diz respeito a uma experiência racionalmente mediada, articulando-se fortemente com a linguagem que é por si o veículo

intermediador do conhecimento e de comunicabilidade da experiência. Assim, *Erfahrung* estabelece uma relação cuja dimensão se assenta num caráter político-moral<sup>44</sup> da experiência.

Ora, se a *Erlebnis* tem em essência um caráter estético e é ‘o substrato a partir do qual a obra de arte é criada’ isto nos faz pensar que por seu caráter estético, o conceito está mais propriamente ligado ao cinema, ao passo que a ideia de *Erfahrung* estaria particularmente irmanada com os processos de constituição da narrativa historiográfica, uma vez que ela é intermediada pela linguagem no processo de tentativa de uma reconstituição racionalizada do passado. Trata-se aqui do método de apropriação da memória e sua utilização reconstrução da experiência, pois segundo nos parece, tanto a História quanto o cinema partilham do princípio de *representação* e ainda que o realizem por *meios* distintos, ambas parecem obter resultado semelhante: se o cinema produz um discurso pelas imagens, a história produz imagens através de um discurso e nesse processo *representam* o passado.

E se concordarmos que os conceitos de *Erlebnis* e *Erfahrung* estão em suas devidas proporções, intimamente ligados à Memória, concluímos que nestes termos, toda experiência humana produz um registro. Como nos diz Beatriz Sarlo no segundo capítulo de seu livro *Tempo Passado, cultura da memória e guinada subjetiva*: “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração” (SARLO: p.24). Isso nos mostra que tanto para a História quanto para o Cinema, a experiência e memória humanas acerca do vivido, são de extremo interesse e constituem o substrato a partir do qual constroem suas narrativas. Para além desta semelhança, apresenta-se o fato de que ambas no processo de lida com a memória enfrentam o mesmo problema: o da não coincidência entre ‘discurso’ e ‘fato’ já que a subjetividade permeia e media as relações e visões de mundo tanto historiadores quanto de diretores e roteiristas, impedindo que se produza um discurso isento acerca do passado.

Este fator obviamente tem uma implicação para as vítimas de experiências traumáticas como a guerra, a tortura, o campo de concentração. Subexistirá sempre o descompasso entre o discurso e a experiência, sendo impossível que se acomode a particularidade da dor e dos traumas individuais (*erlibnes*) na generalização dos contextos (*Erfahrung*). Isto se dá justamente porque a tentativa de estabelecimento de um discurso mais amplo da experiência elaborado a partir das memórias individuais tende a esmaecer as cores e a essência de cada experiência, ou seja, a *Erlebnis*, o ‘sentido na pele’. Conforme já havia expressado em trabalho anterior

<sup>44</sup> Ver nota de rodapé nº 17 da p. 145.

Haverá sempre uma incongruência natural entre a dor das experiências individuais e os ressentimentos e que emanam dos grupos envolvidos, entre as marcas que cada indivíduo traz no corpo e aquelas que certamente permanecerão nas lembranças dos coletivos afetados. Entre o ente querido do qual se sente a falta e os índices demográficos constatados após a carnificina <sup>45</sup>.

No início segundo capítulo de seu livro *Tempo passado - Cultura da memória e guinada subjetiva*, intitulado “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”, Beatriz Sarlo nos coloca diante da seguinte questão: “que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido?” (SARLO, 2007 p.23) . Não nos parece de modo algum estranho pensar que nesta pergunta firmeza e mobilidade possam facilmente articular-se com as noções de *Erfahrung* e *Erlibnes* respectivamente. Assim sendo, a fim de refletir sobre a difícil tarefa tanto da história quanto do cinema, enquanto modalidades de discurso, em tratar da memória e mais especificamente da memória ligada ao trauma, refaçamos a pergunta da historiadora: “que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a firmeza da *Erfahrung* e a mobilidade da *Erlibnes*?”.

Certamente não há como escapar a esta contradição. Entretanto, embora participem do campo da memória, as experiências nunca pertencem exclusivamente a ele, pois estão constantemente tencionadas no limiar entre o individual e o coletivo. E, salvaguardadas as devidas proporções, expressas em seus objetivos finais e modos de visar, é justamente nesta fronteira que operam o discurso historiográfico e cinematográfico: este campo minado de tensões chamado Memória, promovendo a elaboração do trauma a partir da noção de *rememoração* a qual voltaremos a nos referir.

Se propomos a ideia do cinema como “divã” para os traumas da modernidade, primeiro faz-se necessário que conceituemos o que se entende aqui por modernidade. O debate entorno deste conceito é longo e polêmico, entretanto, para os fins que aqui desejamos alcançar tomemos por *modernidade*, aquilo que entende Marshall Berman, ou seja,

um tipo de experiência vital – experiência de tempo e de espaço, de si e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Designarei este conjunto de experiências como modernidade. (BERMAN, 1986, p.15).

O que queremos dizer com o cinema como divã para os traumas da modernidade? Ora, tomemos a imagem de um divã em sua essência mais básica: trata-se da peça mais

---

<sup>45</sup>AUGUSTO, Marcus Ít. Cruz. *Representando o Irrepresentável: quando o cinema narra o Nazismo e o Holocausto*. In: Anais do II Encontro de Pesquisa em História, Ephhis. UFMG. 2013.

fundamental do mobiliário num consultório de psicanálise. O divã ocupa, portanto, um lugar e uma função no espaço convertendo-se assim no lugar (*locus*) em qual o paciente dá início ao relato de suas lembranças visando a elaboração de seus traumas. Assim, o divã é o lugar no espaço onde se depositam através do relato de caráter narrativo-descritivo-discursivo todas suas lembranças traumáticas. É a partir do relato do paciente que opera o psicanalista, não só a partir daquilo que é dito pelo paciente, mas, sobretudo a partir do que não é dito (recalcado?).

Deste modo, na perspectiva que ora se deseja expor, entende-se o cinema (mas de certo modo também a História) como o divã para a elaboração dos traumas, na medida em que, ao abandonar, ainda que parcialmente o campo da pura ficção para adentrar as veredas da História e utilizar-se do passado e da memória como fonte inspiradora para suas narrativas, ele converte-se neste espaço no qual são deixadas, criadas, construídas, elaboradas impressões e visões acerca do passado. Um reservatório discursivo, no qual se encontram depositadas uma série de impressões sobre os acontecimentos históricos. Se se pensa no que isto significa em relação àquelas impressões formuladas em cima de eventos traumáticos como as ditaduras, o Nazismo o próprio Holocausto (aqui tomado com lembrança dos inúmeros genocídios praticados até hoje) eis aí o motivo pelo qual seu estudo não deve ser negligenciado pela História. A esse respeito, lembra-nos Robert Rosenstone de que “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado. Na maioria dos casos, esse efeito é sutil, mas ainda sim é um efeito”. (RESENSTONE, 2010, p. 18)

Para pensar a questão do trauma, utilizaremos para nosso estudo não a vertente freudiana do pensamento sobre este tema, mas sim aquela desenvolvida por Donald Woods Winnicott (1896-1971) para o qual conjunto das observações clínicas, levou-o a pensar o trauma como uma *ruptura na continuidade da vida*, a partir de cinco pontos que diferentemente da perspectiva freudiana que segue a linha do trauma como decorrência da não possibilidade de concretização das pulsões sexuais. Para Winnicott o trauma decorre não da impossibilidade de uma descarga energética de pulsões de origem sexual tal como pensava Freud. Para o psicanalista inglês trata-se mais de algo que diz respeito à preservação do sujeito e da continuidade do si mesmo na sua interação com o mundo, isto é, a experiência bem como nas suas relações inter-humana.

A ideia de trauma envolve uma consideração de fatores externos; em outras palavras é pertinente à dependência. O trauma é um fracasso relativo à dependência” (cf. 1989d, p. 145; tr. p. 113). Focado ainda na questão da

continuidade de ser, Winnicott dirá que o trauma é um tipo de “destruição da pureza da experiência individual” causada por uma invasão “súbita ou imprevisível de fatos reais. (FULGÊNCIO, 2004 p.12).

Em resumo da teoria de Winnicott, poderíamos dizer que a elaboração do trauma diz respeito à continuidade da vida, a existir e continuar existindo. Desse modo, segundo nos parece a perspectiva de Donald W. Winnicott afina-se de modo muito especial ao que nos diz Primo Levi: ou seja, é preciso narrar, de modo que a história e o cinema fazem senão outra coisa, cada qual a seu modo e dentro de suas possibilidades e limitações, converterem-se em 'divãs' para que os traumas da humanidade possam ser elaborados. Desejamos frisar que não nos foge aos olhos a perspectiva das dimensões éticas, às quais se faz necessário estar atentos para tanto.

No que toca mais intimamente a História, Betriz Sarlo evidencia que a narração da experiência “está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum”. (SARLO, 2007 pp.24-5).

Ao abandonar parcialmente o universo da pura ficção para adentrar o território da História e da Memória, o que o cinema opera é senão uma *atualização* (*aktualisierung*) do passado cujo choque com o agora de sua cognoscibilidade, para utilizar de uma categoria benjaminiana, permite que ele salte ao presente na forma de uma imagem (lembança) que, ao ser elaborada, permite que se fundem novas possibilidades para a história. No que diz respeito à memória, trata-se de uma tentativa de operação delicada (e nem sempre bem-sucedida) de transformação da *Erlibnes* em *Erfahrung*. No plano do trauma, é tentar transformar dor em discurso e apaziguar os conflitos entre passado e presente que travam sua dura batalha no campo da lembrança, cujo tempo de manifestação nos diz Beatriz Sarlo, é por excelência o presente

propor-se a não lembrar é como propor-se a não perceber um cheiro, porque a lembrança assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois está completa. A lembrança é de certo modo soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que se faz presente. (SARLO, 2007 p. 10)

Obviamente trata-se aqui da emergência e evocação de complexas variáveis de caráter metapsicológico, tanto na sua articulação mais íntima com a noção de trauma, quanto em sua

relação com a percepção do tempo, isto é, subsiste aqui um problema de ordem temporal que se expressa na contradição entre um *tempo do inconsciente* e seu choque imediato com um tempo exterior ao sujeito, ou seja, o tempo da história (*Erfahrung*) ou tempo da consciência. O que o trauma opera é uma distorção na ordem temporal e, portanto na experiência do tempo, para lembrarmos de Hartog. Trata-se conforme foi dito anteriormente, de um passado que se atualiza no presente, ou nas palavras de Ernest Nolte “*de um passado que insiste em não querer passar*”. (NOLTE, 1989 p.10). Desse modo, se o passado se atualiza no presente na forma de lembrança, como então resolver esta aporia psíquico-temporal? Giorgio Agamben ao falar da questão da experiência ressalta que

Toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe é implícita, que a condiciona e que é preciso portanto, trazer à luz. Da mesma forma, uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas mudar também e antes de mais nada, “mudar o tempo”. (AGAMBEN, 2005, p. 109)

Ora, e não é senão isso que fazem as narrativas? Modificar a ordem temporal da experiência vivida, já que ela é irre recuperável em sua essência tal como foi? Do contrário a possibilidade da narrativa e da própria escrita da história não seriam possíveis, e por decorrência tampouco seria possível ao cinema apropriar-se da história para criar suas narrativas.

Contudo, dada a possibilidade de narrar, isto é, de operar ainda que virtualmente sobre a ordem do tempo entre o vivido e o comunicável, é interessante observar especialmente o cinema, em suas dimensão *estética*, articula-se modo muito próximo ao tempo da experiência (*erlibnes*) e portanto recupera e reconstrói de maneira muito semelhante o tempo da memória no momento do testemunho, pois a memória, assim como o cinema é seletiva, isto é, seleciona o que esquecemos e o que nos lembramos, e por isso podemos equipará-la, analogamente, à temporalidade que rege as narrativas cinematográficas.

No cinema, o tempo do filme, sua unidade fundamental, é dado graças às técnicas do corte, da edição e da montagem, sendo possível assim tornar uma narrativa fílmica mais lenta ou mais rápida. Trata-se de uma alteração na percepção do tempo operada tecnicamente. A memória também seleciona o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado, a memória corta, censura, edita, realiza a montagem ao dispor em uma determinada ordem de importância dos fatos as 'cenas' da experiência; ela pode igualmente dar contornos mais



dramáticos a este ou àquele momento ou fala, enfim, é ela mesma que edita sua própria narrativa.

Ao abandonar parcialmente o universo da pura ficção para adentrar o território da História, apropriando-se da memória dos eventos, o que o cinema faz ao narrar os eventos traumáticos da história, é operar uma transformação na ordem do tempo que rege o testemunho e a memória do trauma, para enfim conseguir elaborá-lo. E o cinema dispõe de meios técnicos e estéticos para fazê-lo. O filme opera assim uma dupla suspensão na ordem do tempo: uma de caráter interno e que diz respeito à própria construção da narrativa, e outra de ordem externa, já que ao se encontrar na sala de cinema e entrar em contato com o tempo do filme, o espectador perde o contato com o tempo exterior. Esta supressão de um tempo e sua substituição por outro é um convite à experimentação de uma nova temporalidade. O cinema opera aquilo a que Giorgio Agamben fazia referência; ele muda a ordem do tempo, e ao fazê-lo, institui uma nova temporalidade, possibilitando uma nova experiência do tempo, logo alterando, de forma mais ou menos sensível nossa percepção do que nos está sendo comunicado.

Assim, o que se processa assemelha-se muito à tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*. Em conformidade com as palavras do filósofo italiano, ao passar pela operação de sua elaboração narrativo-estético-discursiva (seja ela feita por quaisquer meios de linguagem), o trauma se reatualiza (*revitalisiert*) agora não mais como lembrança, mas como *refiguração*, reminiscência, vestígio, cuja temporalidade é por certo outra. O objetivo das narrativas tanto cinematográficas quanto historiográficas, salvaguardadas suas especificidades, usos e modos de visar, não é assim o de uma reconstituição do passado, até mesmo porque se sabe que isto não é possível, nem no campo do puro fato, que dirá nos campos do inconsciente, da memória e do trauma. Antes disso sua tentativa é de elaboração de uma representação ou configuração da experiência vivida convidando assim o espectador/leitor com sua experiência e subjetividade a exercer uma refiguração da experiência em direção à sua elaboração.

A rememoração então permite dar voz àqueles cuja voz foi calada, silenciada seja pela repressão violenta, seja pela morte. Para Roney Cytrynowicz

É preciso que cada documento da barbárie seja recuperado, estudado, criticado, entendido, conservado, arquivado, publicado e exposto, de forma a tornar a história uma forma presente de resistência e do registro digno dos mortos, muitos sem nome conhecido e sem túmulo. (SELIGMAN-SILVA, 2006 p. 16)

A historiadora Beatriz Sarlo também aponta nesta direção ao dizer que

A questão do passado pode ser pensada de muitos modos, e a simples contraposição entre memória completa e o esquecimento não é a única possível. Parece-me necessário avançar criticamente além dela, sem dar ouvidos à ameaça de que se examinarmos os atuais processos de memória estaremos fortalecendo a possibilidade de um esquecimento indesejável”. (SARLO, 2007, p.21)

Antes disso, seu intuito nos parece que deva ser o de reelaborá-lo, atentos às dimensões éticas de se fazê-lo, na esteira do pensamento de Agamben ao falar da fundação de uma “*nova terra da ética*” que permita dar voz aos que foram calados, ou na perspectiva de Walter Benjamin trata-se de que se torne possível escrever a *história dos vencidos*. Cytrynowicz também lembra de que é preciso também saber calar-se, “saber silenciar, para garantir um certo estranhamento” a fim de que se alcance não uma normalização dos genocídios, mas ele pensa em termos de uma nova ética da representação que parta também do princípio do respeito para com as vítimas. E esta perspectiva do historiador afina-se com as propostas de Agamben e de Walter Benjamin que nos diz de um *teor de cognoscibilidade* do passado, ou seja, trata-se de resignar-se de que nesta articulação entre passado, experiência e tempo do inconsciente traduzido no testemunho, algo ficará e assim deverá permanecer incompreendido, por ser indizível, trata-se do inefável, o núcleo nevrálgico da *erlibnes* que inaudito.

### Referência bibliográfica

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.

FULGÊNCIO, Leopoldo. A noção de trauma em Freud e Winnicott. *Natureza Humana*, ano v. I, v.6 n.2 São Paulo dez. 2004.

LEVI, Primo. *É isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1990.

NOLTE, Ernest. O passado que não quer passar, um discurso que pôde ser escrito, mas não proferido. Trad. Márcio Suzuki. In: *Novos Estudos*, São Paulo ed. 25 out. 1989.

RANCIÈRE, Jaques. *O destino das imagens*. Trad. Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 3 vols.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2010.

SARLO, Beatriz. *O tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2006.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 127, Jun. 2013.

## Representações do território brasileiro nos anúncios comerciais durante o Estado Novo

**Marina Helena Meira Carvalho\***

Mestranda em História e Culturas Políticas  
Programa de Pós Graduação em História da UFMG  
marinahmc@yahoo.com.br

**RESUMO:** O Estado Novo foi um período de marcante nacionalismo, em que se pretendia (re)construir a identidade brasileira. O presente trabalho analisa algumas representações acerca da natureza realizadas pelos profissionais da propaganda e suas possíveis confluências com o discurso oficial estadonovista e o da Sociedade dos Amigos das Árvores.

**PALAVRAS-CHAVE:** anúncio publicitário; identidade nacional brasileira; natureza; Estado Novo.

**ABSTRACT:** The Estado Novo (New State) was a period of remarkable nationalism, in which it intended (re)construct the Brazilian identity. This paper analyzes some representations about the nature made by advertisers and their possible confluences with the New State and Sociedade dos Amigos das Árvores (Friends of the Trees Society) discourse.

**KEY-WORDS:** advertisement; national Brazilian identity; nature; New State.

### A natureza na ordem do dia

O Estado Novo foi um período de marcante nacionalismo, em que se pretendia (re)construir a identidade brasileira. Negava-se para isso o legado da República Velha e pretendia-se estabelecer um período novo. A valorização do folclore e cultura popular, da mestiçagem a partir do mito das três raças e do povo, enquanto guiado, pode ser enquadrada nesse esforço estadonovista.

Não só o povo foi resignificado para fazer parte da identidade nacional forjada pelos ideólogos do Estado Novo. O próprio território, personificado e identificado com o regime, ganhou nova imagem, com a finalidade unir e integrar os brasileiros. A natureza, dessa forma, cumpriria papel importante na formulação da identidade nacional.

Lembremos que desde a Carta de Caminha a natureza edênica se compõe como mito fundacional da sociedade brasileira (RONCAGLIO, 2008). A natureza assumia lugar privilegiado e positivado, de fartura, onde “tudo que se planta dá”. Vale ressaltar que essa não foi a única concepção de natureza feita pelos viajantes, contendo também a visão infernal, causada principalmente pelo contato com insetos e pragas (RONCAGLIO, 2008). De certa

---

\* Integrante do Projeto Brasiliana.

forma, a Carta de Caminha se estabeleceu como um eixo cristalizado no imaginário brasileiro acerca de nós mesmos.

A valorização da natureza por vezes era acompanhada da deteriorização de sua população (OLIVEIRA, 2000). Para Buckle, pensador que influenciou várias gerações de intelectuais brasileiros até a década de 1930, o Brasil era menos desenvolvido do que a Europa porque a natureza grande e forte não impunha ao homem imaginação e atividade intelectual. (GOMES, 2009)

O Estado Novo quebra tal concepção de negatividade de sua população, mas, por outro lado, continua louvando a natureza edênica. Os programas de rádio, os quais eram controlados pela Divisão de Rádio do DIP, deveriam, dentre outras funções, “decantar as belezas naturais do país” (CAPELATO, 2009, p.89). Ao contrário do que Buckle defendia, os ideólogos do Estado Novo enxergam na natureza motivo de ufanismo, uma vez que ela se revela argumento de potencialidade de crescimento da nação, por meio da exploração de seus recursos.

Além disso, a natureza, por meio de sua beleza, riqueza e diversidade proporcionariam laços afetivos entre o indivíduo e seu solo natal, sendo capaz de ser relacionada com a questão da identidade coletiva. (FRANCO, 2002) A ausência de um passado distante histórico brasileiro que o deixasse patrimônios, como o das catedras góticas, por exemplo, entrega à natureza como elemento integrador e constituinte de um passado mitológico. (OLIVEIRA, 2009). A nação, assim, enquanto fenômeno recente da modernidade, reivindica para si um legado que a antecede, se naturalizando, gerando a sensação que sempre existira e se sobrepondo à natureza. (ARRUDA, 2009)

Durante o Estado Novo a proteção da natureza foi um dos assuntos em pauta. Os intelectuais inspiravam-se, desde início dos anos 1930, em duas linhas norte americanas: os conservacionistas e os preservacionistas. Enquanto o primeiro concebe a natureza como fonte de recursos econômicos e por isso deveria ser usufruída de forma racional, a segunda cultua e defende a fruição estética da beleza selvagem, incentivando a criação de reservas naturais e parques florestais. Ambas as concepções estiveram presente na Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, organizada em 1934 pela Sociedade dos Amigos das Árvores e patrocinada por Vargas. No Brasil das décadas de 1930 e 1940 a esteve presente a concepção de que a natureza deveria ser explorada racionalmente no interesse das gerações futuras e que enquanto diversidade biológica, objeto de ciência e de contemplação estética, deveria ser protegida. A natureza foi apresentada como orgânica, pela qual a própria sociedade pertence e está envolvida. (FRANCO, 2002)

A Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza pressionou o governo para que realizasse políticas mais efetivas e interventoras para garantir o equilíbrio entre progresso e manutenção do patrimônio natural brasileiro. Para isso o Estado deveria criar leis, vigiar e punir, além de conscientizar a sociedade por meio da educação. (FRANCO, 2002)

O Governo Vargas, por sua vez, desde a década de 1930, considerou a natureza como ponto estratégico. Os recursos naturais ficaram sob tutela do Estado, criaram reservas florestais e minerais e se propôs o controle dos recursos hídricos. Além disso, foram criados vários códigos para regulamentar as atividades ligadas à natureza, como o Código Florestal, o Código de Minas e o Código das Águas. Entretanto, como se percebe, a natureza esteve submetida à economia. Quando os interesses da modernização e da preservação se opunham, como na ampliação da fronteira agrícola, a devastação ainda era a chave que se sobrepunha. (SANTOS, 2008/2009) A concepção utilitarista da natureza aqui é ressaltada. A natureza, destarte, não é valorizada em si e para si, mas enquanto está ao serviço do homem (RONCAGLIO, 2008). O projeto hegemônico durante o Estado Novo foi do crescimento econômico em detrimento da proteção da natureza, ainda que tivesse vários ganhos pelos códigos (RONCAGLIO, 2008).

### **Os anúncios comerciais durante o Estado Novo e as representações de natureza**

Tendo em vista as concepções acerca da natureza do Estado Novo e dos grupos conservacionistas e preservacionistas que pressionavam aquele, e levando em conta o conceito de *circularidade cultural* existente em Bakhtin, (Cf. GINZBURG, 2006), este artigo objetiva analisar quais discursos os anúncios comerciais veiculados durante o Estado Novo realizavam acerca da natureza e se coincidiam ou não com os de ideólogos estadonovistas ou do grupo da Sociedade dos Amigos das Árvores.

As representações, para Chartier, se apropriam de elementos da *comunidade de sentido* a qual fazem parte para que sejam inteligíveis, ao mesmo tempo em que emitem uma interpretação da mesma, *significando*. (CHARTIER, 1990) Segundo Jacques Aumont, “A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer em contrapartida e quase dialeticamente, ela influi na ‘natureza’, ou pelo menos na nossa maneira de vê-la” (AUMONT, 1995, p.83). Sendo assim, por meio das representações realizadas pelos anúncios publicitários, podemos analisar essa circularidade, ressaltando que propaganda e sociedade se auto nutrem. Vale ainda lembrar que anúncios comerciais além de visarem o comércio, veiculam valores, ideias, modos de vida, leituras da sociedade, contexto, etc.

Selecionamos peças publicitárias que circularam na Revista Fon-Fon durante o Estado Novo (1937-1945) para analisarmos como a natureza era representada na mesma e se tais



discursos possuíam ou não confluência com o dos ideólogos do Estado Novo e intelectuais da Sociedade dos Amigos das Árvores.

A Revista Fon-Fon era uma revista semanal de variedades carioca, de circulação nacional e público tanto feminino quanto masculino. Veiculada entre 1907 e 1958, era uma das revistas mais lidas durante o Estado Novo. A publicidade ocupava grande espaço dentro da revista, sendo que dentre suas 70 páginas publicadas em média, cerca de 40 anúncios eram veiculados.

Escolhemos cinco anúncios que, embora falem de natureza, não a possui como temática principal. Em nenhum deles a natureza é apresentada iconograficamente, nem mesmo em seu slogan. Conforme analisado pela historiadora Denise Bernuzzi de Sant'anna (1997), um único anúncio pode abrigar múltiplos discursos. Ela analisa inclusive que, por vezes, o discurso imagético e discurso verbal são conflituosos.



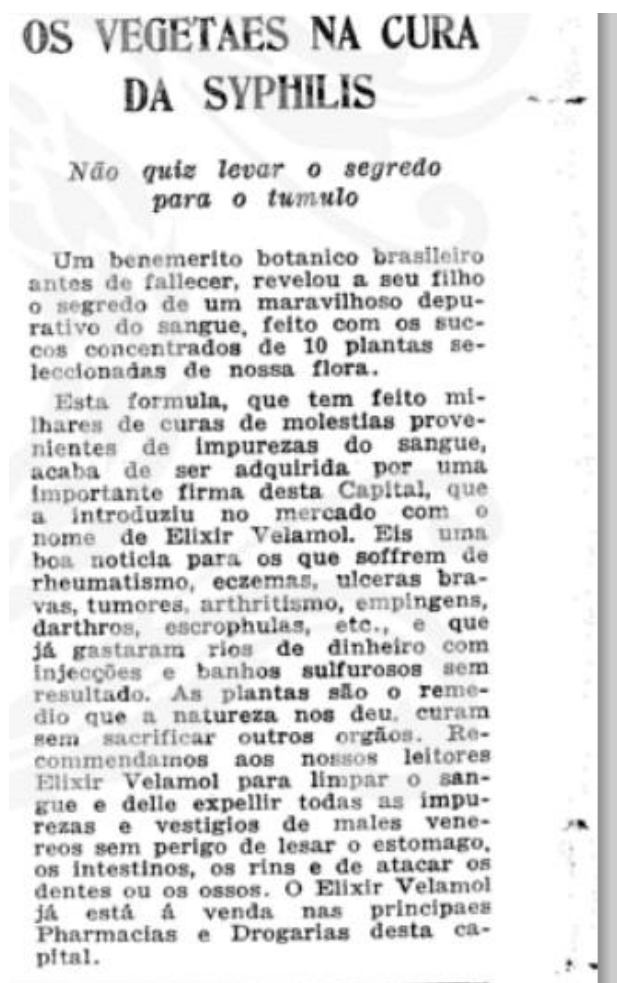
**Imagem 1:**Anúncio Pulmonal. **Fonte:** FON-FON, 29/05/1937, n. 22, ano 31.

O primeiro deles, veiculado durante muitos exemplares da revista, trata-se do medicamento Pulmonal, recomendado para tuberculose, fraqueza pulmonar, bronquite, asma, resfriados e gripes. A imagem e o princípio do texto constroem uma cena em que a moça, desenganada, estaria sendo consolada por uma freira e um padre. Nessa hora, o médico chegaria com a salvação. Além de ser considerado cientificamente eficaz, o que fica subentendido por ser recomendado por um médico, o medicamento possui mais uma qualidade anunciada: “preparado com os melhores vegetais da FLORA DO BRASIL, a mais rica em todo mundo em propriedades curativas.” (grifo do original)



**Imagem 2:** Anúncio Leite de Rosas. **Fonte:** FON-FON, 17/09/1938, n. 38, ano 32.

O segundo anúncio, veiculado em 17/09/1938, apresenta Aurora e Carmem Miranda em posição contemplativa em relação ao Leite de Rosas, produto desenhado sob um pedestal entre a fotografia das duas. As irmãs assinaram o clichê e o dedicaram ao produto, chamado de “melhor amigo”. São atribuídas a ambas as qualidades de serem tanto cariocas quanto brasileiras, mostrando aí uma nítida conciliação entre o regional e o nacional. Leite de Rosas, produto do qual Carmem e Aurora seriam fãs, é apresentado como “incomparável produto da flora amazônica, que o Dr. Augusto Linhares, médico de renome, afirma ser um auxiliar plástico poderoso e insubstituível nos tratamentos de beleza”. Assim como no anúncio de Pulmonal, natureza e ciência são interligadas nesse.



**Imagem 3:** Anúncio Velamol. **Fonte:** FON-FON, 09/03/1940, n.10, ano 34.

A terceira propaganda não faz uso de dispositivos iconográficos. O produto anunciado, o qual o leitor só fica sabendo o nome no final, Elixir Velamol, é apresentado sob caráter mítico. A campanha denominada “Os vegetais na cura da Sífilis” possui o curioso subtítulo “Não quis levar o segredo para o túmulo”. Reproduzirei seu primeiro parágrafo: “Um benemérito botânico brasileiro antes de falecer, revelou ao seu filho o segredo de um maravilhoso depurativo do sangue, feito com os succos concentrados de 10 plantas seleccionadas de nossa flora.” O texto apela duas vezes para a identidade nacional: o botânico, tal qual o leitor, é brasileiro; o uso do pronome “nosso” ao se remeter à flora brasileira. Além disso, busca amparo na tradição, pois a fórmula seria um segredo passado de pai para filho. Mais uma vez a ciência ganha lócus no anúncio: o pai, possuidor da fórmula do Elixir Velamol, não é um curandeiro ou a fez baseado em conhecimentos populares; é um botânico.

**Imagem 4**



**Imagem 5**



**Imagem 4** - Anúncio Gessy 1. **Fonte:** FON-FON, 05/04/1941, n. 14, ano 35.

**Imagem 5** - Anúncio Gessy 2. **Fonte:** FON-FON, 26/04/1941, n.17, ano 35.

Os dois últimos anúncios são dos Sabonetes Gessy, atual Lux. Ambas propagandas, apesar de possuírem clichês e títulos diversificados, possuem texto bem semelhante. Na primeira, a mulher fotografada recebe carícias de um homem e é apresentada pelo título: “E nunca lhe faltarão admiradores...” e por um cupido desenhado. A segunda, a mulher, jovem, determinada, maquiada e penteada, com pescoço e ombros a mostra, convida a espectadora que “Encare, confiante, o seu futuro...”

No texto do primeiro anúncio diz que foi feito com “puríssimos óleos da flora brasileira”, a outra, “feito de óleos preciosos da flora brasileira”, sofrendo pequena variação. De caráter menos científico do que as três anteriores, Gessy apenas afirma não afetar as funções vitais da pele.

**Algumas conclusões**

Os cinco anúncios apresentados neste trabalho possuem uma concepção utilitarista da natureza. A natureza não serviria em si para si, mas enquanto útil para a sociedade, no caso, na confecção de medicamentos e produtos de higiene pessoal. Por isso, a flora brasileira foi



exaltada pelos mesmos como rica, repleta de elementos curativos e embelezadores, sem igual no mundo. Lembremos que as propagandas vendem produtos, mas também ideias. Ao exaltarem a natureza, a partir do utilitarismo, exaltam, concomitantemente o próprio produto e o consumidor, o qual estaria cumprindo sua função ao usufruir da natureza, por meio do consumo.

Os cinco anúncios, sendo os dois da Gessy em menor grau, também abrigam a associação entre natureza e ciência. Na Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza tal associação já havia sido realizada. Para esses últimos, um dos motivos pelos quais a natureza deveria ser preservada era ela ser um objeto de ciência. O estudo da flora brasileira, tanto nos anúncios quanto na Conferência, indicam para o engrandecimento do próprio país. A valorização da ciência é nítida.

A concepção utilitarista e da necessidade de estudo científico da natureza presente nos anúncios, destarte, confluem com o discurso estodonovista e dos Sociedade dos Amigos das Árvores.

Por outro lado, a concepção contemplatória da natureza, nesses anúncios, se atrelam à exuberância para fins utilitários e a questão identitária. Elementos como “a mais rica em todo o mundo”, brasileira, “nossa flora” e a positivação da “flora brasileira” geram elo identificador entre o consumidor e o produto por meio da brasilidade. Os textos possuem tom ufanista e mobilizam o imaginário edênico da natureza brasileira, eixo cristalizado pertencente da identidade brasileira. Tanto os intelectuais participantes da Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza quanto os ideólogos do Estado Novo buscavam forjar o vínculo entre natureza e identidade nacional, novamente confluindo com o enunciado das propagandas. Hobsbaw, ao analisar o apogeu do nacionalismo, datado para ele entre 1918-1950, identifica a importância dos meios de comunicação para a formulação das identidades nacionais nas sociedades modernas. Para ele:

A identificação nacional nessa era adquiriu novos meios de se expressar nas sociedades modernas, urbanizadas e de alta tecnologia. Dois deles muito importantes merecem destaque. O primeiro, que requer poucos comentários, foi o surgimento da moderna comunicação de massa: imprensa, cinema e rádio. [...] Mas a propaganda delibera quase certamente era menos significativa do que a habilidade de a comunicação de massa transformar o que, de fato, eram símbolos nacionais em parte da vida de qualquer indivíduo e, a partir daí, romper as divisões entre as esferas privada e local, nas quais a maioria dos cidadãos normalmente vivia, para as esferas pública e nacional. (HOBSBAWM, 1990)

Ao contrário dos conservacionistas da Primeira conferência, por outro lado, os anúncios publicitários encontrados não sugerem a preservação da natureza selvagem, como repositório, e sim seu uso. A preservação e a reposição não aparecem como problemáticas tratadas pelos anúncios comerciais analisados, entre 1937-1945, na Fon-Fon. Ao contrário do que anúncios atuais têm feito, os quais apelam para a consciência ecológica do consumidor para vender seus produtos, tentando vincular o nome da empresa com posturas ecologicamente corretas, nas décadas entre 1937-1945 as empresas não eram portadoras desse discurso, e sim o da modernidade e do progresso. Representações de fábricas e trens funcionando à todo vapor, expelindo toda fumaça possível eram comuns em anúncios comerciais, e não se revelavam como “ecologicamente incorreto”, termo inclusive anacrônico para o período. Vale lembrar que até mesmo para os membros da Sociedade dos Amigos das Árvores a possibilidade de uso econômico da natureza nunca era descartada, mas necessitaria de reposição dos recursos utilizados. A preservação não é preocupação dos anúncios comerciais dessa época, se distanciando da pauta dos Amigos das Árvores, mas realizando link com o discurso estadonovista, em que o progresso econômico era o principal objetivo, ainda que pudesse significar destruição da natureza.

Percebemos que os anúncios comerciais se configuram como lócus de significação, por meio de suas representações, do mundo que os circunda. A noção de circularidade, destarte, pode ser aplicada a esse caso, uma vez que novas representações oferecem novas chaves de leitura do mundo. Os anúncios comerciais, certamente, se inseriram na batalha representacional acerca da concepção de natureza e de identidade nacional durante as décadas de 1930 e 1940.

### Referências:

ARRUDA, Gilmar. ‘Minha terra tem Palmeiras’: paisagem, patrimônio e identidade nacional. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; PELEGRINI, Sandra C.A; RAMBELLI, Gilson.. (Org.). *Patrimônio cultural e ambiental: questões legais e conceituais*. 1ed. São Paulo: AnnaBlume, 2009, v. 01, p. 187-205.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2ª Ed. São Paulo: Papirus Editora, 1995.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: Propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.



FRANCO, José Luiz de Andrade. A Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza e a questão da Identidade Nacional. *Varia História*, n. 26, p. 77-96, Janeiro 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. *A República, a História e o IHGB*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2009.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. BH: Editora UFMG, 2000.

RONCAGLIO, Cynthia. A ideia da natureza como patrimônio: um percurso histórico. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, Editora UFPR, n. 19, p 111-128, jan/jun, 2008.

SANT'ANNA, Denise Benuzzi de. Propaganda e História: antigos problemas, novas questões. *Projeto História*, São Paulo, v. 14, fev. 1997.

SANTOS, Margaret Ferreira dos. A destruição da natureza e os arautos do conservacionismo brasileiro nas primeiras décadas do século XX. *Revista Uniara*, n. 21/22, p 30-49, 2008/2009.

## Paz Armada: aspectos do temor nuclear na narrativa da Liga da Justiça.

**Mario Marcello Neto**

Mestrando em História

Universidade Federal de Pelotas

mariomarceloneto@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este trabalho pretende discutir as formas como a narrativa das animações Liga da Justiça (2001-2004) e Liga da Justiça Sem Limites (2004-2006) foram construídas, discutindo os aspectos que envolvem o temor nuclear e seus meandros. Para tal, é preciso destacar alguns elementos que compõem o contexto de produção destas animações, bem como a forma pela qual esta narrativa foi construída.

**PALAVRAS-CHAVE:** Temor Nuclear, Presentismo, Guerra Fria, Desenhos Animados

**ABSTRACT:** This paper discusses the ways in which the narrative animations Justice League (2001-2004) and Justice League Unlimited (2004-2006) were built, discussing the aspects involving nuclear fear and its intricacies. For this it is necessary to highlight some elements that compose the context of production of animations, as well as the way in which this narrative was built.

**KEYWORDS:** Nuclear Fear, presentism, Cold War, Cartoons.

### Um convite ao mundo da animação

Prezados leitores, inicio este artigo convidando-os a partir desta leitura prestar a atenção nas animações contemporâneas que circulam pelas mídias em todo o mundo. Inicialmente, por acreditar ser um tema bastante comentado e discutido, não irei problematizar a importância da animação na sociedade contemporânea. O que pretendo fazer é analisar o formato e os veículos utilizados para divulgação das animações aqui estudadas, compreendendo seu formato serial, seu público-alvo bem como os envolvidos no seu processo criativo.

Para darmos inicio a essa discussão convido a você, caro leitor, a juntos problematizarmos o título deste artigo. O termo “paz armada” aqui empregado não foi à toa. Sabe-se que o este termo é comumente utilizado pela historiografia para designar o período compreendido entre 1870 até 1914, conhecido como Belle Époque para o cenário artístico-cultural europeu (HOBSBAWM, 1995).

“Paz armada” traz consigo um caráter contraditório ao contrapor a paz em relação a arma, algo sempre associado a guerra. O que se quer dizer com isso? O significa que podemos

obter dessa terminologia é a prática de tentar garantir a paz através do aumento de produção bélica e militar na tentativa de intimidação do adversário.

Além disso, convêm-se aliar-se a Estados e/ou grupos que tenham algo a contribuir nesta ideia de defesa de uma nação ou um ideal. Isso pode explicar as alianças firmadas anteriormente da Primeira Guerra Mundial. Após essa discussão, uma pergunta fica no ar: o que isso tem haver com a pesquisa envolvendo animações de 2001 à 2007? A explicação se dá de diversas formas. A primeira envolve o formato em que ela é feita e veiculada.

Fazendo parte do que fãs denominaram como *DC Animated Universe* (DCAU)<sup>46</sup>, um projeto de animações e adaptações de personagens e histórias vindas das histórias em quadrinhos (HQ's) para um público infanto-juvenil, mas que não descaracterizassem seus personagens e suas personalidades, fato muito criticado em relação as animações anteriores como os *Super-Amigos* (1973-1985) produzido pelo estúdio Hanna-Barbera.

O DCAU tem início em 1992 com *Batman: A série animada*, uma animação que buscava trazer um caráter mais sombrio e sério para Batman e seu universo, algo característico nas suas HQ, tendo visto a sua alcunha de “Cavaleiro das Trevas”. Grandes partes dos envolvidos nessas animações se mantiveram até idos de 2007 e se envolveram com o desenvolvimento das animações aqui estudadas.

Um dos principais envolvidos em todos os projetos do DCAU desde sua criação é Bruce Timm, nascido em 1961. Este produtor conta com uma grande equipe de pré-produção, roteiristas e animadores. Chamamos a atenção aqui para um processo realizado durante a produção destas animações que é o processo de terceirização das atividades laborais e intermediárias do processo. Explicamos aqui, que buscamos encontrar termos e/ou estudos que melhor explicassem tal fenômeno, porém até onde tive contato foi possível perceber que algo adequado para esta situação não existia, dentro da literatura básica consultada. Todavia, como esse não é nosso principal interesse de análise, tal questão não se esvairá pela falta de um termo melhor.

Essa terceirização se dá através do uso de empresas japonesas e coreanas para realizarem a confecção de *storyboard*, a animarem, colorirem entre outros processos, ficando a cargo da *Time Warner/DC Comics* a parte de pré-produção (roteiro, orçamento, estimativa de tempo) e finalização (edição, produção e distribuição). Isso é perceptível nos créditos finais

---

<sup>46</sup> Ver: [http://dcanimated.wikia.com/wiki/DCAU\\_Wiki](http://dcanimated.wikia.com/wiki/DCAU_Wiki)

de cada episódio onde a empresa *Koko Enterprise*<sup>47</sup> e *TMS Entertainment*<sup>48</sup>, coreana e japonesa, respectivamente. Feito tal ressalva sobre esse processo de produção é possível explicitar duas coisas. A primeira versa sobre a responsabilidade criativa, ou seja o conteúdo, o roteiro, todo esse processo é de responsabilidade das empresas responsáveis pela distribuição e *copyright* das animações. E a segunda é que embora creditados, os membros que são entrevistados e envolvidos com a parte dita “criativa<sup>49</sup>” da animação (criação de conteúdo, *layout* de personagens, roteiro entre outros é creditada aos produtores e outros artistas estadunidenses funcionários da *DC Comics*.

Sendo assim, é possível perceber que Bruce Timm (1961), Dan Riba (1960), Butch Lukic (1960), Dwayne McDuffie (1962) e são os principais responsáveis por essa animação. O que se pode notar em comum com esse grupo é a sua idade, todos nasceram no início da década de 1960. Porém, o que isso tem haver com a nossa análise? Isso afeta diretamente este trabalho uma vez que em entrevistas<sup>50</sup> realizadas pela própria *DC Comics* como forma de divulgação da animação e circulada na internet e nos extras dos DVD’s com todos os episódios da animação a sua relação com a década de 1980, os quadrinhos naquele período produzidos e o temor nuclear ao qual sentiam-se afetados, mesmo que de forma indireta.

Isso deixa um pouco mais evidente o motivo pelo qual iniciamos esta discussão, o termo “paz armada”, pois afinal, as influências desses envolvidos no processo criativo trouxe para seu trabalho muito elementos que colocam a nuclearidade como um tema recorrente na animação. A política de acumulo de armas nucleares como forma de garantir a proteção e a paz mundial é uma das formas representadas pela animação, sendo esta a motivação para o título. Tal questão será discutida posteriormente.

A pergunta que fica ainda sobre essas questões supracitadas é: será que a influência desse passado vivido no período chamado por Fred Halliday (1989) e E.P. Thompson (1985) como a *segunda guerra fria* foi tão efetiva que as formas de ver a nuclearidade no presente (dentro das animações) não foram representadas? Ou o inverso, apenas a forma de ver a nuclearidade no presente é a forma que impera nestas animações? Estas questões que trataremos de responder nas linhas a seguir.

---

<sup>47</sup> Ver: [http://dcanimated.wikia.com/wiki/Koko\\_Enterprise\\_Co.%2C\\_LTD](http://dcanimated.wikia.com/wiki/Koko_Enterprise_Co.%2C_LTD).

<sup>48</sup> Ver: <http://dcanimated.wikia.com/wiki/TMS>

<sup>49</sup> Sobre essa reflexão que envolve a patenciação de projetos intelectuais, a “capitalização do pensamento” que é um bem socialmente construído, o filósofo esloveno Slavoy Zizek explica em sua entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gECgJbWOpPo>. Acesso em 08/04/2014

<sup>50</sup> Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=pom0WHTYKvo>

## A Segunda Guerra Fria, o século XXI e o temor nuclear

Para falarmos sobre *segunda guerra fria* recorremos a Fred Halliday (1989) que divide a chamada Guerra Fria em quatro momentos. Primeira Guerra Fria (1946-1953), Antagonismo Oscilatório (1953-1969), Distensão (1969-1979) e Segunda Guerra Fria (1979-1989).

A Primeira Guerra Fria é o período em que as tensões entre EUA e URSS aumentaram. Segundo Halliday, tal conflito ideológico já existia durante a Segunda Guerra Mundial, na qual encontravam-se como aliados. A divisão da Alemanha (Ocidental capitalista e Alemanha Oriental socialista), a criação da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em 1949, a Revolução Chinesa de Mao Tse-Tung, a Guerra da Coreia (1950-1953) e o regime censura adotado no território estadunidense conhecido como *macarthismo*, entre outros fatores marcaram este tenso período de afirmação e disputas por parte dos dois blocos, com afirma Hobsbawm (1995). Halliday (1989) nos faz refletir sobre outro ponto de vista, a questão da corrida armamentista e nuclear neste período, ele comenta que:

El rasgo más evidente para los habitantes de ambos bloques era que existía una concentración militar con especial énfasis en las armas atómicas, siendo el propósito de tales concentraciones impedir avances del otro bloque, junto con ciertos frentes identificados públicamente: en el caso inicial, Europa. Durante la primera Guerra Fría, los EEUU desplegaron armas atómicas en Europa, y los rusos las lograron por vez primera. (HALLIDAY, 1989, p. 27)

Com a morte de Stálin em 1953 e a eleição de Eisenhower, a situação geopolítica entre os dois polos (socialista e capitalista) avistam novos horizontes. Eisenhower se elegeu com um discurso de terminar com a Guerra da Coreia. Já no lado soviético com a morte de seu líder totalitário (ARENDR, 2012), e Nikita Khrushchov assumido o poder em seu lugar deu-se início a uma nova etapa da Guerra Fria, a qual Fred Halliday (1989) denominou como Antagonismo Oscilatório. Caracterizando de maneira sucinta este período, o mesmo autor, caracteriza-o como um momento em que as tentativas de negociações e realização de acordos ocorriam de maneira mais frequente entre os eixos capitalista e socialista. Halliday comenta que a Crise dos Mísseis (1962) em Cuba pode ser resolvida diplomaticamente devido a essa maior aproximação entre os polos.

Com a eleição de Nixon para a presidência dos EUA em 1969 inicia-se a terceira fase da Guerra Fria, também caracterizada pela negociação entre ambos os lados. Chamada de Ostentação, o autor em questão, caracteriza pela humanização dos socialistas pelo lado estadunidense, retirada das tropas dos EUA do Vietnã entre outras questões. Por fim, o mais importante período para este estudo é a chamada Segunda Guerra Fria. Seu início se dá com a

eleição de Reagan e seu estreitamento com as política militaristas e nucleares neste período. Sendo assim, as crises do período da Segunda Guerra Fria não era apenas uma questão de diferenciação na forma das relações entre os EUA e URSS, “sino que se le dio especial importancia debido al papel desempeñado dentro de ella por la carrera armamentista nuclear y los peligros que acertadamente se ven como nacidos de esta competición militar”<sup>51</sup> (HALLIDAY, 1989, p. 21).

Esse processo de aumentar a produção de armas nucleares, diminuir os diálogos entre os dois blocos foi considerado por autores como Hobsbawm (1995) e Thompson (1985) como um dos momentos mais tensos para humanidade, com riscos eminentes de uma guerra nuclear, e por consequência a morte e mutilação de muitas pessoas. É nesse contexto, também, que Dwayne Mcduffie e grande parte da equipe envolvida na produção da *Liga da Justiça* presenciaram durante a sua juventude, além disso, as influências e recorrentes referências que a animação faz aos quadrinhos, em boa parte, remonta as HQ’s produzidas neste período.

Recorremos a HARTOG (2013) quando este evoca a noção de *presentismo* para se referir à forma de ver o tempo da sociedade contemporânea, na qual vê no presente o seu limite, com um passado renegado (que não nos ensina nada) e um futuro de nublado (que não apresenta um progresso, algo positivo). Dentro deste contexto, principalmente pós o fim da Segunda Guerra Fria (HALLIDAY, 1985), as tensões causadas entre os dois blocos conflitantes, socialista soviético e capitalista estadunidense, essas tensões foram elevadas a uma corrida armamentista nuclear que colocaram em alerta até mesmo setores da historiografia, como E.P. THOMPSON (1985) que abandona, temporariamente, sua dedicação à história, para militar junto ao Movimento Pacifista. Esses elementos do século XX são perceptíveis nas animações supracitadas, utilizadas como um suporte em que contém suas expressões político-ideológicas é preciso ver estes meios não apenas como puro entretenimento, mas sim como elementos dotados de significados, etnocentrismo, questões políticas entre outras. Além disso, a animação traz consigo uma constante na sua narrativa que é a exposição sobre o medo e os malefícios da nuclearidade na sociedade contemporânea, algo que pretendemos discutir ao longo deste trabalho.

Para falarmos do temor nuclear no século XXI usaremos dois exemplos, o primeiro será debatido neste tópico, o segundo virá logo a seguir, pois se trata da própria animação que

---

<sup>51</sup> “mas deu importância especial por causa do papel desempenhado nela pela corrida armamentista nuclear e os perigos que acertadamente se vê como nascidos desta competição militar.” (Tradução Nossa)



estamos propondo uma problematização. Buscaremos com isso evidenciar tanto os elementos do presente na animação, como, também, aspectos de um passado e de uma herança de um medo nuclear. No dia 12 de fevereiro de 2013, o exército norte-coreano realiza testes nucleares bem sucedidos próximo ao território da Coreia do Sul<sup>52</sup>.

Tal atitude teve enorme repercussão na mídia e algumas sanções por parte da ONU para com os norte-coreanos. Na tentativa de intimidar os EUA e seus aliados, Kim Jong-un (líder político da Coreia do Norte) ameaçava utilizar as bombas atômicas caso as sanções aplicadas não fossem negociadas. De fevereiro até fins de março a situação foi se agravando e cada vez mais, os EUA<sup>53</sup> mobilizaram ações militares no sul da península e Jong-un declarou inválido o armistício de 1953 colocando o cenário de guerra quase evidente naquele momento.

Embora se discuta o potencial nuclear da Coreia do Norte, só o fato desta ameaça estar acontecendo durante o século XXI preocupou muita gente, gerando manchetes de notícias diárias e o medo de uma nova guerra em proporções desastrosas, caso tais armamentos nucleares fossem utilizados. Esse primeiro exemplo já nos permite compreender que o medo de um extermínio da humanidade ou de o aniquilamento de muitas pessoas, na maioria civil, por causa de uma arma de destruição em massa ainda assola o *imaginário social* (BACZKO, 1985) de vários grupos sociais atualmente.

Isso deixa claro o que Koonings e Kruijt (1999) falam sobre a cronologia do medo. Embora seu interesse seja outro, falar sobre a herança do medo nas sociedades latino-americanas afetadas por ditaduras civil-militares durante o século XX, trazem uma discussão que se torna extremamente interessante para este trabalho. Ao trabalharem com a ideia de que o medo não se extingue por completo, pois cada pessoa e grupo social o assimilará de forma diferente, nem segue uma cronologia natural. Isso nos permite dizer que o medo nuclear não tem como ter durado de 1945 (lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki) até 1989/91 considerado o fim da guerra fria, pois a herança desse medo nuclear se manteve, com maior e menor importância entre outros meios. Vemos assim, por exemplo, o extremo aumento de produção de armas nucleares após a guerra fria, ou seja, mesmo após a extinção

---

<sup>52</sup> Sobre isso ver a reportagem feita no dia posterior aos testes nucleares norte-coreanos em fevereiro de 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/93623-coreia-do-norte-tem-quotsucessoquot-em-seu-3-teste-com-bomba-atomica.shtml>>. Acesso: 01/06/2013.

<sup>53</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-22006636>> e <http://www.usatoday.com/story/news/world/2013/04/14/korea-nuclear-threat-kerry-trip-eternal-leader-anniversary/2081711/>. Acessados em: 04/06/2013.

da tensão entre os dois blocos conflitantes existe um aumento nas armas nucleares como forma de garantir a paz por intimidação, a chamada “paz armada”.

### **Liga da Justiça: um estudo de caso**

Para iniciarmos nossa discussão sobre os aspectos em que a nuclearidade aparece na animação, faremos aqui, devido ao limite de páginas, apenas algumas pequenas discussões sobre o tema. A *Liga da Justiça* discute este jogo político entre o medo de um extermínio e as discussões políticas em que se estabelece quando se está rodeado por uma grande quantidade de armamento nuclear. Ao longo da animação o sequestro de ogivas nucleares, seres deformados pela radioatividade, atentados a usinas de urânio entre outros elementos provam que o temor nuclear não é algo que ficou restrito ao século XX. Esta discussão é mais contemporânea do que possa parecer, e assim como Hobsbawm (2007) afirma, esse jogo político tende a crescer e ainda teremos muito a enfrentar. Porém, com este cenário em vista fica fácil compreender os motivos por se imaginar o futuro como distópico, completamente destruído e devastado, retornando a um estado – praticamente – de selvageria, algo que Hartog (2011) aponta como um dos fenômenos do *presentismo*.

Quando problematizamos o medo que se tem com relação a uma sociedade distópica, estamos falando em relação ao *exterminismo*. Afinal, após eventos tão traumáticos e pesados como projetar um futuro claro e otimista? Por isso, embora muito criticado, Thompson está falando em relação a pessoas que estão diretamente ligadas a estes eventos e que por eles, de uma forma ou de outra, foram traumatizadas. Ratificando isso, ele comenta que:

O exterminismo designa aquelas características de uma sociedade – expressas, em diferentes graus, em sua economia, em sua política e em sua ideologia – que a impelem em uma direção cujo resultado deve ser o extermínio de multidões. O resultado será o extermínio, mas isso não ocorrerá acidentalmente (mesmo que o disparo final seja “acidental”), mas como a consequência direta de atos anteriores da política, da acumulação e do aperfeiçoamento dos meios de extermínio, e da estruturação de sociedades inteiras de modo a estarem dirigidas para esse fim (THOMPSON, 1985, p. 43).

Nos episódios “No Além Parte 1” e “No Além Parte 2” Super-Homem é atingido por um raio que faz com que muito acreditem que ele esteja morto. Porém, este raio o transportou por mais de 1000 anos no futuro. Nesse universo, só ele e Vandal Savage (um homem imortal que presenciou vários fatos desde a existência da humanidade) sobreviveram. Todo o resto foi extinguido pelo próprio Savage numa tentativa de utilizar uma arma nuclear para dominar o mundo. O futuro associado ao distópico normalmente nos remete a um estado de selvageria, e

foi o que ocorreu nestes episódios. Super-Homem vive em cavernas, a barba e cabelo crescem, se alimenta de frutos disponíveis, entre outros fatores que compõe o universo de *barbarização* (HOBSBAWM, 2013) da sociedade.

Chamamos a atenção para o cenário *representado* (HALL, 1989) neste episódio. O céu é avermelhado e sombrio, o chão é deserto e seco, a água é quase inexistente. Porém, algumas inconsistências se mantêm no episódio, afinal (embora não seja mostrado) Savage se refere a uma usina hidroelétrica que mantém sua casa com energia elétrica.



**Imagem 1:** Super-Homem com barba portando uma espada forjada por ele mesmo, durante o cenário catastrófico vivido no futuro ao qual a população estava exterminada. **Fonte:** Liga da Justiça: No Além Parte 1, 00:11:01 min. © 2002 DC Comics, inc. Todos os direitos reservados.

A *Liga da Justiça* ao iniciar a sua história, já nos seus primeiros episódios<sup>54</sup> têm o seu enfoque na substituição da atual força de segurança das nações por outras. A força que estava sendo substituída eram as ogivas nucleares, na qual Super-Homem destrói-as em todo o mundo e garante que a partir de agora elas não serão mais necessárias, afinal ele seria a garantia de paz (*Liga da Justiça: Origens Secretas* Parte 1, 00:10:35 min).

Essa referência ao evento nuclear é o primeiro indício sobre a preocupação que a animação *representa* com relação a esse tipo de armamento. Num mundo onde seres de vários planetas podem exercer o papel de vilões e assim tentar destruir a Terra, seria, ao menos, muito problemático se algum ser humano viesse a fazer isso. Por isso, para evitar um

<sup>54</sup> “Origem Secreta Parte 1, 2 e 3”.

extermínio maior e garantir a segurança mundial, confiou-se em um ser supremo. Alguém de outro planeta, onde sua moral e bons costumes são inabaláveis. Mais uma vez fortalecendo o *mito do superman*<sup>55</sup>.

Todavia, essa forma de *representação* deste temor nuclear nos levou a colocar em conflito dois modos de ver esta questão. Edward Thompson (1985), no seu período como militante pacifista, argumenta que a humanidade estaria caminhando para o seu extermínio, uma vez que a produção de armas de destruição em massas vinha em uma crescente e com tecnologias capazes de dizimar em segundos uma população inteira, como no caso da bomba de hidrogênio.

Esse medo do extermínio da humanidade é perceptível na animação quando vê-se um grupo de manifestantes pedindo o fim da produção nuclear, pois ela ameaçava a existência humana (Liga da Justiça: Origens Secretas Parte 1, 00:07:59 min). Além disso, podemos constatar que o evento nuclear é algo tão impactante que, normalmente, o futuro *representado* na animação<sup>56</sup> ou é destruído por completo por armas nucleares ou por outras formas de tecnologias utilizadas para o “mau”. Porém, dificilmente vemos em *Liga da Justiça* o futuro correlacionado com boas aspirações.

Ainda é preciso levar em conta o argumento que Eric Hobsbawm (2008) traz sobre tal temática. Ele comenta que a questão nuclear é um jogo diplomático pelo qual todos que as possuem querem demonstrar força para que assim tenham maior poder de barganha. O autor diz não conseguir imaginar uma guerra nuclear efetiva entre nações, seria realmente um extermínio e que se até hoje não foi feito, ele não vê motivos para que o façam no futuro.

### Referências:

ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

BACZKO, Bronislaw. A Imaginação Social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Enciclopédia Einaudi, Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

CORRADI, Juan E.; FAGEN, Patricia Weiss; GARRETÓN, Manuel Antonio (Org.). *Fear at the edge: state terror and resistance in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1992.

---

<sup>55</sup> Umberto Eco (2004) utiliza este conceito para analisar os quadrinhos do *Superman* e a forma como a sua moralidade e integridade física e ética são *representadas* na narrativa. Superman é o exemplo a ser seguido, é a tradução do super-herói, não possui medos, não erra e não desiste. Essa característica fica evidente na animação, principalmente em episódios como: “No Além Parte 1” e “No Além Parte 2” no qual discutiremos melhor a seguir.

<sup>56</sup> Isso pode ser visto nos episódios “Nos Tempos de Savage Parte 1, 2 e 3”, “Eclipse Parte 1 e 2”, “No Além Parte 1 e 2”, entre outros.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Org.). *Representation: Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997, p. 15-64.

HALLIDAY, Fred. *Génesis de la Segunda Guerra Fría*. Tlalpan, México: F. C. E., 1989.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HOBBSAWM, Eric. A história e a previsão do futuro. In: *Sobre História*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

\_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: O Breve Século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KOONINGS, Kees; KRUIJT, Dirk (Org.). *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*. New York: St. Martin's Press, 1999.

LIGA DA justiça – Volume 1= *Justice League Vol. 1*. Direção de Dan Riba e Butch Lukic. Roteiro de Dwayne McDuffie. Produzido por Bruce Timm e Paul Dini. Distribuído por Warner Home Video. EUA, 2002. 4 DVD (520 min), Son., Color.

LIGA DA justiça – Volume 2= *Justice League Vol. 2*. Direção de Dan Riba e Butch Lukic. Roteiro de Dwayne McDuffie. Produzido por Bruce Timm e Paul Dini. Distribuído por Warner Home Video. EUA, 2004. 4 DVD (520 min), Son., Color.

THOMPSON, Edward. Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização. In: THOMPSON, Edward et al. *Exterminismo e guerra fria*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JWHITE, Hayden. O Evento Modernista. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 5-6, [s/d], p. 191-219.

## Funk e mídia: Mr. Catra e estereotipação sexual

**Matheus Felipe Barbosa e Alves**

Mestrando em História Social

Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES

mfelipe29@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente trabalho busca fazer uma análise da estereotipação da imagem da mulher através do funk de estilo "putaria". Através deste estilo há uma (des)valorização do feminino? Analisamos a letra da música *Medley ao vivo 2011* de autoria de Mr. Catra, atualmente o mais famoso funkeiro brasileiro aqui e no exterior. Para tanto, fazemos uma retrospectiva da história do funk e a construção da identidade feminina nas letras de funk.

**PALAVRAS-CHAVES:** Funk; Mídia; Estereotipação feminina.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the stereotype image of women through the funk style "bitching". Through this style there is a valuation or devaluation of women? Analyzed the lyrics of the song *Medley Live 2011* authored by Mr. Catra, currently the most famous brazilian funk here and abroad. To do so, we do a retrospective of the history of funk and the construction of female identity in the lyrics of funk.

**KEYWORDS:** Funk, Media; Female stereotyping.

### Funk e mídia: do surgimento à expansão pelas mídias

O estilo musical denominado Funk consiste em um ritmo de matriz negra derivado do blues estadunidense e desenvolvido por volta da década de 1960. Segundo Carlos Palombini, o *rhythm and blues* se misturou ao *gospel* gerando o *soul*, que na década de 1950 se dividiu em duas vertentes: o *soul telúrico* difundido pelo sul dos Estados Unidos e o *soul sofisticado* do norte. Logo em seguida,

(...) a vertente sulista toma o rumo do funk com James Brown; o estilo afluente do norte cede lugar ao soul da Filadélfia, e este à música disco. O rap (rhythm and poetry), expressão musical da cultura hip-hop do Bronx, começa a tomar forma no início dos anos 1970 através de uma combinação de breaks de funk, procedimentos do dub jamaicano e técnicas de discotecagem desenvolvidas a partir da experiência dos DJs da disco (PALOMBINI, [s.a], p. 1).

Na década de 1970, surgiram os bailes blacks nas favelas cariocas que, ao longo da década de 1980, foram cedendo lugar aos bailes funks. Segundo Hermano Vianna, antropólogo estudioso do funk, e Dj Malboro, o funk brasileiro foi oficialmente inaugurado no ano de 1989, quando o próprio Dj Malboro lançou o disco de vinil *Malboro apresenta funk Brasil*. Esse foi o disco que iniciou o primeiro gênero musical brasileiro eletrônico dançante. Segundo Carlos Palombini,



À medida que a música se desenvolve e se populariza, aparecem designações como “funk de raiz” para os nomes mais conhecidos da fase inicial; “funk consciente” para as músicas que procuram conscientizar e mobilizar; “putaria” para a sexualidade explícita e mirabolante; “melody” para situações sentimentais; “montagem” para a manipulação valorizada de samples; “proibidão” para a cultura das facções (PALOMBINI, [s.a], p. 2).

Um dos mais conhecidos artistas do funk brasileiro na atualidade é o Mr. Catra, o qual podemos enquadrar na designação "putaria" proposta por Palombini. Suas letras são de apelo sexual e representam as mulheres como objetos de prazer para os homens e que ao mesmo tempo também buscam o prazer ao terem relações sexuais constantes abusando da criatividade.

A característica do funk é sua batida rítmica pulsante e bem determinada. Dançante, esse ritmo naturalmente já desperta a sensualidade que é potencializada com as letras sugestivas e propositivas, como a da canção *Dança do cavaquinho* do Mr. Catra que diz:

Oi de cabeça para baixo  
bota, bota  
Oi de cabeça para baixo  
Quero te dar, quero te dar  
Oi de cabeça para baixo  
Comigo é tipo assim  
Estilo cavaquinho  
Dingdingin Dingdingin Dingdingin  
Tá quentinha!  
Dingdingin Dingdingin Dingdingin  
Ê perereca!  
Oi descendo, subindo, subindo e descendo, subindo e descendo, descendo e subindo vai novinha (mulher falando). (CATRA, 2012)

Ao meio da música, em contraste à voz grave do Mr. Catra, ouve uma voz feminina sensual que diz "bota", "quero te dar" e "descendo e subindo", além de sons que lembram suspiros e gemidos femininos, o que leva os homens do baile a não pensarem em outra coisa que não seja o sexo, reforçado pelo dança das "novinhas" presente no baile que rebolam até o chão, quando não "em cima do patrão".

O crescimento e expansão do funk brasileiro se deu com o início do novo milênio e, coincidentemente ou não, com a expansão da internet, meio de comunicação agregador dos outros meios, pois nela encontramos rádios, estações televisivas, páginas de jornais, revistas, fazemos downloads de músicas, filmes, imagens, etc. O espaço virtual deu uma nova

dimensão ao funk ao possibilitar maior acesso do público não carioca ao estilo. Assim, o baile funk passa a ocorrer não só em galpões nas favelas, mas como diz Simone Pereira de Sá,

(...) a chegada do novo século [...] marca uma nova invasão do funk, agora em espaços distintos de seus bailes de origem. Casas noturnas de classe média, academias, novelas da Rede Globo começam a tocar este tipo de música. Ainda causando suspeição e associado ao mau-gosto, o funk entretanto amplia seus espaços de veiculação. E o aclamado desfile da marca de biquínis Blue Man, na Semana de Moda do Rio de Janeiro em julho de 2003 - evento ultra fashion da cidade - produzido por Bia Lessa e calcado na estética do gênero, com direito a "funqueiros e popozudas" na passarela, é bastante eloquente desta invasão (SÁ, 2007, p. 12).

A música é uma forma de expressão que se prolifera nos meios de comunicação da mídia, sejam eles visuais, auditivos ou audiovisuais. Assim, com a expansão do funk ao ser inserido nas mídias e apresentado para o restante da sociedade brasileira, ele passa a exercer influência sobre maior parcela da população, pois, como diz Thompson: "(...) o uso dos meios de comunicação implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo" (THOMPSON, 2002, p. 13).

Não estamos de forma alguma afirmando que o funk seja o único responsável pela decadência da moralidade e desvalorização da mulher ou a criação da imagem "mulher objeto sexual". No entanto, a popularização dos estilo "Putaria" do funk pode sim ser apontado como um dos fatores bem como outras músicas de outros estilos e gêneros que utilizam do duplo sentido e a sexualidade para criarem sucessos.

As músicas de maneira geral, passaram por uma "despolitização" a partir dos inícios dos anos 1990 e, a rápida evolução tecnológica e barateamento dos produtos originados nela, proporcionaram uma maior facilidade no processo de produção técnica de músicas e cd's que não precisam ser gravados hoje em grandes estúdios, mas sim em estúdios caseiros com equipamentos de baixo custo conseguindo um produto final de qualidade aceitável. Isso foi fundamental para o funk, que é feito basicamente de batidas rítmicas produzidas por um DJ (Disc Jockey) e um MC (Mestre de Cerimônia) que é quem "comanda" o baile e canta/fala a letra que geralmente é feita através de rimas.

Peter Burk nos diz que a internet alarga a esfera pública e proporciona apoio à sociedade civil e à democracia (BURK, 2008, p.79) e conclui que as

(...) novas mídias trazem consigo novas oportunidades, assim como novos perigos. Se há algo certo no futuro, é que nós teremos de aprender a nos

adaptar a mudanças nos meios de comunicação ainda mais rapidamente do que estamos tentando fazer hoje (BURK, 2008, p. 79).

Analisando a fala de Burk para o nosso objeto de estudo, podemos dizer que a internet proporcionou a expansão do funk pelo Brasil pois, através desse meio de comunicação, muitas imagens e histórias dos bailes passaram a circular em blogs, redes sociais e sites, e o acesso às melodias e letras se tornou mais fácil, sendo necessário apenas fazer o *download* para se escutar as músicas. Essa ferramenta tecnológica impulsionou o que se denomina de "mídia radical", ou seja, o uso das mídias pela e para a comunidade dos guetos e favelas. São rádios piratas, páginas na internet, entre outros que divulgam para o mundo a cultura e realidade dentro de locais à margem da sociedade e muitas vezes excluídos de políticas públicas e sociais.

Assim, não estamos aqui para fazer juízo de valor das letras das músicas de funk em sua origem, mas analisamos a recepção e aceitação de tais "poemas" em outras realidades sociais. Adriana Carvalho Lopes diz que

Se, por um lado, o funk é uma possibilidade de existência pública para alguns sujeitos, pois é uma forma de identidade, lazer e interação para jovens de periferia; por outro lado, o funk provoca um choque nas sensibilidades de determinados setores da sociedade brasileira, uma vez que, esse é considerado uma prática musical que retrata as relações de gênero de maneira sexista e violenta (LOPES, 2008, p. 1)

Enquanto localizado na favela carioca, a letra do funk faz alusão ao dia-a-dia da maior parte das pessoas que frequentam o baile. As MC's como Tati Quebra-Barraco, utilizam da música e da sexualidade para alcançarem uma maior estabilidade financeira fazendo performances e, em muitos casos, "criando" personagens.

Hobsbawm apontou os motivos para os jovens das décadas de 1960 e 1970 não se tornarem adeptos do jazz e sim do rock. Esses mesmos motivos podem ser apontados como fatores da expansão do funk pelo Brasil no início deste novo milênio. São eles: "(...) ritmo, uma voz ou som imediatamente identificáveis, espontaneidade real (ou fingida) e vitalidade, e uma maneira de transferir emoções humanas diretamente para a música" (HOBSBAWM, 2001, p. 19). Não que o funk trabalhe ou cause as mesmas emoções e efeitos que outros estilos de música brasileiros tidos como eruditos provocam, mas que há um despertar de sensações com o ritmo do funk, isso há.

### Mr. Catra e a (des)valorização do feminino

"Não sou cúmplice do crime, sou cúmplice da favela. Não estou fazendo apologia ao crime, estou é relatando uma realidade". Essa frase é de Wagner Domingues da Costa, mais conhecido como Mr. Catra, em resposta a um processo movido contra ele pela polícia militar por apologia ao crime no ano de 2002 com a música "Cachorro". Pai de 13 filhos com 13 mulheres diferentes, Catra hoje é conhecido internacionalmente com suas músicas que falam do dia-a-dia do que acontece nas favelas cariocas. Portanto, suas letras falam de sexo explícito, violência, crime e outras mazelas da sociedade que são parte "natural" da vida dos excluídos.

No que diz respeito à imagem do sexo feminino, Catra utiliza em suas músicas um linguajar chulo que caracteriza as mulheres como objeto de prazer para os homens e sexomaníacas com frases do tipo "doidinha pra dá" ou "mulher de verdade gosta mesmo é de piroca".

Entretanto, o sujeito que enuncia o texto pornográfico não tem um controle soberano sobre a disseminação de seus sentidos. Desse modo, o mesmo vocabulário que oprime e objetifica o "feminino", transformando-no em pura corporalidade, funciona, também, como estratégia de resistência (LOPES, 2008, p. 4-5).

Como nos mostra Adriana Carvalho Lopes, essa estereotipação do sexo feminino que muitas mulheres aceitam, pode ser também um meio de resistência e um artifício para que as mesmas ganhem espaço e poder no cenário sócio cultural do mundo moderno. Após milhares de anos de opressão no mundo ocidental, a luta por maior visibilidade social e histórica acirra-se cada vez mais e, utilizar artifícios para se chegar mais longe socialmente falando, implica em entrar no jogo da indústria cultural ou aceitar ser objeto do "patrão", desde que tenha tudo o que quer materialmente, pago por ele.

Portanto, ao mesmo tempo em que as letras do estilo "putaria" do Mr. Catra contribuem para a estereotipação do sexo feminino como objeto sexual, a aceitação ou utilização feita pelo público feminino pode ser de passividade ou resistência. Ou seja, há mulheres que irão se identificar ou formular sua identidade a partir da letra funk do Catra enquanto outras irão utilizar a imagem criada pela narrativa do funkeiro de forma consciente e com o objetivo de conquistar poder ou outra coisa qualquer.

Mas, assim como qualquer outro produto da indústria cultural ou da mídia que seja veiculado para um grande público, o funk tem a capacidade de influenciar na formação

identitária dos cidadãos, seja na identificação do sujeito com as letras, seja na repulsão do espectador pela música divulgada. De uma forma ou de outra, esse produto da cultura brasileira atua na formação do cidadão que quer ser como descrito na música ou ao contrário, deseja ser alguém completamente diferente do que o Mr. Catra divulga.

Faremos uma pequena análise da letra da música *Medley (ao vivo São Paulo)* de autoria do Mr. Catra. Essa música é uma espécie da *pout-pourri* no qual o funkeiro mistura diferentes batidas de funk com uma série de letras de outros funks, sendo rara as vezes em que ele repete as mesmas letras, o que faz como que em uma pesquisa no motor de busca do *google*, se encontre diferentes letras. Escolhemos a letra utilizada no *show* ao vivo em São Paulo por conter boa parte das letras que mais se repetem nas apresentações.

### ***Medley: o modelo do funk "putaria"***

A introdução dessa música é um recado dado por Mr. Catra que anuncia que irá começar a putaria e que a festa agora pertence às meninas. O funkeiro então convida-as para fazerem uma aquecidinha rápida e canta:

Senta, senta, senta, senta, senta, senta, vai, ela senta ela senta ela senta ai que delícia vai! Senta, senta, senta, oi senta, senta, senta, senta .. que que foi ? Gostoso ? aaah! Gostoso é você de quatro na minha cama .oi, oi, oi, oi, oi, oi, oi (CATRA, 2011, s/p).

O começo é de duplo sentido, no entanto, ele já começa a utilizar linguajar direto e de sexo explícito ao utilizar a frase: "Gostoso é você de quatro na minha cama". Em algumas apresentações, antes desse primeiro refrão, o cantor conversa com a plateia que grita histérica dizendo que se as mulheres não fizerem silêncio ele irá comer de quatro no camarim, o que causa maior barulho no evento. Não podemos afirmar que seja uma real vontade de deitar com o Catra o que move às mulheres a gritarem mais forte nesse momento, se elas apenas entram no *show* ou se há as duas coisas simultaneamente (o mais provável). Questão é que desde o início a letra já começa a falar de sexo e a estimular/incitar à prática.

No segundo refrão temos:

A pretinha tá que tá oi, ela tá que tá, oi, ela tá que tá. Ta doidinha pra hã, doidinha pra ui, doidinha pra hum .

Moreninhaaa? Vai! Tá que tá que tá que tá, tá que tá que tá que tá ... ta doidinha pra hum, doidinha pra ui, doidinha pra hã .

E ai loirinha? Toda rosadinha... tá que tá que tá que tá que tá que tá que tá ... ta doidinha pra hã, doidinha pra ui, doidinha pra hum (CATRA, 2011, s/p).

Aqui ele volta a fazer insinuações de que a mulher, independente de sua etnia está querendo sexo. A mulher desenhada por Catra no início de sua música é uma maníaca sexual. O recado seguinte é para os homens casados com mulheres que ficam o dia inteiro reclamando: "amarrava cá na cama, e vai passar a noite no puteiro" (CATRA, 2011, s/p). O importante é ao final da noite ter sexo. Se a mulher só fica reclamando, procura uma outra que está "doidinha pra hã".

Voltando a direcionar suas rimas para as mulheres, o Mr. Catra canta:

Não precisa ter medo, nem sentir arrepio, mas senta devagar, que é grande mas é macio, é macio..

Oh porra, ta ligado que eu sou muito homem, e todo mundo sabe que eu não sou careta, só sangue bom curte um evento desses sem arrumar treta, homem de verdade gosta mesmo é de.. é o que ? \*eeeta

Porra, pode ser alta ou baixinha, magra, gorda, branca ou preta. Homem de verdade gosta mesmo é de.. \*eeeta (CATRA, 2011, s/p).

Um estímulo aos "irmãos" presentes no baile. Aqueles que são "homens de verdade" gostam de mulher independente de estatura, corpo, melanina ou qualquer outra coisa, desde que tenham o órgão sexual feminino para ser usado para o prazer. E as meninas do baile não precisam ficar com medo dos "irmãos", porque mesmo que o órgão sexual masculino seja volumoso, ele "(...) é grande mas é macio", além de que elas é quem sentam e ditam o ritmo.

O músico faz alusão aos homens "bunitin" que estão virando "viadin" buscando uma valorização do feio mas másculo. Em seguida, vem com o refrão: "Mas mulher não gosta de K.O. Mulher não gosta de fofoca, mulher de verdade gosta mesmo é de piroca! Então senta, vai sentando, vai senta, vai sentando" (CATRA, 2011, s/p). Se a mulher não quer fazer sexo, não deseja o órgão sexual masculino, ela não é uma mulher de verdade assim como o homem não é homem se não gostar do órgão sexual feminino.

Assim, chega-se o momento da "quadrilha da pele", momento no qual o Mr. Catra pergunta quem já transou sem camisinha e a maior parte do público presente nos bailes, na maioria das vezes, levanta as mãos e grita bem alto. Essa apologia ao sexo sem camisinha reflete um dado alarmante sobre a natalidade entre jovens de 10 a 19 anos no Brasil. Segundo o Ministério da Saúde, aproximadamente 20% dos nascidos anualmente no Brasil são filhos de jovens na faixa etária citada (SHIAVO, 2011, s/p). E a gravidez na adolescência não é mais um problema apenas de periferia. Hoje, jovens de todas as classes sociais engravidam cada vez mais novas.



Depois de falar uma sequência de nomes de mulheres, a letra da música diz:

Ela foi na minha casa, tirar... ficou... e depois... ela tremeu de perna bamba, todos os sentidos ela experimento, quero ver tu rebolar, eu quero ver tu rebolar "eita porra"!

Atenção rapaziada, essa moda é nova, Mariana trouxe da Europa, porque Mariana é foda, eu vou falar pra vocês, é a dança da Espanhola, só o peito, olha o pente. Só nó .. ai .. atenção, aquela que não tiver peito, por favor, não se desiluda: umas vem com peito, e outras vem com a bunda .. ai que delicia (CATRA, 2011, s/p).

A frase "(...) todos os sentidos ela experimento" nos remete à ideia de que foi feito sexo de formas variadas explorando os cinco sentidos humanos: tato, olfato, paladar, visão e audição. A ideia aqui é deixar a imaginação fluir e passar a mensagem aos presentes no baile que o sexo pode ser muito mais que apenas o "papai e mamãe", desde que se explore bem os sentidos do corpo. Na sequência temos a Mariana que trouxe o estilo "espanhola" no qual o sexo é feito utilizando os seios. Mas isso é apenas uma maneira de introduzir o refrão seguinte que completa a ideia proposta ao se dizer que "(...) umas vem com peito, e outras vem com a bunda" (CATRA, 2011, s/p). A ideia está no trecho:

Eu não posso mentir, eu tenho que ser realista: Bumbum não se pede, bumbum se conquista. Bumbum não se pede, bumbum se conquista. Isso é uma obra arte, isso é coisa de artista ! Bumbum não se pede, bumbum se conquista. Bumbum não se pede, bumbum se conquista. Vem devagar, vem devagar, que é pra não sair da pista. Bumbum não se pede, bumbum se conquista. Bumbum não se pede, bumbum se conquista (CATRA, 2011, s/p).

A insinuação do sexo anal que começa no refrão anterior passar a ser algo que se necessita da autorização da mulher para se fazer ao afirmar que "Bumbum não se pede, bumbum se conquista". Essa conquista pode ser por desempenho sexual ou por tratamento da mulher que acaba "fazendo essa concessão".

No penúltimo refrão da música o trecho de destaque é o "Ela dá pra nós que nós é patrão". Uma alusão às mulheres interesseiras que buscam sucesso financeiro através do sexo e do seu corpo. Portanto, ao longo da música, a mulher, de maneira geral, é apresentada como maníaca sexual, que tem como objeto de desejo o órgão sexual masculino, disposta a experimentar todos os sentidos durante o sexo, detendo o sexo anal como forma de premiação do parceiro sexual ou por desempenho ou por tratamento e finalmente como passível de utilizar seu corpo e o sexo para obter sucesso financeiro e material.

Finalizando a letra de sua música, Mr. Catra diz:

Valeu Rapaziada pela consideração, um beijinho nas meninas, um forte abraço nos irmão! O bagulho é desse jeito, geral pode acreditar: Que o Senhor é meu Pastor e nada me faltará! Isso sim é que é fé. Isso sim que é devoção. Quem acredita em Deus: bate na palma da mão! (CATRA, 2011, s/p).

O músico termina com uma mensagem religiosa, mesmo depois de ter trabalhado com o sexo explícito e a estereotipação da imagem feminina de diferentes formas. Isso aponta uma naturalidade no que se refere ao sexo nas comunidades em que o funk surgiu no Brasil, o que não implica em falta de religiosidade. Toda a performance do Mr. Catra é voltada para criar uma imagem de homem mau nele que, ao final, mostra-se crente em Deus e que será salvo mesmo tendo uma vida de promiscuidade sexual e tratar as mulheres não como seu igual, mas como objeto de prazer.

### Considerações Finais

O funk do estilo "putaria" é um dos fatores, não o único, da estereotipação da imagem da mulher do início deste século XXI. Falando explicitamente de sexo, esse estilo de funk contribui para a construção de uma imagem de mulher depravada que só quer saber de sexo e que, quando não corresponde às expectativas do parceiro, deve ser substituída ou traída.

Esse estilo musical que surgiu nos Estados Unidos encontrou nas favelas carioca um espaço fértil para sua disseminação e agora é exportado para o mundo falando de mazelas sociais e cotidiano das favelas. Seu ritmo dançante propicia a adesão de grande público que muitas das vezes só deseja "fazer parte do *show*" e dançar sem se importar com o que a letra diga sobre si.

Assim como demais produtos da mídia, o funk age influenciando comportamentos, ideologias e formação de identidades de forma direta e indireta, positiva ou negativa. Ao mesmo tempo que prega o fim de valores moral, também dissemina palavras de fé e crença. Assim como Hobsbawm apontou os extremos do século XX, o funk representa uma permanência desse século sendo muitas vezes dual em suas letras, práticas e comportamentos.

### Referências

BURK, Peter. A comunicação na História. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSCHMANN, Micael (Orgs). *Comunicação e História: Interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2008, p. 61-81.

CATRA, Mr. *Medley ao vivo 2011 no Cabral (Funk da capital)*. Capitado em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HaAuS0FZC2w>>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

FÓRUM MPB NAS ESCOLAS. *Mr. Catra*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/mr-catra/biografia>>. Acesso em 16 de novembro de 2012.

SCHIAVO, Márcio. *Gravidez na Adolescência: um problema crescente*. 2011. Disponível em: <<http://www.advbpe.org.br/blog/2011/09/gravidez-na-adolescencia-um-problema-crescente>>. Acesso em: 17 de novembro de 2012.

HOBASBAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

LOPES, Adriana Carvalho. Do estigma à conquista da auto-estima: a construção da identidade negra na performance do funk carioca. In: *Anais do Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 2008. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST36/Adriana\\_Carvalho\\_Lopes-36.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST36/Adriana_Carvalho_Lopes-36.pdf)>. Acesso em: 6 de novembro de 2012.

PALOMBINI, Carlos. *Funk Proibido*. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/17912635/1663425929/name/justi%C3%A7a+e+cultura+-+palombini.pdf>>. Acesso em: 07 de novembro de 2012.

SÁ, Simone Pereira de. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! *COMPOS - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/195>>. Acesso em: 07 de novembro de 2012.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

## Como o novo cenário socioeconômico brasileiro afetou a TV aberta e o acesso às Mídias

**Matheus Yago Gomes Ferreira**

Aluno de Graduação em História

Universidade Federal de Minas Gerais

matheusygf@gmail.com

**RESUMO:** A pesquisa tem o intuito de explicar como as mudanças socioeconômicas brasileiras a partir do início do século modificou a realidade da TV Aberta, um dos principais meios de comunicação e entretenimento do país. Foram abordadas análises econômicas, historiográficas e sociológicas; pesquisas de público; e análises de audiência. Essa explicação dá-se pelo estudo da programação e adaptações das emissoras e pelo acesso da população às novas mídias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Televisão; Economia Brasileira; Novas Mídias.

**ABSTRACT:** The research project has intention to explain how the Brazilian socioeconomic changes from the beginning of the century changed the reality of Public Broadcasting, a leading media and entertainment in the country. Economic, sociological and historiographical analysis were addressed; public research; and analysis of audience. This explanation is due by the study of programming and adjustments to the broadcasters and the public access to new Medias.

**KEYWORDS:** TV; Brazilian Economy; New Medias

A TV aberta tem se modificado, visto que hoje não é mais a (quase) única fonte de entretenimento das famílias de classe média e baixa. Abordando o caso do Brasil, após mudanças no cenário social e econômico da política do nosso país, o acesso a diferentes tipo de mídia foi facilitado. Com essa nova concorrência, a TV aberta passou a perder um pouco do seu espaço. A fim de entender melhor a nova situação socioeconômica brasileira para entendermos o efeito na comunicação brasileira e nas emissoras de TV Aberta, o material selecionado tem como período em foco desde o início da década passada até os quatro primeiros meses do ano de 2014, ou seja, majoritariamente o Brasil governo pelos dois presidentes do PT eleitos desde 2002, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. É necessário salientar que esses aspectos, tanto midiáticos no geral quando medidas da tv aberta não são acontecimentos exclusivos da televisão brasileira. A reformulação do sistema televisivo é quase global. No caso do Brasil, focarei em duas emissoras com realidades e medidas bem distintas: A Rede Globo e a MTV Brasil.

Parte das medidas dos últimos dois governos foi voltada à diminuição da desigualdade social, aumento do número de empregados e aumento do poder de compra do brasileiro. Por meio de novas medidas sobre tarifas e prazos, aumento do salário mínimo e outros incentivos, o cidadão pôde, com maior facilidade adquirir produtos como eletrodoméstico e eletrônicos.

Sobre tarifas e prazos, temos duas iniciativas de suma importância para o novo poder de compra brasileiro. A primeira é a Lei das Falências, de 2004 que ajudou na expansão do crédito, já que melhorou na recuperação de empréstimos em caso de dificuldades financeiras por parte do devedor. E o Crédito Consignado, que faz com que a dívida seja abatida da fonte de renda do trabalhador/aposentado automaticamente.

Sobre o aumento do salário mínimo, tivemos a partir de 2006 a instalação de uma nova política de aumento, que estabelecia reajustes anuais de acordo com a inflação, com defasagem de um ano, e o crescimento do PIB da economia, com defasagem de dois anos. Nesse período, o aumento do salário foi de 25% em níveis reais, incorporando 16 milhões de famílias ao mercado de consumo moderno. O Crescimento econômico familiar durante o governo lulista é de 5%, índice maior que o crescimento do PIB, que ficava na faixa de 4%, isso anualmente.

Sobre medidas assistencialistas tomo como exemplo o Bolsa Família, criado em 2003 na fusão e melhoramento de 4 programas assistencialistas que já existiam Pré Governo Petista, agora mais criteriosos e atende quase 14 milhões de famílias, repassando 25 bilhões de reais. Segundo o IPEA, o Programa Bolsa Família foi responsável por 15% a 20% da redução da desigualdade de renda no Brasil.

O Brasil, que sofrera com um apagão da energia e uma inflação descontrolada no governo FHC, começou a sofrer positivamente com medidas sociais feitas pelo ex-presidente petista. Lula conseguiu melhorar os níveis inflacionários no território nacional. O PIB teve média de 4,0% de crescimento anual durante os dois mandados do Governante. Lula fez com que a classe média aumentasse 44%, esta com um poder econômico de 5% em média de crescimento ano a ano.

Um dos grandes méritos desse período foi justamente o auge da classe C. Segundo Claudio Felisoni de Angelo, presidente do conselho do Provar (Programa de Administração de Varejo), a classe C tem sido responsável pela sustentação do consumo mesmo que em índices globais o crescimento total do consumo está desacelerando.

Essa classe C (e em partes a D) tem tido maior acesso, pelos motivos já citados, às novas mídias. O acesso à internet aumentou substancialmente no Brasil nos últimos anos. Parte disso pela necessidade maior de tê-la, em estudos, trabalhos, lazer e prestação de serviço. Parte também pela melhoria no serviço oferecido, de maior velocidade e condições mais favoráveis, visto que a concorrência tem aumentado. A banda larga atinge hoje quase 40% dos lares brasileiros, e teve um aumento no mês de Abril de 2014 de 51% de novas conexões se comparar com o mesmo período do ano anterior. A tecnologia 3g e 4g também aumentaram 63% nesse mesmo período. Já como plataformas para tal tecnologia, temos, segundo o *IDC*, no Brasil temos 36 milhões de *Smartphones*, tendo crescimento de vendas de 123% de um ano pra cá. Já os *tablets*, em março 2014 ultrapassaram as vendas de desktop e notebook. O primeiro tem caído substancialmente, enquanto o segundo teve aumento de 60% em 2011 e hoje se mantém estável.

Parte dessa adaptação veio-se pela nova consciência de informação que a população brasileira foi adquirindo. “Três palavras são essenciais para compreender o sucesso das novas tecnologias: autonomia, domínio e velocidade. Cada um pode agir, sem intermediário, quando bem quiser, sem filtro nem hierarquia e, ainda mais, em tempo real. (...) Isto gera um sentimento de liberdade absoluta, até mesmo de poder.” (WOLTON, p. 85). Para Dominique Wolton, autor de “Internet, e Depois?” (2003) ainda, há certo estereótipo de cultura superior dessas novas mídias quanto à TV Aberta por parte de seus usuários. Muitos se gabam e se julgam superiores por passar menos horas à frente do seu aparelho televisivo comparando ao costume de poucos anos atrás.

De acordo com pesquisa feita pela *AIB Brasil*, dos seus entrevistados, 40% passam duas horas à frente de um computador por lazer, enquanto apenas 25% disseram que faz o mesmo com televisão (vale lembrar as análises anteriormente feitas sobre crescimento de computadores e redes). Já de acordo com pesquisa realizada pela *Datanexus* na Grande São Paulo, mostra que a diferença do número de pessoas que estão em acesso à internet no horário nobre é 10% superior à quem está na TV (lembrando que esse horário é o de maior audiência diária na televisão).

Medidas “de sobrevivência” foram tomadas pelas grandes redes de tv aberta. O público cada vez mais quer se ver na programação, e principalmente participar do desenvolvimento da mesma. Para Ana Silvia Médola e Léo Victor Redondo, contribuintes do livro “História da Televisão no Brasil” (2010), “os telespectadores são convocados a exercer algum tipo de participação nos programas estabelecendo novos níveis de diálogo entre



emissor e receptor”. (GOULART, p. 316) Desde o já clássico “Você Decide”, da Rede Globo, as emissoras tiveram esse tato de juntar novas mídias (nesse caso a telefonia) para o telespectador exercer sua vontade de construir a história contada. A transmídia já era, desde essa época, uma realidade para a TV aberta. Parte daí dois tipos de interação: a posterior, onde o telespectador acessa informações e discorre sobre a trama posteriormente dela acontecer, e a simultânea, onde este muda pode mudar o curso da história contada.

Para a primeira interação, destacam-se os portais das grandes emissoras. Desde 2006, o investimento nesse campo está intenso. A Globo tem o G1.com, site oficial de notícias da emissora. Nele, a rede carioca ultrapassa os limites meramente televisivos quanto ao seu conteúdo jornalístico, que além de disponibilizar notícias em tempo real, disponibiliza conteúdo dos seus telejornais, inclusive conteúdos exclusivos e continuação de matérias transmitidas. Já em janeiro deste ano, estreava o Gshow, o canal na internet sobre entretenimento da Globo, abrangendo novelas, séries e programas. Nele temos interações diversas do internauta para com os programas globais. Blogs de personagens, acesso à próximos capítulos, imagens, e até espaço para conversar com o autor. Estes por sua vez, podem utilizar o Twitter ou Facebook para conversar com quem os assiste. É o caso de Glória Perez e Aguinaldo Silva. A repercussão nas redes sociais pode levar o curso da trama tomar novos rumos, de acordo com audiência, aceitação de determinado personagem, casal ou núcleo.

A TV a cabo tem expandido seus limites no território brasileiro. Comparando 2012 com o ano anterior, ano passado as TVs a cabo obteve um crescimento de 30% de novas assinaturas comparando com 2011. Considerando uma residência com 3,2 pessoas (dados do IBGE), as TVs a cabo já abrange quase 54 milhões de brasileiros. Não só justifica-se pelo aumento do poder de compra do brasileiro ou os preços mais acessíveis (considerando que as grandes empresas do segmento hoje fazem planos que encobrem em preços amis acessíveis telefonia, televisão e banda larga). Mas outro fator que explica é a busca pela TV segmentada, ou seja, uma TV que disponibiliza canais de conteúdo específico, para um público em específico. “Numa sociedade pluralista, com níveis sociais, econômicos e culturais distintos, não é saudável que se pense que todo mundo quer ver exatamente a mesma coisa.” (HOINEFF. p. 16) Isso fez com que o veículo acabasse se concentrando só ali, na massa, por ser um veículo de fácil acesso e que houve até incentivo à sua compra desde o início da segunda metade do século passado. Já a TV fechada, apresenta canais temáticos, uma programação dividida. O assinante já busca ali algo específico para ver, seja futebol, música ou

cinema. “Tematizada, a televisão abre novos caminhos para a definição de seus objetivos, para a implementação de sua linguagem e para sua relação com o espectador.” (HOINEFF. p. 16) Ele salienta ainda que o Brasil, pelo atraso a essa tecnologia, já a pegou testada, melhor elaborada.

É com esse público mais exigente, que sabe o conteúdo que mais lhe agrada, com o crescimento da classe média proporcionando esse tipo de “opção de pensamento” e opções do que assistir em um número maior de canais e conteúdos, a TV a Cabo no Brasil se intensifica. Esses fatores juntos fortalecem um novo padrão qualitativo. Esse padrão tem feito algumas adaptações na programação da TV aberta. O público mais exigente força-os a não continuar na mesmice. Mesmo em casos como o da Rede Globo, que mantém um padrão maior de grade, ela faz modificações dentro desse padrão, mudando o sistema e a abordagem a seguir. A MTV Brasil foi uma das pioneiras na TV Segmentada no Brasil, tendo o diferencial que esta estava disponível em rede aberta.

O canal musical, que fez parte da adolescência de muitos desde sua inauguração em 1990 sempre teve uma temática jovem, e justamente essa cultura jovem é que alimenta principalmente as novas mídias. Surgiu como uma TV segmentada em meio da TV aberta, sendo o principal polo de música, videoclipes e notícias sobre cultura pop da época. Sua importância pôde ser observada, por exemplo, na morte do vocalista do Nirvana, Kurt Cobain. Em uma época de pouco acesso a internet, a MTV foi o principal meio que os fãs tiveram de obter notícias sobre o falecimento em menor tempo, graças ao contato com as MTV americana. O jovem brasileiro hoje gasta mais tempo na internet. A emissora que era um portal para conhecimento de novos artistas, perde espaço, por exemplo, para o Myspace e para o Youtube. Apesar de méritos no humor (coisa que grandes emissoras têm encontrado dificuldade para realizar com qualidade), o seu “time” acabou migrando quase que em sua maioria para emissoras maiores. A MTV acabou encerrando suas atividades como canal aberto no final de 2013, migrando-se para a rede fechada e mudando completamente seu formato, agora enlatando reality shows comprados. A história da MTV foi documentada em um livro escrito por Zico Góes, ex-diretor de programação, que trabalhou na casa desde 1991. Sobre o fim, ele diz: “Não tenho a menor dúvida: a chegada da internet atrapalhou a MTV. Ela se dizia um canal jovem, vanguardista. (...) Com o desenvolvimento da internet, isso tudo deixou de ser verdade. (...) Por que assistir a MTV se esse conteúdo estava na internet? (...) O advento da internet obrigou a MTV a se tornar mais TV, em detrimento da sua função musical”. (GÓES, 2013. p. 131-159)

Vale lembrar que as emissoras são empresas: visam lucros e necessita destes para sua sustentação. Se o público não se sente agrado, ele migra de programação. Se ele ainda tiver acesso à novas mídias, a emissora ainda conta com uma concorrência fora do âmbito da TV aberta. Sem público forte, a publicidade – e logo os lucros – minguam. Para atrair novos investidores (e a manutenção dos já tidos), a Rede Globo de Televisão têm feito modificações até na sua dramaturgia, considerado o alicerce da emissora e algo quase intocável. As novelas dos últimos 3 anos têm tido protagonistas mais jovens, tramas menores e mais rápidas, com mais ação e em uma linguagem um pouco mais atualizada. Avenida Brasil, maior sucesso da década até agora caracteriza muito bem isso. Tendo sua protagonista na casa dos 30, um enredo de série americana, um caráter mais popular (se analisar o núcleo do Divino, as roupas, a trilha-sonora, a linguagem e o discurso) para combinar com a nova classe C, o folhetim teve boa repercussão. Não foi recorde de audiência, pois assim como já destrinchado nesse artigo, a concorrência ultrapassa a televisão. Mas ao analisar as redes sociais, os *Trending Topics* do Twitter, e a própria repercussão boca-a-boca, Avenida Brasil foi um fenômeno equiparado à novelas que chegavam a beirar os 60 pontos de IBOPE na década passada. Avenida Brasil, assim como o programa Esquenta! e outros exemplos de atrações globais, salientam ainda o enfoque maior nessa nova classe média, com visão agora um pouco diferente (que não deixa de muitas vezes ainda ser caricata) de pessoas mais estabilizadas, bem humoradas e com participação mais ativa no desenvolvimento das tramas e destaques.

Outro estilo de TV que tem ganhado força no Brasil é a *TV On Demand*, onde você tem a programação disponibilizada para você assistir quando e onde quiser, através de alguma conexão com a internet. De acordo com uma pesquisa realizada em alguns países da América Latina, esse segmento cresce 50% anualmente no Brasil. O principal servidor é o Netflix.

O avanço tecnológico mundial, a mudança na concepção de aquisição de informação e a situação econômica brasileira estão transformando a concepção de mídia. Com esses novos (novos para muitos brasileiros que antes não tinham acesso, no caso) tipos de mídia em escala mais popular, e sendo realidade no cotidiano brasileiro, a transmídia tem sido cada vez mais recorrente. A TV vai se adaptando para continuar com seu papel de destaque na sociedade, o que a meu ver, continuará sendo assim por muito tempo. Por mais que essa esteja sofrendo com o novo acesso às mídias, a TV está culturalmente ligada ao brasileiro, tendo exemplo principal as nossas telenovelas. Nos Estados Unidos, as emissoras já se apegam aos números de audiência de seus programas pela internet, além da repercussão causada nas redes sociais. Esse método provavelmente se tornará presente no Brasil cada vez mais. Se os limites da TV

aberta ultrapassam o aparelho televisivo, seu índice de sucesso ou fracasso não deve se limitar ao tradicional.

### Referências Bibliográficas:

CORREIO DO ESTADO, *Audiência cai e Ibope constata que brasileiro está vendo menos TV*. 01 janeiro 2013. Disponível em: <[http://www.correiodoestado.com.br/noticias/audiencia-cai-e-ibope-constata-que-brasileiro-esta-vendo-men\\_170880/](http://www.correiodoestado.com.br/noticias/audiencia-cai-e-ibope-constata-que-brasileiro-esta-vendo-men_170880/)> Acessado em: 11 de Junho de 2013

EXAME, *Brasil ultrapassa 150 mi de conexões banda larga em abril*, 23 de Maio de 2014. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/brasil-ultrapassa-150-mi-de-conexoes-banda-larga-em-abril>>. Acessado em: 11 de Maio de 2014

EXAME INFO, *Vendas de Smartphones no Brasil mais que dobram em 2013*. Disponível em: <http://info.abril.com.br/noticias/mercado/2014/04/vendas-de-smartphones-no-brasil-mais-que-dobram-em-2013.shtml>. Acessado em: 11 de Maio de 2014

FOLHA ONLINE. *Acesso à banda larga cresce 37% no Brasil em um ano*. Maio 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/116909-acesso-a-banda-larga-cresce-37-no-brasil-em-um-ano.shtml>> Acessado em: 10 de Junho de 2013

GÓES, Zico. *MTV, Bota essa P#@% Pra Funcionar!*. São Paulo, Panda Books, 2014.

GIAMBIAGI, Fabio. *Rompendo com a Ruptura: o Governo Lula (2003-2004)*. In: *Economia Brasileira Contemporânea (1954-2004)*. Rio de Janeiro. Campus, 2005. P. 196-217

INFOMONEY, *Aumento da classe C sustenta o crescimento do consumo no Brasil*. Portal Uol Economia, 12 abril 2012. Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/ultimas-noticias/infomoney/2012/04/12/aumento-da-classe-c-sustenta-o-crescimento-do-consumo-no-brasil.jhtm>> Acessado em: 11 de Junho de 2013

HOINEFF, Nelson. *A nova televisão: Demassificação e o impasse as grandes redes*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES. *Fevereiro registrou 161 mil novas assinaturas de Tv a cabo*, 22 Março 2013. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/radio-e-tv/noticias-radio-e-tv/26568-tv-paga-cresce-0-98-em-relacao-a-janeiro>> Acessado em: 14 de Junho de 2013

O GLOBO. *Audiência da internet já supera a da TV no Brasil, diz estudo*. 12 maio 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/tecnologia/audiencia-da-internet-ja-supera-da-tv-no-brasil-diz-estudo-4883350>> Acessado em: 12 de Junho de 2013.

PEIXOTO, Patrícia. *Era Lula chega ao fim com emprego recorde e risco inflacionário*. BBC Brasil. 27 dezembro 2010. Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/12/101227\\_eralula\\_economia.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/12/101227_eralula_economia.shtml)> Acessado em: 12 de Junho de 2013

POCHMANN, M. *Desenvolvimento e perspectivas novas para o Brasil*. São Paulo: Cortez, 2010.

PORTAL G1 ECONOMIA. *Vendas de Pc no Brasil tem maior queda dos últimos anos, diz IDC*. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/05/vendas-de-pc-no-brasil-tem-maior-queda-dos-ultimos-anos-diz-idc.html> Acessado em: 11 de Maio de 2014

PORTAL G1. *Tablet ultrapassa vendas de Desktop e Notebook pela 1ª vez no Brasil*. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/03/tablet-ultrapassa-vendas-de-desktop-e-notebook-e-pela-1-vez-no-brasil.html> Acessado em: 11 de Maio de 2014.

\_\_\_\_\_. *Consumo da classe C deve crescer quase 50% até 2020, diz pesquisa*. 29 fevereiro 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/seu-dinheiro/noticia/2012/02/consumo-da-classe-c-deve-crescer-quase-50-ate-2020-diz-pesquisa.html> Acessado em: 15 de Junho de 2013

\_\_\_\_\_. *Venda de Notebooks aumenta 60% em 2011, diz pesquisa 28 março 2012*. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/03/venda-de-notebooks-aumenta-60-em-2011-diz-pesquisa.html> Acessado em: 11 de Junho de 2013

QUADROS, Waldir. *Melhorias sociais no período 2004 a 2008*. Texto para Discussão, IE/UNICAMP, n. 176, maio 2010.

RIBEIRO, A. P. G. Anos 2000: A Televisão em Convergência. In: *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010. p. 279-332

SADER, Emir. *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil - Lula e Dilma*. Boitempo Editorial, 2013

VALOR ONLINE, *Mercado de TV por assinatura no Brasil cresce 2,07% em abril*. Portal G1. 29 MAIO 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/05/mercado-de-tv-por-assinatura-no-brasil-cresce-207-em-abril.html> Acessado em: 14 de Junho de 2013.

WOLTON, Dominique. *Internet, e Depois?* Porto Alegre: Sulina, 2003.

## Tu corazón oye brotar la primavera: ressignificações de uma canção de Víctor Jara em diferentes contextos latino-americanos

**Maurício Marques Brum**

Mestrando em História

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bolsista CNPq

mauribrum@gmail.com

**Camila Marchesan Cargnelutti**

Mestranda em Letras

Universidade Federal de Santa Maria/RS, bolsista CAPES

camila.m.cargnelutti@gmail.com

**RESUMO:** O artigo analisa a canção *El alma llena de Banderas*, do cantor e compositor Víctor Jara, expoente da *Nueva Canción Chilena*, escrita em homenagem ao estudante e militante Miguel Ángel Aguilera, assassinado por forças repressivas em Santiago, em 1970. Busca-se interpretar os sentidos da canção naquele momento histórico, político e social, e compreender suas possibilidades de ressignificação e apropriação em novos contextos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura chilena. Miguel Ángel Aguilera. Nova Canção Chilena. Víctor Jara.

**RESUMEN:** Se analiza la canción *El alma llena de banderas*, del cantautor exponente de la Nueva Canción Chilena, Víctor Jara, escrita en homenaje al estudiante y militante Miguel Ángel Aguilera, asesinado por fuerzas represivas en Santiago en 1970. Buscamos interpretar los sentidos de la canción en ese momento histórico, político y social, y comprender sus posibilidades de re-significación y apropiación en nuevos contextos.

**PALAVRAS-CLAVE:** Dictadura chilena. Miguel Ángel Aguilera. Nueva Canción Chilena. Víctor Jara.

### Introdução: oásis da democracia atrás dos Andes?

Em meio à polarização ideológica da Guerra Fria, cujas disputas se refletiram no plano sul-americano através da eclosão de regimes ditatoriais ao longo da década de 1960, o Chile via-se como exceção. Sem rupturas traumáticas no seu sistema político desde 1932, o país persistia em sua democracia e a condição de aparente excepcionalidade o tornava um lugar atraente a muitos exilados políticos, perseguidos em seus países de origem. Essa condição foi ressaltada quando, em meio a um momento histórico tão atribulado para o continente, um marxista assumido chegou à presidência chilena pela via eleitoral: em 1970, Salvador Allende, vinculado ao Partido Socialista, venceria o pleito presidencial.



O Chile, contudo, não estava imune a um golpe de Estado. Como foi documentado por Marín (1976), Verdugo (2001) e Basso Prieto (2013), entre outros, desde o momento em que ficaram claras as opções da vitória allendista, a Inteligência estadunidense empenhou-se em influenciar lideranças militares e opositoristas chilenas para impedir o sucesso do governo: uma sucessão de boicotes que começou com a tentativa de evitar a posse e culminou, três anos mais tarde, com o violento golpe de 11 de setembro de 1973, liderado por Augusto Pinochet.

Allende havia vencido a eleição com apenas 36,6% dos votos<sup>57</sup>, e a falta de maioria absoluta retratava a multiplicidade de visões sobre o caminho a ser seguido pelo país. Desde antes das eleições até já bem entrado seu governo, a necessidade de defender a plataforma de Allende levou a esquerda chilena a buscar a aproximação com a população por diferentes meios, incluindo manifestações artísticas e culturais. Nesse cenário, o campo musical levou vantagem sobre os demais por sua fácil difusão. Em um contexto de intensa produção com influências políticas, os intérpretes do movimento conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) estiveram na linha de frente da campanha – e, depois, da defesa do governo – de Allende.

### **Os cantores participam do debate político**

O movimento da Nova Canção Chilena, que recebeu seu nome no Festival de mesmo nome celebrado no inverno de 1969, em Santiago, esteve intimamente ligado com a cena política do país. A NCCh valia-se de letras e instrumentos musicais de raiz folclórica, mas compreendia o folclore nacional como uma expressão cultural dinâmica, não estagnada no tempo e sujeita à evolução e criação expressiva do compositor. Diferenciava-se assim de movimentos folclóricos anteriores, caracterizados pelo simples resgate das canções tradicionais do interior (ADVIS, 2012).

Os intérpretes do movimento<sup>58</sup> iam além do trabalho de investigação e divulgação do folclore, configurando a NCCh como um movimento musical de conteúdo social e político. De acordo com Barraza (1972), as letras da Nova Canção apontam, de forma direta ou sutil, para um questionamento crítico da sociedade, traduzindo, interpretando ou pretendendo refletir sobre a realidade chilena e latino-americana. O movimento se apresentava, ainda, como uma resistência ao que considerava um imperialismo cultural estadunidense,

<sup>57</sup> Não havia segundo turno e o resultado precisou ser ratificado pelo Congresso um mês e meio após as votações.

<sup>58</sup> Alguns dos nomes mais destacados identificados com a NCCh são Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, os irmãos Ángel e Isabel Parra, além dos conjuntos Inti-Illimani e Quilapayún. Violeta Parra, falecida em 1967, é considerada em retrospectiva a precursora do movimento, que no entanto não existia como tal no momento de sua morte.

inspirando-se ou coincidindo com temáticas de iniciativas similares de outros países latino-americanos<sup>59</sup>.

Advis (2012, p. 34) destaca que a adoção de uma linha comprometida seria uma das principais características a diferenciar a NCCh de tendências prévias, paralelas ou mesmo posteriores. Politicamente engajado, com seus autores muitas vezes pertencendo a partidos da esquerda chilena, o novo movimento tornava-se um *locus* de encontro entre os anseios e reivindicações de classes historicamente oprimidas e o ideário socialista. Silva (2006) comenta que, a partir da década de 1970, o posicionamento dos intérpretes da Nova Canção se torna ainda mais evidente, com a participação ativa desses artistas na campanha eleitoral de Allende.

### **Mesmo em democracia, um canto contra a repressão**

À época do pleito, o Chile era governado por Eduardo Frei Montalva, do Partido Demócrata Cristão (PDC), uma sigla de centro que vinha tentando implementar reformas progressistas, mas era vista de forma reticente pela esquerda tradicional. Uma das críticas ao governo era a constante repressão violenta a mobilizações populares e estudantis. Em julho de 1970, com os ânimos da campanha presidencial se acirrando, um novo episódio de brutalidade policial ocupou o noticiário: pouco menos de dois meses antes das votações, o estudante e militante comunista Miguel Ángel Aguilera, de 17 anos, foi morto por um oficial à paisana durante uma manifestação favorável a uma greve convocada pela Central Unitaria de Trabajadores (CUT).

O funeral de Aguilera foi acompanhado por uma multidão de militantes do Partido Comunista, sindicalistas da CUT chilena, militantes socialistas e outras siglas ligadas à Unidade Popular (UP), coligação de Allende. Pela proximidade das eleições, sua morte adquiriu uma conotação política ainda mais forte do que casos semelhantes ocorridos anteriormente. Uma das homenagens de mais repercussão veio da parte de Víctor Jara, considerado àquela altura o cantor e compositor mais proeminente da NCCh. Jara, que havia iniciado a carreira artística como diretor teatral, vinha desde o final da década de 60 se dedicando à música, que considerava uma forma mais ágil de entrar em contato com o público e difundir a mensagem desejada (JARA, 1998, p. 187). Poucos dias após o assassinato, ele

---

<sup>59</sup> Marisol García (2013) cita o *Nuevo Cancionero Argentino* (fortemente inspirado em Atahualpa Yupanqui e difundido por Mercedes Sosa), o *Canto Popular Uruguayo* (Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti...) e o Tropicalismo brasileiro.

compôs, em tributo a Aguilera e em protesto contra o governo Frei, a canção *El alma llena de banderas*

Ahí,  
debajo de la tierra,  
no estás dormido, hermano, compañero.  
Tu corazón  
oye brotar la primavera  
que, como tú, soplando irá en los ventos.

Ahí,  
enterrado cara al sol,  
la nueva tierra cubre tu semilla,  
la raíz  
profunda se hundirá  
y nacerá la flor del nuevo día.

A tus pies heridos llegarán  
las manos del humilde, llegarán  
sembrando.  
Tu muerte muchas vidas traerá  
que hacia donde tú ibas marcharán  
cantando.

Allí,  
donde se oculta el criminal,  
tu nombre brinda al rico muchos nombres.  
Él,  
que quemó tus alas al volar,  
no apagará el fuego de los pobres.

Aquí,  
hermano, aquí, sobre la tierra,  
el alma se nos llena de banderas  
que avanzan.  
Contra el miedo  
avanzan,  
contra el miedo.  
¡Venceremos!  
¡Venceremos!<sup>60</sup>

Apresentada pela primeira vez em agosto de 1970 e editada em disco no ano seguinte, a canção traz no encarte a dedicatória: “*Homenaje a Miguel Ángel Aguilera, estudiante muerto en la Plaza Tropezón por fuerzas repressivas*”. Embora essa menção faça clara referência à morte de Aguilera, a letra procura assumir significações mais amplas, relacionando-se, também, com as disputas políticas e ideológicas em jogo naquele momento.

<sup>60</sup> Versão retirada de: JARA, 2012, p. 105-6.

Ao longo de toda a canção Víctor Jara parece procurar comunicar que a morte do militante não é – e não pode – ser um fim, mas, antes, um exemplo para os companheiros que devem seguir lutando. Tal ideia surge pela primeira vez logo no terceiro verso da estrofe inicial: embora morto, embora debaixo da terra, “*no estás dormido, hermano, compañero*”. Jara também introduz neste verso o tom de proximidade que será outra característica marcante de *El alma llena de banderas*, dirigindo-se a Aguilera como se tentasse dizer-lhe que sua luta não havia sido em vão. Mais do que um “*compañero*” de militância, Miguel Ángel torna-se um “*hermano*”. O autor também faz uso do pronome de tratamento “*tú*” que, na língua espanhola, não é usual entre indivíduos sem certa intimidade.

Essa breve apresentação de Aguilera, como um irmão de causa – a mesma de Víctor Jara e de seu público –, e o convite a continuar sua luta, é seguida pela motivação fundamental. Ela emerge na mensagem que perpassa a música como um fio condutor: a esperança por novos tempos, representada em recorrentes metáforas relacionando os sonhados dias melhores com o nascimento da primavera, em versos como aqueles vistos ao final da primeira estrofe (*Tu corazón/ oye brotar la primavera/ que, como tú, soplando irá en los vientos*). Appropriado como um exemplo para outros militantes, o destino de Miguel Ángel não deve assim ser motivo de temor, mas, ao contrário, funcionaria como uma forma de mobilização capaz de atrair novas pessoas para a ação (“*Tu muerte muchas vidas traerá*”), inspiradas pela mesma causa e, metaforicamente, caminhando na mesma direção (“*Que hacia donde tú ibas marcharán*”).

Com efeito, percebida fora de seu contexto, a letra por si só poderia soar até mesmo como um convite à luta revolucionária por vias diferentes das que Víctor Jara pretendia em 1970. A última estrofe parece, a princípio, reforçar essa mensagem. Afinal, aqui, “*sobre la tierra*”, com a alma cheia de bandeiras – tanto literais, concretizadas como os estandartes físicos dos partidos, quanto alegóricas, representando as causas pelas quais se lutam –, avança-se contra o medo. Mas esta não é uma marcha com armas na mão: a luta a que Jara convoca se dá na arena político-partidária, dentro do sistema democrático. E são os dois versos finais, a repetição de uma mesma palavra, que deixam isso claro: “*Venceremos/ Venceremos*”.

Nem a palavra nem sua repetição são casuais. Trata-se de uma intertextualidade evidente com o hino de campanha de Salvador Allende, composto por um grupo de artistas militantes que incluiu o próprio Jara. Amplamente divulgado pelo rádio e nos comícios da UP, o hino tinha o seguinte refrão, cantado em coro: “*¡Venceremos! ¡Venceremos! con*

*Allende en septiembre a vencer/ ¡Venceremos! ¡Venceremos!/ la Unidad Popular al poder*<sup>61</sup>”. Com essa referência, o compositor preocupou-se em dissipar quaisquer dúvidas sobre a relação entre a “primavera” tão anunciada e o eventual triunfo da UP. O objetivo da esquerda, a conclusão do esforço que vitimou Aguilera, deveria ser alcançado por intermédio das urnas.

Poucos dias depois da estreia de *El alma llena de banderas*, a vitória anunciada pelos versos viria, com a eleição da chapa allendista para a presidência da República. O curto mandato que se seguiu e o violento golpe de Estado que encerrou a experiência de transição democrática ao socialismo no Chile, em 11 de setembro de 1973, contribuiriam para dar uma série de novas apropriações a antigas letras, especialmente as de Víctor Jara, ele próprio uma vítima da ditadura de Augusto Pinochet.

### **Quatro décadas depois, uma canção ressignificada**

Se o nome de Miguel Ángel Aguilera ainda é recordado, isso se deve em grande medida à homenagem prestada por Víctor Jara, apenas um mês depois de seu assassinato e antes mesmo da eleição de Allende. Grouès (2008, p. 264) comenta sobre a permanência, na música, de alguns personagens que de outra forma tenderiam claramente a um provável esquecimento pela posteridade: “Os poetas nomeiam os mártires a fim de restituir-lhes uma identidade, e os recordam para honrá-los e colocá-los no tempo presente. Se o povo não pode contrariar os arsenais, ele se defende através da memória<sup>62</sup>”. Nesse sentido, manifestações artísticas e culturais configuram-se como um importante lugar de memória.

O fato de *El alma llena de banderas* ter aparecido logo após o episódio contribuiu, na época da primeira divulgação, para o reconhecimento imediato da pessoa a quem a música era dedicada. No entanto, a permanência de Aguilera – que existe, na medida em que sua história não chegou realmente a cair num ostracismo total – não se dá inteiramente nos termos que comenta Grouès. Seu nome aparece somente na dedicatória estampada no encarte do disco original, não sendo mencionado diretamente em nenhum momento da letra. Desta forma, com o tempo, a canção passou a permitir novas interpretações. Tornou-se menos específica sobre aquele episódio que a inspirou e alcançou uma maior universalidade por força de sua mensagem central: a luta por tempos melhores, necessidade que se mantém apesar das

<sup>61</sup> Após a vitória de Allende, a música continuou a ser difundida, tornando-se uma espécie de hino informal do governo, e a nova versão é atualmente muito mais conhecida. O ritmo original foi mantido, mas a letra sofreu profundas alterações. O refrão passou a ser: “¡Venceremos! ¡Venceremos!/ mil cadenas habrá que romper/ ¡Venceremos! ¡Venceremos!/ al fascismo sabremos vencer”.

<sup>62</sup> Tradução livre. No original: “Les poètes nomment les martyrs afin de leur restituer une identité, et les interpellent pour leur rendre hommage et les replacer dans le temps présent. Si le peuple ne peut pas contrer les arsenaux, il se défend à travers la mémoire”.

mudanças de contexto histórico, e a resistência a um ato repressivo, que poderia ser o excesso relativamente isolado de um governo democrático – como no Chile de 1970 – ou a brutalidade institucionalizada de uma ditadura – como as da América Latina naquele mesmo momento, ou o próprio Chile após 1973.

Certamente, esta não foi a única obra artística a ganhar novas apropriações em contextos posteriores. Um exemplo notório é Violeta Parra, falecida em 1967, cujas canções também foram ressignificadas em outros momentos, não apenas no Chile. Hoje, muitas das letras de temática social compostas por Violeta continuam a ser cantadas em antigos centros de detenção política, transformados em *sitios de memoria*, ainda que sua obra seja anterior à ditadura iniciada em 1973 e se refira a outros acontecimentos: “Hay lugares de memoria a los cuales, aunque nunca en ellos haya estado Violeta Parra, es natural que se incorpore su recuerdo y su canto; hay una apropiación que vivifica su obra como impulso identitario” (MONTEALEGRE, 2011, p. 91).

Tanto as canções de Víctor Jara quanto as de Violeta Parra, e até mesmo alguns poemas de Pablo Neruda, foram entoados por diversos intérpretes após suas mortes, em diferentes contextos. A argentina Mercedes Sosa, por exemplo, teve um papel especial na divulgação dessas obras. Quando cantadas em referência à última ditadura argentina, iniciada em 1976, letras escritas anos antes e em outro país remetiam o público a uma identificação com o contexto que estavam vivendo. Reforça-se, assim, a importância das expressões artísticas e culturais em geral como espaços de resistência e contestação. Muitas vezes capazes de assumirem novos sentidos em novos contextos, atingem públicos diferentes e épocas diversas, alcançando uma permanência talvez insuspeitada por seu autor.

No caso de *El alma llena de banderas*, as ressignificações são várias. Escrita com um Chile ainda democrático, a letra seria apropriada de distintas formas após o golpe, quando a sangrenta repressão de Pinochet passou a perseguir e matar milhares de antigos militantes de esquerda. O verso “*Venceremos/ Venceremos*”, por exemplo, que em 1970 era uma clara referência ao hino de campanha de Allende e à esperança de triunfar nas eleições, ganharia, após o golpe de Estado, o sentido de lutar para derrotar o regime pinochetista. Um novo simbolismo que se fortaleceu ainda mais pelo destino de seu autor: como Miguel Ángel Aguilera, o próprio Víctor Jara terminaria morto por suas convicções políticas, tendo sido preso e executado na primeira semana depois da queda de Salvador Allende.



## Referencias Bibliográficas

ADVIS, Luis. Historia y Características de la Nueva Canción Chilena. In: ADVIS, Luis et al. *Clásicos de la Música Popular Chilena (1960-1973)*, v. II: Raíz Folklórica. 2.ed. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2012.

BARRAZA, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972. Disponível em <<http://www.abacq.net/imaginaria/ncch2.htm>> Acesso em 17 mai. 2012.

GARCÍA, Marisol. *Canción valiente: 1960-1989 – Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.

GROUÈS, Delphine. Résistance et mémoire: le témoignage de la répression dans la poésie populaire chilienne. *Pandora*, Université de Paris 8, p. 257-276, 2008.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: A Vida e a Obra de Víctor Jara*. Trad. Renzo Bassanetti. Rio de Janeiro: Record, 1998.

JARA, Víctor. *Deja su huella en el viento*. Santiago de Chile: LOM, 2012.

MARÍN, Germán. *Una Historia Fantástica y Calculada: La CIA en el país de los chilenos*. México: Siglo XXI, 1976.

MONTEALEGRE, Jorge. *Violeta Parra*. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2011.

PRIETO, Carlos Basso. *La CIA en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar, 2013.

SILVA, Carla de Medeiros. A Nova Canção Chilena (1964 – 1970) e a busca por uma cultura popular. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, UFF. *Anais...* Rio de Janeiro. Disponível em <<http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Carla%20de%20Medeiros%20Silva.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2012.

VERDUGO, Patricia. *Chile, 1973*. Como os EUA derrubaram Allende. Trad. Claudia Furiati. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

## A história através do estilo televisivo II: a figuração da Ditadura Militar na abertura da telenovela *Amor e Revolução*<sup>63</sup>

Rafael Barbosa Fialho Martins

Mestrando em Comunicação Social

Universidade Federal de Minas Gerais

rafaelbfialho@gmail.com

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é evidenciar como a abertura da telenovela *Amor e Revolução* figurou o período da ditadura militar. Ao ser contextualizada no Brasil dos anos de 1960 a 1980, acreditamos ser possível, através do *corpus* supracitado, perceber visualmente dimensões pertinentes ao entendimento da trama e dos elementos extra-textuais nela envolvidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise estilística; telenovela; *Amor e Revolução*; vinheta de abertura.

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to show how the opening of the soap opera *Amor e Revolução* figured the period of the military dictatorship (Brazil, in the years 1960 to 1980). We believe it is possible, through the corpus, perceive visually relevant aspects to the understanding of the plot and the extra-textual elements involved therein dimensions.

**KEYWORDS:** stylistic analysis; telenovela; *Amor e Revolução*; opening vignette.

### Introdução

O presente trabalho pretende discutir como foi construída a memória da ditadura militar (1964-1985) na novela *Amor e Revolução* (SBT, 2011) a partir das escolhas estilísticas que resultaram em sua vinheta de abertura. Essa opção se dá porque, conquanto a produção tenha sido rechaçada pela crítica e pouco aceita pelo público, as análises desta telenovela destacam um ponto positivo: sua abertura, que foi qualificada, por exemplo, como “a melhor parte do primeiro capítulo”, um “salto de qualidade” da emissora.

Acredita-se que a vinheta de abertura é uma alternativa eficaz para os estudos visuais de telenovelas, que apresentam, por vezes, uma expressiva quantidade de capítulos, impossibilitando análises detidas em cada um deles.

Parte-se do pressuposto de que por meio da análise das dimensões sonoro-visuais é possível perceber uma construção sobre o período da ditadura no Brasil engendrada pelo

---

<sup>63</sup>Este título referencia a continuidade de uma empreitada que começou em 2013 no âmbito do grupo de pesquisa Comunicação, Mídia e Cultura (COMCULT/PPGCOM/UFMG) e que tem procurado visualizar, na dimensão audioverbovisual, traços da história político-cultural do Brasil no interior de produtos televisivos (Cf. ROCHA, ALVES e OLIVEIRA, 2013).

produto audiovisual. Este trabalho percorrerá os seguintes passos: discussão da conjuntura de produção da novela; as formas pelas quais o enredo apropriou-se deste contexto; a análise da vinheta propriamente dita e as considerações finais.

### **O amor nos tempos da revolução**

*Amor e Revolução* foi produzida pelo SBT e exibida de 5 de abril de 2011 a 13 de janeiro de 2012, em 204 capítulos. Escrita por Tiago Santiago e dirigida por Reynaldo Boury, a produção retratou o regime militar durante os anos de 1964 a 1985, associando o contexto histórico não apenas a uma trama clássica composta pelo amor impossível – entre Maria Paixão, militante comunista, e José Guerra, militar – como também à discussão para a instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2011. Considerada a grande aposta do SBT naquele ano, a novela teve média de 5 pontos de audiência, índices considerados baixos<sup>64</sup>.

Mônica Almeida Kornis (2011) lembra que outras produções já haviam trazido a questão da ditadura militar em seus enredos, mas Andréa Antonacci e Dayse Maciel de Araujo (2012) destacam que a iniciativa do SBT pode ser considerada a única que colocou o período histórico como eixo principal da trama, e não apenas um “pano de fundo”. Isso porque a premissa principal da novela era o movimento de retratar uma época pouco abordada na televisão, e na verdade, nunca mostrada da maneira que era pretendida por Tiago Santiago, que, por exemplo, escreveu inúmeras cenas em que militantes políticos eram brutalmente torturados por militares, e acrescentou, ao final de cada capítulo, depoimentos reais de pessoas ligadas ao contexto da época, como ex-guerrilheiros torturados, exilados, familiares de pessoas mortas e desaparecidas, políticos etc.

A premissa central de mostrar a ditadura sob um viés pouco conhecido ia ao encontro do debate público sobre a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV), organização criada para apurar violações de Direitos Humanos realizadas por agentes do Estado entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Daí a convergência entre os interesses da novela e da Comissão, que buscavam trazer à cena pública os abusos dos mais diversos tipos, ressignificando o período da ditadura. A lei que institui (nº 12.528) a CNV foi sancionada em novembro de 2011 por Dilma Rousseff, que foi guerrilheira no tempo retratado na novela, e a comissão foi instalada em 16 de maio de 2012.

Assim, embora não tenha atingidos índices expressivos de audiência, *Amor e Revolução* é lembrada por sua evidência e repercussão no contexto em que foi produzida, e

<sup>64</sup> Disponível em <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2012/01/17/autor-de-amor-e-revolucao-questionario-medicao-do-ibope-do-ultimo-capitulo/>. Acessado em 13 abr. 2014.

por isso merece ser analisada e discutida. Logo que começou a ser veiculada, a novela foi alvo dos militares, que pediram ao Ministério Público Federal o veto à trama, que segundo eles, retratava-os de modo inadequado. Em outro momento, a produção ganhou visibilidade ao encenar o primeiro beijo homossexual das telenovelas.

A crítica especializada considerou a obra de Tiago Santiago um equívoco em termos de direção, atuação e conformação do tema da ditadura no texto, que soava didático e maniqueísta. Foi considerada por Eugenio Bucci “inestimável novela péssima”, com “pouco amor e muita revolução”, já que diferentemente de outras iniciativas, o conflito amoroso era suprimido pelo político. Todavia, houve um consenso de que a trama acertou no que diz respeito à adequação ao “espírito de tempo” de 2011 em interlocução com os “anos de chumbo”, e por pior que fosse em termos dramaturgicos e técnicos, era uma oportunidade ímpar de “passar a história a limpo”, um “tema ótimo num bom momento”. Logo, na ocasião dos 50 anos do golpe militar que instituiu a ditadura no país, a discussão se faz pertinente para avaliação dos impactos e resquícios do período que durou mais de duas décadas, sendo a mídia e – mais especificamente a telenovela – um elemento crucial desse debate, não só como veiculadora da história mas como parte dela.

Retomando os objetivos deste estudo, adverte-se que não é intenção do mesmo adentrar nem na discussão histórica propriamente dita, nem no modo como ela foi representada discursivamente no folhetim. O intuito é o de evidenciar em que medida a vinheta de abertura figurou os sentidos pretendidos pelos realizadores de *Amor e Revolução*. Levando em consideração o papel da vinheta de abertura enquanto síntese da narrativa e tentativa de adesão do público, é possível, a partir dela estabelecer reflexões pertinentes que deem conta de abarcar sua trama e possíveis desdobramentos.

### **O estilo televisivo como aporte metodológico-conceitual para análises**

Para tal tarefa, utiliza-se o arcabouço teórico-metodológico do estilo televisivo, tal como proposto por Jason Mittell (2009), que o concebe como a utilização sistemática de técnicas expressas em imagem e som de modo a cumprirem uma função dentro do texto; ou seja, uma variedade de elementos formais que são usados em todos os gêneros para comunicar significados e obter respostas dos telespectadores. O autor destaca que os elementos do estilo – encenação, movimento de câmera, edição, som e artes gráficas – embora sejam os mesmos vistos no cinema, muitas vezes assumem usos e apropriações diferentes na televisão.

Ele ainda ressalta que a análise estilística pode servir para diversas funções, já que permite apreciar a arte e a criatividade oferecida por um programa, realça como significados particulares são codificados por um produto, explica o impacto emocional da programação nos telespectadores e ensina como as técnicas televisivas configuram o modo como vemos o mundo representado na tela.

Para operar a análise procederemos tal como Rocha, Alves e Oliveira (2013), que adotaram duas das quatro dimensões compósitas da análise estilística tal como sugerida por Jeremy Butler (2010) – a descrição e a análise funcional. De outro modo, o que faremos é o que David Bordwell (2008) denominou de “engenharia invertida”, ou seja, um movimento em que a descrição ajuda a identificação dos elementos que compõem a peça analisada, num esforço de decupagem por parte dos autores da análise, que devem se ater à superfície de percepção do programa televisivo, sem, no entanto, olhá-lo de modo superficial. Por isso é adotado o segundo passo, que busca identificar as funções cumpridas pelos elementos que se sobressaem aos outros quando se trata de perceber o estilo do programa. Com esta etapa, é possível verificar padrões desses elementos e também as relações entre os próprios padrões.

### **Os mocinhos e os vilões da ditadura em *Amor e Revolução***

A abertura<sup>65</sup> ambienta o telespectador à trama a ser contada na novela, e para isso, vale-se de uma composição dupla, que mostra dois tipos de acontecimentos (o amor e a revolução) ocorrendo paralelamente. O primeiro, o desaparecimento de militantes anti-ditadura, é retratado por meio de sequências em que representantes de diversos segmentos da sociedade somem, sem explicação, enquanto desempenham suas funções, e o segundo, o conflito entre comunistas e militares, é desenvolvido ao longo da peça e culmina no encontro entre um soldado e uma manifestante, simbolizando o amor a que o título da trama se refere.

Assim, a peça obedece a uma estrutura composta por 4 blocos de personagens desaparecendo intercalados com 4 blocos em que se desenvolve a ação do protesto, o que retrata a essência da novela: o contexto político e, no final, a história de amor. De modo geral, as sequências do protesto são muito rápidas, e parecem estar presentes mais para mostrar a relação de mutualidade entre os desaparecimentos e a militância política anti-ditadura. Tais observações iniciais já sinalizam que, mesmo em um curto período de duração, 1’18”, há vários detalhes que ajudam a transmitir a mensagem da novela, dentre os quais alguns são destacados a seguir por desempenharem funções específicas e marcantes.

---

<sup>65</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y7BEDALHpSA>. Acessado em 2 abr. 2014.

A narrativa começa numa folha de papel amarelado, de onde emergem traços de desenhos que se transformam nas ações encenadas. A primeira delas é o surgimento de um general, que após um corte, é substituído por uma cena em que enquanto uma família faz uma refeição à mesa, o pai, localizado no centro, desaparece.

Depois vêm as sequências que mostram um protesto em que manifestantes gritam, cercados por uma grade, e seguram cartazes em que se lê “Viva o Brasil”, “Censura” e “Educação”; a corrente que segura o portão se rompe, as pessoas correm, e em outra sequência, o general aponta para frente, indicando uma ordem a ser seguida pelos soldados, que saem da sala empunhando armas.

Assim, logo no início, percebe-se uma estratégia imprescindível para a ambientação do contexto histórico da ditadura na abertura – a manipulação de efeitos gráficos, responsáveis por alterar as ações capturadas pelas câmeras – que na peça em questão, tiveram a principal função de compor o contexto histórico da novela. Isso porque todas as sequências aparecem como parte de documentos envelhecidos, que compõem as bordas da tela.

Desde a primeira até a última sequência, o que se vê são situações que parecem emergir de papéis velhos, como situações esquecidas no passado e que agora são reveladas – o que é justamente o argumento principal da trama, comprometida a representar episódios pouco divulgados sobre a ditadura, em sintonia com a discussão da Comissão da Verdade. A textura de papel sobre o qual se dão as ações, borradas como se fossem feitas de tinta, sob um tom envelhecido a partir do efeito de sépia permeia toda a peça. Até mesmo os créditos compõem o tom da abertura, simulando caracteres de máquina de escrever. A iluminação, por sua vez, com seu potencial de impactar o “estado de espírito” e o tom de um programa, aparece como aspecto importante na construção do “clima” da ditadura, já que faz uma ambientação repleta de sombras, conotando um passado sombrio, pesado, sob o qual se joga pouca luz.

A seguir, são mostradas mais pessoas desaparecendo – um homem que se nega a responder um interrogatório, o artista no palco tocando violão e cantando. Destaca-se a estratégia de trazer uma música conhecida, que contempla bem o conflito retratado na novela (Tem dias que a gente se sente/Como quem partiu ou morreu; A gente quer ter voz ativa/No nosso destino mandar; A gente vai contra a corrente/Até não poder resistir). Essa articulação som-imagem chama atenção para um dos elementos mais importantes em televisão: o som. Na abertura em questão a canção cumpre o papel de complementar as ações visualizadas, reforçando o enredo da novela por meio principalmente da trilha sonora escolhida: “Roda



viva”. A música foi composta por Chico Buarque de Hollanda, e em 1967 ficou em terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira. Escrita para a peça de teatro homônima, a letra não teve inspiração no momento político em que foi criada – a peça falava especificamente do processo de massificação do artista –, mas ficou marcada pelo contexto de repressão da época.

Assim, criou-se uma “aura” em torno da música que, combinada com a conhecida militância política do cantor evidenciada através de algumas de suas canções, tornou-se uma espécie de “hino” de resistência à ditadura. Apostando na assimilação entre a canção e o tema da época da ditadura, pode-se dizer que a abertura não só mostra como canta uma nova oportunidade de trazer à tona os anseios e manifestações de quem era contra o governo militar – como Chico Buarque e a classe artística queriam. Depois de o cantor sumir da cena, vê-se em *close-up* o cadeado de um portão sendo rompido pelos manifestantes, e um corte mostra, também em *close*, os pés dos soldados marchando, e depois, os pés dos manifestantes (como dito acima, tais movimentos são acompanhados de efeitos sonoros que realçam a ação).

Em seguida, emergindo do papel, aparece um jornalista datilografando numa redação e um homem que discursa à frente de uma bandeira da UNE (União Nacional dos Estudantes). Aqui vale destacar um dos principais elementos estilísticos que ajudam a retratar a ditadura: a encenação. Compreendida como tudo o que aparece na frente da câmera, e assim como as demais escolhas estilísticas, é meticulosamente pensada pela equipe de produção, e responde pelo cenário, adereços, maquiagem, iluminação, figurino e performance dos atores.

Na abertura, por exemplo, a cenografia é elemento crucial porque reproduz o período histórico retratado, o que se dá ver pelo mobiliário e adereços (cadeiras, microfone, máquina de escrever, telefone etc); o figurino e os penteados acompanham esse movimento e trazem composições marcadamente antigas, o que reforça para o telespectador que ele verá uma novela “de época”. Esses aspectos ainda contribuem para caracterizar os personagens, que aparecem em roupas e cenários típicos – por isso pode-se afirmar que o personagem a datilografar é um jornalista, pois encontra-se numa redação, cercado de um homem lendo jornal e uma mulher também à máquina de escrever; ou o jovem discursando, que pode ser caracterizado como estudante militante já que encontra-se à frente de uma bandeira da UNE.

A configuração de cada personagem executando sua função traz luz à dimensão da performance dos atores, cujas funções e papéis demarcam sua representatividade de segmentos afetados pela ditadura – o jornalista aparece na redação escrevendo, o artista no palco cantando, o estudante numa sala de aula etc. Mittell (2009) fala da performance

naturalista, que é uma marca de estilo pela qual vemos os atores agindo da forma mais próxima possível à realidade – nessa novela, que tem o compromisso de falar de um período histórico verídico, tal modo de atuação foi crucial para, junto com os outros elementos, sintetizar a narrativa da história real a ser contada. Desse modo, a performance contribui para transmitir uma clara e consistente motivação interna e a vida emocional do personagem, habilitando o telespectador a se engajar nos roteiros melodramáticos acompanhados durante o curso dos episódios (MITTELL, 2009).

Voltando à vinheta, são mostrados os militares marchando e os manifestantes correndo, em sequências diferentes que confirmam uma percepção inicial: o uso do enquadramento como outro elemento que revela as opções estilísticas que compõem a representação da ditadura na abertura da novela. Após análise atenta percebe-se a posição política dos personagens traduzida em visualidade, já que os manifestantes são sempre colocados à esquerda da tela, e os militares, à direita. Esse enquadramento figura a maneira pela qual a novela conformou o complexo jogo de relações da ditadura: sob a tensão “bem *versus* mal”. Reiterando um dos principais elementos do gênero telenovela, o enredo optou por classificar como mocinhos e vilões os comunistas e os militares, respectivamente. Daí advém, por exemplo, um dos motivos para o fracasso em audiência, já que uma pesquisa<sup>66</sup> de opinião constatou que o público rejeitava o fato de os militares serem retratados como vilões (destoando do discurso oficial de ordem e progresso consolidado nos anos em que estiveram no governo). Além disso, essa opção maniqueísta deixou de fora vários outros atores e instituições sociais inseridos nesse processo como a Igreja, a mídia, a economia etc.

Há que se destacar que os representantes de alguns segmentos da sociedade estão sempre no centro da tela, até desaparecerem, o que os credita como líderes de várias classes (artística, estudantil etc), pessoas que centralizavam os interesses dos segmentos e por isso desapareciam e eram torturadas. Extrapolando o que se vê nas vinhetas, pode-se dizer que esta parecia ser uma linha condutora da produção da novela, que ao final dos primeiros 60 capítulos mostrou depoimentos reais de militantes torturados nos porões da ditadura – assim, o que a abertura representava, os depoimentos apresentavam. Continuando a descrição da peça, o bloco seguinte mostra um estudante desaparecendo em uma sala de aula e depois um homem, exaurido e machucado, sumindo em uma cadeira de tortura. Novamente há um corte

---

<sup>66</sup> Disponível em <http://tvfoco.biz/audiencia/pesquisa-aponta-que-publico-estranha-militares-como-viloes-em-amor-e-revolucao/>. Acessado em 13 abr. 2014.

e, em plano conjunto, os militares apontam as armas em direção à câmera. Em contraplano, aparecem os manifestantes, sendo que uma mulher, que parece ser a líder, fica em destaque.

Depois, um dos soldados aparece em *close-up*, e sua expressão demonstra uma maior atenção à referida mulher, que já vinha sendo destacada nas outras sequências do protesto (inclusive pela cor do vestido vermelho bem vivo), a qual também expressa uma inquietação denotada por sua expressão facial e o *close*. Como o militar abaixa a arma e a mulher para de gritar, é evidenciado que um foi “afetado” pelo outro, numa edição plano-contraplano clássica das telenovelas. Na sequência final militares e manifestantes são colocados em um mesmo plano, e pelo enquadramento, é confirmada a opção já referida de posicionar os soldados à direita e os militantes à esquerda; a mesma sequência ainda indica que o soldado e a mulher destacados se envolveram (ou vão se envolver), já que a moça enfia uma flor no cano da arma do soldado. Os efeitos gráficos transformam a flor real na logomarca da novela, inscrita sobre um papel semelhante a uma espécie de documento oficial do governo da época (algo que as faixas verde e amarela relembram), finalizando a abertura.

### **Considerações finais**

A partir da análise, pode-se dizer que, em certa medida, a abertura apóia-se num imaginário já estabelecido sobre a ditadura – o que a música de Chico Buarque simboliza – mas preponderantemente traz sobre essa realidade um enfoque nunca dado, assim como a novela em si, já que tratou a questão da ditadura de forma atualizada, em sintonia com a ressignificação que o tema teve a partir do debate sobre a Comissão da Verdade. O que se viu foi uma espécie de “revanche” frente aos abusos cometidos outrora pela direita militar.

Contudo, a figuração do período da ditadura foi feita de modo simplista, reduzindo todo o contexto da época a uma luta armada. Não houve espaço, por exemplo, para a demonstração do embate ideológico: a complexidade do conflito foi traduzida na tensão bem *versus* mal, personalizados nas figuras dos comunistas e militares, respectivamente.

O estilo televisivo se mostrou muito útil para tal percepção, sendo que, especificamente, a trilha sonora, a cenografia, os efeitos gráficos e o enquadramento ajudaram sobremaneira a contar a ditadura na vinheta. Constata-se que o estilo pode ajudar até mesmo na visualização, na abertura, de possíveis razões do insucesso da novela: há revolução demais e amor de menos, já que o romance entre o militar e a comunista só aparece no final, além de ser apenas sugerido. Além disso, o posicionamento dicotômico coloca os militares como vilões, o que causou rejeição do telespectador.

O estilo ainda afirma que mesmo em relação a programas que são fracasso em termos de audiência, ou que são considerados de baixa qualidade (como no caso de praticamente tudo o que vem do SBT), é possível identificar escolhas e esquemas que compõem uma dimensão estética. Por sua vez, esta deve passar não por um exame de valoração (positiva ou negativa), mas por uma análise que se proponha a identificar elementos formais que cumprem funções à medida que estão em relação com a cultura que os cerca – tarefa a que se presta este estudo.

Logo, este trabalho reitera a pertinência e utilidade do estilo para análise de programas da televisão, pois dá conta não só das questões sonoro-imagéticas, mas permite extrapolar e evidenciar os mais diversos fatores envolvidos na produção televisiva, interna e externamente ao meio.

É por isso que se pode afirmar que determinadas escolhas estilísticas contribuem para contar uma história sobre a História, como ocorrido na abertura analisada. Se por um lado nossos achados provêm do processo diegético, por outro, ele não antagoniza os elementos formais do estilo e a unidade cultural à qual determinada produção pertence. Numa análise como a que realizamos, é fundamental levar em conta o que Irleamar Chiampi (1973) chama de “sistema referencial do leitor”, ou seja, o reconhecimento da importância dos fatores extratextuais, culturais, que informam o modo de produção e recepção de um texto. Desse modo, o presente artigo é mais um passo rumo à consolidação do movimento único e valioso que preserva a não disjunção entre estilo e cultura, pois parte dos aspectos do produto audiovisual e vai além, abarcando os componentes extratextuais, como contextos históricos.

### Referências bibliográficas

ANTONACCI, Andréa; ARAUJO, Dayse Maciel de. A memória do governo militar brasileiro na narrativa audiovisual da telenovela e sua ressignificação pelos estudantes do ensino superior. *Revista Comunicación*, v. 1, n. 10, 2012.

BUTLER, Jeremy. *Television style*. New York: Routledge, 2010.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

KORNIS, Mônica Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, n. 36, 2011. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/70947/73854>. Acessado em 28 fev. 2014.

MITTELL, Jason. *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press, 2010.

PUCCI JR, Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: A situação em Avenida Brasil. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, junho de 2013, Salvador, Bahia. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_2079.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2079.pdf). Acessado em 13 de out. de 2013a.

\_\_\_\_\_. Prospecções em torno da ficção televisiva brasileira: adaptação e rupturas em A Pedra do Reino. In: ROSSETTI, Regina; VARGAS, Herom (Org.). *Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013b.

\_\_\_\_\_. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. *Matrizes*, Ano 5, n. 2, jan/jun., 2012.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz; OLIVEIRA, Livia Fernandes. A história através do estilo: a Revolta da Vacina na telenovela *Lado a Lado*. *Revista Eco-Pós* (Online), v. 16, 2013. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=622&path%5B%5D=571>. Acessado em 2 abr. 2014.

## Imagens do "milagre" Publicidade e a Ditadura Militar Brasileira (1968-1973)

**Raquel Elisa Cartoce**

Mestranda em História Social

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP

raquel.cartoce@usp.br

**RESUMO:** Através da análise de anúncios publicitários veiculados na mídia impressa entre 1968 e 1973 – período caracterizado tanto pelas grandes taxas de crescimento do “milagre econômico” como pela mais intensa atuação do terrorismo de Estado no Brasil –, o presente trabalho busca abrir caminhos para a compreensão das relações e representações criadas entre setores da sociedade civil e o regime militar.

**PALAVRAS-CHAVE:** propaganda; ditadura militar; representações.

**ABSTRACT:** Through the analysis of advertisements published in print between 1968 and 1973 – a period characterized by both high rates of growth in "economic miracle" as the most intense performance of state terrorism in Brazil –, this paper seeks to understand the relations and representations established between sectors of civil society and the military regime.  
Keywords: advertising; military dictatorship; representations.

### A publicidade como fonte histórica

"Por entre fotos e nomes / os olhos cheios de cores" ia Caetano Veloso em 1967, num dos marcos inaugurativos do movimento Tropicalista, a canção *Alegria, Alegria*. Deixando de lado por ora o caminho trilhado pelo artista, é interessante notarmos que ele seguia deslumbrado com uma série de imagens que o espaço da cidade lhe oferecia. Pretendo com isso destacar a importância que ganha imagem nas sociedades modernas, e uma categoria imagética em particular: os anúncios publicitários. Primeiramente porque se não se constituem como um tipo de imagem em si, mas utilizam as outras formas expressivas e seus espaços de circulação para poderem existir, como o uso da fotografia em cartazes e revistas ou de filmes na programação da TV e do cinema. Além disso, grande parte desses espaços só se mantém financeiramente através da publicidade. Destaca-se também o amplo espaço que o anúncio publicitário ocupa socialmente, estando fortemente presente em nosso cotidiano, seja em sua esfera pública ou privada. Finalmente, esta condição especial da publicidade se dá pela sua estreita relação com o *mercado*. Não quero dizer que outras formas de produção social de imagens não estejam vinculadas ao mercado, pois isso seria facilmente desmentido tendo-se em vista, por exemplo, o enorme crescimento de um mercado de artes plásticas ou a



intensa produção do cinema de tipo comercial. A diferença que destaco aqui é que, mais que vinculada ao mercado, a publicidade é *parte* dele.

Neste sentido, cabe fazer dois esclarecimentos conceituais: primeiramente uma distinção entre os termos "publicidade" e "propaganda". Apesar de ambos os termos serem muitas vezes utilizados como sinônimos, nos circuitos especializados a diferença é substantiva: "propaganda" refere-se ao ato de comunicação de determinadas ideias com vistas a persuadir o receptor, que pode ter diferentes formas e objetivos, sejam eles políticos, ideológicos, comerciais etc. É justamente a propaganda de cunho comercial ou institucional que se compreende por "publicidade". Há aqui, portanto, uma falsa recíproca: toda publicidade é propaganda, mas nem toda propaganda é publicidade. Vale, no entanto, destacar que a publicidade é *um tipo* de propaganda, que não se confunde com outras formas, mas que mantém diferentes relações com elas.

Esclareço também que a publicidade é um fenômeno localizado no tempo e no espaço da modernidade, vinculando-se diretamente a processos de industrialização e de surgimento de sociedades de consumo e urbanizadas. Obviamente já existiam diversas formas de se anunciar produtos desde a antiguidade, mas a *publicidade* enquanto produção de uma determinada categoria profissional num espaço especializado – o da agência publicitária – ou semiespecializado, é produto da sociedade europeia que se industrializava e se urbanizava intensamente em meados do século XIX. As primeiras agências publicitárias surgiram exatamente nesta época, inicialmente como parte das próprias empresas, ganhando autonomia posteriormente (ATEM, 2009, p. 26). No entanto, a relação mais aparente entre produção de mercadorias e busca por demanda de consumo não é de causa e efeito, nem é o único fator que explicativo da existência da publicidade, sendo esta uma relação muito mais complexa.

A mudança mais importante no processo de formação da publicidade enquanto produção especializada localiza-se na mudança da sua linguagem: se antes procurava *informar* o potencial consumidor, a partir deste momento busca *persuadi-lo* à compra. Guilherme Atem aponta que

A publicidade sugestiva abrandaria o valor objetivo do produto (seu valor-de-uso), considerado muito seco, pouco sedutor ou persuasivo, por apontar para as necessidades mais do que para os desejos. Isso levou à exploração da identidade das marcas mais do que a simples exposição dos produtos (gradualmente, um maior peso no valor simbólico). De informativa a publicidade se torna persuasiva. Os publicitários deveriam transformar consumidores potenciais em consumidores efetivos. (ATEM, 2009, p. 27)

Esta condição da publicidade nas sociedades modernas fez com que ela se tornasse objeto de reflexão e análise no espaço da academia, para além da própria área de Comunicação. Pela sua intrínseca relação com a questão do mercado, este campo de estudos foi desenvolvido especialmente por estudiosos da Indústria Cultural vinculados à Escola de Frankfurt, criticados nos anos 60 por superestimar um poder manipulador da Indústria Cultural, vista por este segundo grupo, sob o nome de "cultura de massas", como uma instância integradora e inevitável das sociedades. O que gerou-se a partir disso foi uma espécie de tribunal onde o réu era a própria Indústria Cultural, e a publicidade por extensão, num debate sintetizado por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*.

Apenas em fins dos anos 1970 o debate se despolarizou, época em que floresceram os primeiros estudos, no Brasil, que buscavam uma compreensão mais específica da publicidade em seus aspectos sociais. Destaca-se neste cenário estudos nas áreas de Antropologia e Sociologia, onde este objeto ainda vem se mostrando bastante frutífero, com diversos e importantes trabalhos.

No campo da História, no entanto, este caminho é trilhado de modo mais tardio e particular, vinculado também à própria dinâmica do fazer historiográfico. Num contexto de grande movimentação e abertura política em fins dos anos 80, o interesse de historiadores volta-se a uma nova História Política, afinada especialmente com os estudos culturais já em voga na década anterior (CAPELATO & DUTRA, p. 239). Dentro deste campo, destaca-se a História das Representações (ou Imaginários Sociais, na definição dada por Bronislaw Baczko), que já vinha sendo teorizada entre autores sobretudo franceses, como Roger Chartier, buscando conexões entre as práticas de poder e suas formas de legitimação. Não por acaso as duas maiores referências na historiografia brasileira sobre o lugar social da publicidade e as suas relações com o poder são produzidas neste contexto: a dissertação de mestrado de Anna Cristina Figueiredo, *"Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada" – Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)* (FIGUEIREDO, 1998), que busca compreender os imaginários das camadas médias brasileiras nos anos que antecederam ao golpe militar através da publicidade; e a tese de doutorado de Carlos Fico, *Reinventando o Otimismo – ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil* (FICO, 1997), ambos defendidos em 1996.

No entanto, em sua dissertação de mestrado recentemente defendida, *Práticas Publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*, o historiador Thiago de Mello Genaro alerta para o perigo de se falar dos

imaginários "sem atrelar a representação visual ao mundo material" (GENARO, 2012, p. 45). Assim, a materialidade do anúncio e seu contexto de produção e os atores envolvidos na sua elaboração e veiculação não devem ser abandonados em prol apenas do conteúdo ali presente.

### **Publicidade e ditadura no Brasil.**

Tendo em vista este horizonte teórico-metodológico para uma História da Publicidade ou uma História a partir da Publicidade, gostaria de desenvolver uma reflexão acerca da atuação e do papel social representado pela publicidade em nossa sociedade. Para isso, selecionei um recorte temporal bastante específico: os anos entre 1968 e 1973, que se destacam por dois grandes fatos da história do Brasil recente: neles o Brasil viu sua economia crescer como nunca antes, chegando-se a uma elevação de 14% do PIB nacional em 73 (NAPOLITANO, 2014, p. 72), ao mesmo tempo em que vivia-se um verdadeiro terror de Estado, no combate às oposições e aos inimigos – reais ou imaginários – do regime.

A questão colocada nesta contradição é a da *legitimidade* deste Estado, um tipo de Estado que promovia efetivamente a modernização, a industrialização e o crescimento econômico, mas que o fazia às custas de um regime ilegítimo, que utilizava-se de toda sorte de violações para se sustentar como poder, e que, se fazia o bolo crescer, não o repartia. E em que a publicidade se relaciona a este processo?

Afirmo anteriormente que o desenvolvimento do setor publicitário está intimamente ligado a processos de industrialização, e no Brasil não foi diferente. Com o nascimento no início do século XX das primeiras indústrias em São Paulo, voltadas inicialmente a bens de consumo não duráveis (manufaturas, indústria têxtil e alimentícia), e depois com a chegada das primeiras grandes empresas transnacionais, como a Colgate, a Nestlé e a GM, surgem as primeiras agências publicitárias, tanto nacionais, como a *Eclética* (1914) quanto estrangeiras, como a já poderosa J. W. Thompson (1929). O processo de crescimento deste setor só se consolidou nos anos 50, não por coincidência, um período de grande salto industrializante, marcado pela passagem de um país rural para urbano (demograficamente e ideologicamente) e pela sensação de que finalmente éramos um país moderno e que se desenvolvia. Assim, com uma indústria e um mercado consumidor crescendo exponencialmente, a área de publicidade também se desenvolve intensamente nesta época, se profissionalizando e amadurecendo. Em 1951 é fundada a Escola de Propaganda do MASP (atual ESPM), desenvolve-se o campo do *marketing*, e a modernidade, a racionalidade e o desenvolvimento do Brasil são celebrados em um sem-número de anúncios.

No entanto, se os anos 50 são classificados como a era da maturação da publicidade brasileira, é entre os anos 1960-1970 que ela vive seu período áureo. Roberto Simões estima que "o investimento publicitário partiu de um bilhão de cruzeiros no início da década de 70 para um orçamento próximo dos 45 bilhões no seu final" (Apud. PINHO, 1998, p. 40). A consolidação da estrutura industrial moderna no Brasil, a grande indústria automobilística e um intenso crescimento do setor de serviços, em especial bancos e o varejo, é um forte elemento para a configuração da atividade publicitária como uma verdadeira indústria (PINHO, 1998, p. 39), com o crescimento de várias agências e a regulamentação profissional um pouco antes. Estes não eram, no entanto, os únicos responsáveis pelo desenvolvimento do setor: além das empresas, o governo (em suas três esferas) tornou-se um dos maiores anunciantes, sendo intensamente disputado entre as agências publicitárias nacionais, a quem cabia exclusivamente tais contas.

Porque o regime militar brasileiro teria optado por utilizar-se de técnicas (e técnicos) da publicidade ao invés de fazer uma propaganda aos moldes dos regimes totalitários, como o varguismo? A este respeito, Carlos Fico, na sua já referida tese, destaca uma tentativa de um afastamento da lembrança do varguismo, modelo político justamente combatido pelos militares, além da existência de uma estrutura mais ou menos consolidada de meios de comunicação em massa. Além disso, coloca-se aqui novamente a questão da legitimidade do regime, que necessitava utilizar-se de temáticas não-doutrinárias e de poucas colorações oficiais, por exemplo, para conseguir maior inserção no meio social.

Deve-se ressaltar que, apesar da necessidade da repressão, não existe regime autoritário que se sustente apenas pela força. Sempre há necessidade de sustentáculos sociais, e no caso do regime militar brasileiro isso se traduz numa forte preocupação de institucionalização do regime desde o golpe e em constantes interlocuções, especialmente com dois setores: o empresariado e as camadas médias. É exatamente aqui que localizo a publicidade como uma fonte estratégica para a compreensão da sustentação do regime militar brasileiro por tantos anos, focando naqueles em que os conflitos mais se condensam. A partir das reflexões propostas na primeira parte desta exposição, sabemos que o anúncio publicitário é criado pelo publicitário a partir das necessidades do anunciante – a empresa –, mas busca sempre criar vínculos e identidades com o receptor. Assim, podemos através da análise da produção publicitária da época perceber traços do pensamento destes dois setores fundamentais à manutenção do regime, da forma como o regime era representado e visto por eles, e das relações estabelecidas entre eles.

Temos, por exemplo, este anúncio da norte-americana Caterpillar, veiculado na revista Visão de 15 de agosto de 1969. [Fig. 01] Num país totalmente convulsionado, a empresa sugere que o presidente Costa e Silva pode dormir sossegado. A tranquilidade do sono do presidente se deveria à eficiência dos serviços dos empreiteiros, que permitem que o presidente "Sonhe com aquêlê Brasil grande, próspero e recortado de estradas, que é a menina dos seus olhos." Aqui, a figura do presidente pode ser lida como uma metáfora para o próprio Brasil. Um Brasil que pode sonhar esse seu sonho de grandeza – integração nacional (construção de estradas) e a industrialização – graças à atuação de empresas como a Caterpillar, que não deixarão que apareçam "alguns pesadelos" – criados por aqueles que vão justamente contra este projeto.

O que o anúncio destaca, portanto, é a ideia de uma complementaridade e interdependência entre a iniciativa privada e o governo para a realização destes projetos, beneficiando a ambos e afastando qualquer possibilidade de um "pesadelo". Este mote é muito comum em anúncios publicitários durante estes anos, seja em anúncios governamentais, seja em anúncios de empresas – geralmente transnacionais ligadas a bens de capital ou de indústria pesada –, que se beneficiaram diretamente das políticas econômicas dos governos militares (em especial de Costa e Silva e Médici, mais abertas ao capital privado internacional).

A IBM também destaca seus grandes feitos neste anúncio veiculado na revista Manchete em 30 de março de 1968 [Fig. 02]: primeiro, anuncia as cifras das exportações da empresa entre 1964 e 1967, ou seja, destacando a grandiosidade de seus números justamente durante o período ditatorial. Mas, em letras garrafais, perguntando "é pouco?", a partir de um deduzido questionamento do leitor, destaca outra qualidade da empresa: sua importância tecnológica. Porém, isso ainda não é o suficiente, e destaca-se ainda a importância da empresa para o funcionamento de outras empresas brasileiras. Mas ainda é pouco: "a IBM colabora *decisivamente* para que cientistas, engenheiros, arquitetos, matemáticos, homens de empresa e do Governo Brasileiro possam agir e decidir com mais exatidão em muito menos tempo.". Ou seja, a anunciante deixa clara a relação de interdependência para o desenvolvimento e progresso do Brasil, ideia completada pelo desenho da empresa com uma bandeira do Brasil e pela frase final: "a IBM ainda tem muitos dias, meses e anos pela frente... e o Brasil também.". Neste sentido, é importante notar que todos os dados apresentados sobre a empresa parecem ser insuficientes ("é pouco?") para convencer o leitor do valor da empresa. Esta insuficiência só é sanada quando o dado já não é sobre ela mesma e o produto não são

máquinas ou puros valores, mas o progresso do Brasil – esta sim se constituindo a finalidade última da empresa, apesar dela ser privada e norte-americana.

A União de Bancos Brasileiros nos traz mais um elemento em anúncio veiculado na revista Visão de 29 de agosto de 1969. Nele, vê-se a frase "O progresso é nosso" em destaque, desenhada na forma de pichação em um muro. Abaixo dela, um texto sugere que não apenas a abstração "Brasil" ganha com esta relação, mas o próprio indivíduo, o cidadão comum. Fala-se sobre o "João da Silva", o "José dos Santos" e o "Ernesto Campos" – ou seja, qualquer brasileiro, incluindo-se o leitor – que, sendo pequenos depositantes, colaboram com o progresso da nação ao dinamizar a economia, mas que também tiram proveito deste progresso, podendo comprar tratores, carros, fazendo bons negócios. Note-se que a frase de efeito pichada é um elemento importante para percebermos a busca de um redirecionamento do que são – ou deveriam ser – as reivindicações populares: não as frases que se lia nas ruas de "abaixo a ditadura" ou "terrorista é a ditadura", as reivindicações por igualdade social, democracia ou revolução, mas a reivindicação de um progresso mais que nacional, individual, definido no texto como um aumento no poder de consumo.

Vimos, portanto, como o clima de euforia é aventado não apenas pelo governo, mas também pelas empresas privadas, grandes beneficiárias das políticas econômicas dos militares, porém identificando e canalizando esta euforia às próprias aspirações de uma sociedade cada vez mais urbanizada, consumidora e individualista, configuração esta que transcende em boa parte a própria conjuntura política nacional. Assim, a propaganda *não inventa* qualquer aspiração dos indivíduos, mas capta certas tendências e incentiva um já existente imaginário do progresso individual à aceitação das políticas econômicas levadas pelo governo. Um incentivo que se alimenta de uma real elevação das cifras econômicas nacionais, mas deixando para trás qualquer possibilidade de questionamento das possibilidades concretas de ascensão social sem distribuição desta riqueza.

Esta característica da publicidade como canalizadora de tendências e representações sociais acaba gerando contradições muito ricas para o historiador. Em plenos anos 60-70, as minissaias, a liberdade sexual, a rebeldia juvenil e mesmo a revolução eram temas e atitudes que circulavam – apesar da vigência de um regime que conquistou o poder sob os brados de uma classe média "Família, com Deus, pela liberdade". De fato, os anúncios não escondem a explosão de cores e formas, os corpos, a rebeldia... até mesmo porque a própria publicidade vive do culto o novo e ao jovem.



O slogan do anúncio das toalhas Artex [Fig. 03], veiculado na revista Manchete em 29 de julho de 1972 é exemplar sobre esta configuração. Nele se lê: "Artex continua sua política: contra a tradição e a favor da família". Além das claras referências políticas no slogan, o texto é bastante esclarecedor, sendo a própria descrição das características do produto quase uma metáfora ao clima político. Ao definir "tradição" como a pura utilidade prática da toalha e contrapô-la ao acréscimo de "personalidade" a ela através de "desenhos e cores da moda", a peça propõe uma mudança estética, ornamental, com a manutenção das "estruturas" tradicionais. Enfim, assim como os dois tipos de toalhas retratados no anúncio, novidades e características estruturais podem conviver lado a lado, aparentemente sem maiores consequências. No entanto, quando as estas teimam em aparecer, soluções também surgem...

Alguns conflitos domésticos (seriam apenas os domésticos?) parecem resolvidos através da atuação do televisor Telefunken, intitulado "O pacificador", que apareceu logo na primeira edição da revista Veja, em 11 de setembro de 1968. Agitando uma bandeira branca em sua antena, o televisor se propõe, no texto, a pôr fim às "guerrinhas domésticas". A partir dele, "De agora em diante, você assiste o programa que você quer. Quando quer. Onde quer. Sem ficar frustrado, nem forçar ninguém a ver o que não quer.". Ora, em tempos não apenas de Guerra Fria, mas alguns meses após a explosão de revoltas em todo o mundo e com o verdadeiro clima de guerra nas formas de contestação ao regime, trazer a imagem da guerra e da paz não parece uma atitude ingênua dos publicitários. Por esta proposta, guerras e conflitos são sanados com uma simples atitude: a individualização. Assim, a partir do momento em que problemas coletivos (as disputas sobre qual canal assistir) são ignorados e o espaço individual é o espaço privilegiado de ação, especialmente através do consumo, o problema coletivo parece simplesmente deixa de existir.

Apesar de não haver referências políticas diretas nesta peça, a conjuntura do momento permite essa leitura, especialmente se considerarmos que o anúncio se encontra no espaço da revista, onde diversas notícias – inclusive de ordem política – são a todo tempo veiculadas. O que quero ressaltar, no entanto, é que mesmo resignificando mais ou menos diretamente temas em debate à época, eles não podem ser simplesmente ignorados. Na busca de seduzir o leitor, potencial consumidor, e criar identidades entre ele e o produto, o anúncio deve dialogar com as ideias circulantes entre eles – em geral o leitor de classe média, a grande consumidora dos veículos onde eram estampados os anúncios. Daí a afirmação feita anteriormente a respeito da riqueza do uso da publicidade como fonte histórica por abarcar não apenas os

objetivos comerciais e ideológicos do anunciante, mas por trabalhar também com os imaginários dos indivíduos sobre assuntos correntes.

Um segundo exemplo a este respeito está neste anúncio da Le Mazelle, veiculado na revista Manchete em 24 de Fevereiro de 1968 [Fig. 04]. Neste caso, no entanto, a referência à conjuntura política é mais do que explícita. Com o texto "Não espalhe... Le Mazelle está preparando um golpe de estado na moda brasileira com sua linha 68" em letras vermelhas pintadas por duas belas jovens, a peça não nega ou ignora a existência do golpe de Estado circulando pelo o imaginário social. Mas o golpe retratado no anúncio é muito diferente do golpe dos sisudos militares em 64. Um golpe jovem, alegre e vermelho, com resultados positivos – ao menos o seu golpe na moda da época. Há aqui, portanto, mais do que uma ressignificação do golpe de Estado, mas uma mistura de referências que tende ao seu esvaziamento. Devemos também nos atentar para o ambiente do anúncio: uma construção, invadida pelas duas rebeldes moças – cujos alicerces e estruturas já estão prontos, faltando-lhe o revestimento. Aqui retornamos ao mesmo sentido do anúncio das toalhas Artex: a manutenção das estruturas originais, porém "coloridas" pela novidade e pelas pautas de uma juventude rebelde. Tudo isso ressignificado pelo mercado e consumo. Semelhante caminho é tomado pelo movimento tropicalista, aliás, e não é por acaso que este trabalho iniciou-se com a citação de *Alegria, Alegria*.

Vale lembrar que esta combinação de uma permissividade com o conservadorismo político não é uma exclusividade da publicidade, mas é uma característica do capitalismo a partir de 68. O que destaco aqui é a impossibilidade do regime e de setores ligados a ele de ignorarem ou combaterem completamente estes movimentos, sejam os movimentos resistência de esquerda, sejam movimentos de cunho mais moral, da revolução sexual, do movimento *hippie*, da contracultura. Neste sentido, o esvaziamento de certos conceitos e temas políticos em prol do consumo e da festividade – por uma classe média anestesiada pelos altos índices econômicos daqueles anos –, é ao mesmo tempo produzido e re-produzido pela publicidade, lugar de expressão das representações e imaginários de dois importantes setores que pressionam a vida política para diversos lados e de diversas formas, mas que certamente são importantes atores – protagonistas ou antagonistas – do nosso longo regime militar, que devem ser entendido em toda sua complexidade e suas contradições.

## Bibliografia

ATEM, Guilherme Nery. *Persuadere: Uma história social da propaganda*. In: MACHADO, Maria Berenice (Org.) *Publicidade e Propaganda – 200 anos de história no Brasil*. Novo Hamburgo/RS: Feevale, 2009.

CAPELATO, Maria Helena R.; DUTRA, Eliana R. F. Representação política: O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. (Orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas/SP: Papyrus editora, 2000.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo M. “*Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*”. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1998.

GENARO, Thiago de Mello. *Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*. São Paulo, 2012. Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em História Social, FFLCH / USP, 2012.

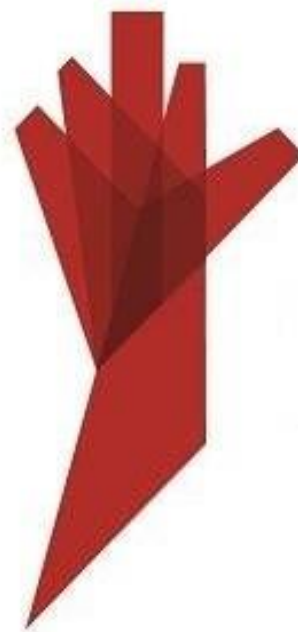
NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PINHO, José B. (Org.). *Trajetória e questões contemporâneas da publicidade brasileira*. São Paulo: INTERCOM, 1998.

ROCHA, Everardo P. G. *Magia e Capitalismo – um estudo antropológico da publicidade*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

## **Simpósio Temático 05**

**História da arte em perspectiva: arte,  
religiosidade, devoção**



**Coordenadores:**

**Kellen Cristina Silva**

Doutoranda - UFMG

kellen\_poetisa@hotmail.com

**Leandro Gonçalves de Rezende**

Mestrando - UFMG

leandro9rezende@yahoo.com.br

**Natália Casagrande Salvador**

Mestranda - UNICAMP

naticasalvador@gmail.com

## Neogótico no Brasil: Arquitetura, Religião e Espaço, na obra do missionário lazarista Julio José Clavelin, 1834 e 1909

**Carolina de Almeida Silva**

Graduanda em História

Universidade Federal de Viçosa

[carolina.a.silva@ufv.br](mailto:carolina.a.silva@ufv.br)

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo compreender como se deu a influência do Neogótico no Brasil, a partir do século XIX através do missionário lazarista e arquiteto francês Julio José Clavelin (1834-1909) que implantou este novo paradigma arquitetônico em nosso país, com a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens em 1883, situada no Santuário do Caraça, Catas Altas, Minas Gerais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Neogótico; Arquitetura; Igreja; Santuário do Caraça; Congregação da Missão.

**ABSTRACT:** This work aims to understand how was the influence of Neo-Gothic in Brazil, from the nineteenth century through the Vincentian missionary and French architect Julio José Clavelin (1834-1909) who implanted this new architectural paradigm in our country, with the Church Our Lady Mother of Men in 1883, situated in the Sanctuary of Caraga, Catas Altas, Minas Gerais.

**KEYWORDS:** Neo-gothic; Architecture; Church; Santuário do Caraça; Congregação da Missão.

### Introdução

De acordo com os nossos objetivos, que é compreender influência do Neogótico no Brasil a partir do século XIX, com a chegada do missionário lazarista Julio José Clavelin, em 1861, baseando-nos em sua grande obra que é a primeira igreja neogótica brasileira: a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, inaugurada em 1883, que desde então ajuda a compor o complexo arquitetônico do Santuário do Caraça, em Catas Altas, Minas Gerais. Substituindo a primeira ermida que havia ali, construída por Irmão Lourenço, fundador do referido Santuário.

A obra de Clavelin se tornou nosso objeto de estudo por atrelar arquitetura e religião, num contexto mineiro posterior ao Ouro. Mas para entendermos a influência neogótica que chega ao Brasil por Clavelin, é imprescindível analisarmos seu percurso, relacionando-o aos acontecimentos ocorridos na França, no século XIX, que envolve questões de cunho sociológico, político, religioso e também estético.

Devemos levar em consideração a amplitude e a profundidade do conhecimento disseminado no ambiente religioso (colégios, seminários, mosteiros, igrejas) deste período, além de suas experiências pessoais com a arte, o que justifica a aptidão de Clavelin para arquitetura. Portanto, os fatores anteriormente citados refletiram nas obras religiosas e arquitetônicas da época.

Ao longo desta análise, vamos relacionar o Gótico na Europa e sua influência na Idade Média em âmbitos gerais: as relações entre o homem e a Igreja, a filosofia e às artes. Para isso, buscamos obras que pudessem nos amparar durante o percurso deste item, obras estas, elaboradas por especialistas nestes assuntos, como: historiadores, teóricos da arte, missionários, arquitetos e restauradores.

Estudaremos o século XIX na Europa e suas discussões, ligadas à vida social e artística, contemplando os seguintes assuntos: releitura da arte Gótica, focando na Arquitetura, pensando também nas teorias do restauro de Viollet-Le-Duc e Ruskin, que nos apresentam suas diferentes propostas, estabelecendo um contraste de ideias, que nos permite levantar vários questionamentos a cerca deste movimento nascente. Relacionando tudo isso com o contexto que Clavelin estava vivenciando, que era a transição da Europa para o Brasil.

Nosso objetivo é: a partir das obras (seus projetos arquitetônicos) e documentação (suas anotações e croquis) deixadas por Júlio Clavelin, compreender o conceito de neogótico num território influenciado pelo barroco europeu (adaptado de acordo com as possibilidades construtivas do Brasil). Embora os movimentos artísticos difundidos pelo território brasileiro fossem diversificados, mas na região das Minas, o barroco se destacou. Segundo Sylvio de Vasconcellos:

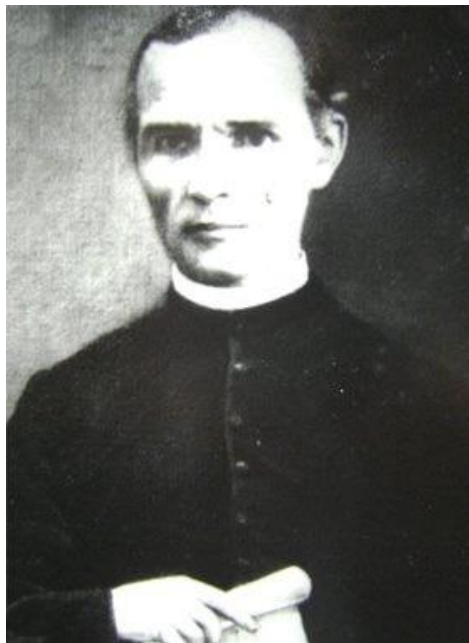
[...] a colonização das várias regiões do Brasil se processou em épocas diversas e por razões econômicas também diversas, o que deu em consequência a repetição de fatos idênticos em épocas diferentes nas várias regiões, fazendo com que o uso, por exemplo, da pedra e cal ocorresse no litoral norte já em meados de 1500, fato só verificado em Minas no final de 1700. Da mesma forma que o clássico, o gótico, o renascimento e o barroco levaram séculos a se apresentar na Europa, no Brasil, todos eles de certa forma se mostraram de modo ainda mais rápido, por vezes até mesmo em paralelismo. (VASCONCELLOS, 1999, p. 149)

Esta passagem nos ajuda a pensar o cenário arquitetônico brasileiro, que tivera sua história registrada em sua arquitetura civil, religiosa e administrativa, destacando as relações existentes entre o Brasil e a Europa. Depois deste primeiro percurso, vamos fazer uma análise



da a relação existente entre essa igreja e o autor de seu projeto, Julio Clavelin, entre a igreja e o Santuário do Caraça.

### Clavelin e seu percurso



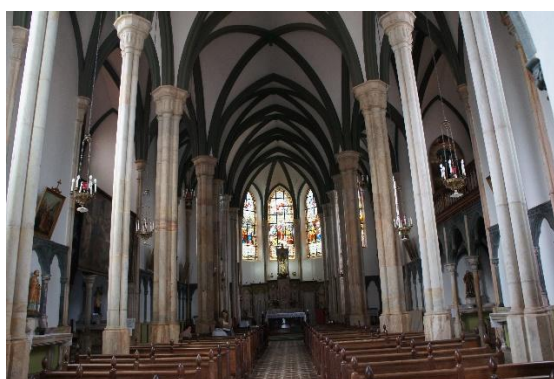
**Figura 1** - Padre Júlio José Clavelin.

**Fonte:** <http://www.santuariodocaraca.com.br/>

Julio José Clavelin nasceu no dia 7 de Abril de 1834, na aldeia de Nevy-sur-Seille, na França, filho de João Estevam Clavelin e Maria Gabet. Aos 11 anos de idade mudou-se para a paróquia de Bessin, onde residia seu tio, que seria seu tutor, o Padre Pedro Francisco Gabet. Entrou para o Seminário Menor de Nozeroy, um arraial que fica a cerca de 30 km de Poligny, uma pequena cidade tradicional, que ainda conserva sua igreja gótica. Julio passou 9 anos no Seminário menor de Nozeroy, completou seus estudos de filosofia em Vaund-sur-Polingny, na região de Franche Comté. Chegou a este novo seminário com 21 anos. No dia 18 de setembro de 1856, Clavelin foi recebido em São Lázaro, casa Mãe dos Padres da Congregação, em Paris. Foi ordenado padre em 1861. Padre Clavelin foi enviado para o Brasil, passa alguns meses na Missão na Bahia, chegando ao Caraça em 1862, trabalhou como professor e como superior de 1867 a 1885, onde se destacou por construir a primeira igreja no estilo neogótico no Brasil, a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens. A obra começou em 1876, sendo inaugurada em 1883. Em 1885, Clavelin foi enviado para o Rio de Janeiro, encontrava-se adoentado, estava quase cego devido à catarata, faleceu em Petrópolis, no dia de seu aniversário, quando completou 75 anos de idade no dia 07 de abril de 1909. (SILVA, 1910)



**Figura 2** - Exterior da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Santuário do Caraça, MG. **Fonte:** Arquivo pessoal.



**Figura 3** - Interior da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Santuário do Caraça, MG. **Fonte:** Arquivo pessoal.

### Sobre o gótico

O Gótico se tornou fundamental para a nossa análise, à medida que notamos seus marcos no medievo. O pensamento filosófico (Escolástica) mudou a maneira de pensar a relação entre o homem e o Sagrado. A arquitetura se desenvolveu e usou novas tecnologias para a construção das igrejas e mudanças para as artes de um modo geral, que contribuíram para a caracterização e consolidação dessa nova tipologia medieval.

Desse modo, pudemos notar que Escolástica e Arquitetura, nasceram simultaneamente, a escolástica foi traduzida na arquitetura das igrejas, pois cada peculiaridade deste pensamento foi representada em cada elemento que compõe uma típica igreja gótica: foi

a concretização de um pensamento filosófico. Ou seja, uma nova forma de conceber a religião católica carecia de uma nova técnica construtiva que fosse arrojada o suficiente para demonstrar essa mudança de pensamento. Pois não faria sentido essa ruptura com os paradigmas arquitetônicos, principalmente no que diz respeito a arquitetura sacra, sem uma justificativa plausível. Por isso, tal estilo foi sendo disseminado, contagiando outras regiões européias. (PANOFSK, 1991, p. 3-4)

Neste momento, a Igreja quer arrebatara fieis, trazê-los para seu interior, convidá-los a ter uma experiência com o Divino, visando uma edificação e purificação moral, usando uma pedagogia de evangelização que a todo tempo vem ressaltar o temor à morte e mostrar a pequenez do homem, diante da potência divina. Em: “História do medo no Ocidente”, Jean Delumeau coloca: “Em todo o decorrer da Idade Média, a Igreja meditou sobre o fim da história humana tal como foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos.”

É interessante refletirmos sobre a propagação dos medos escatológicos na Idade Média: naquela época, a maior parte da população era analfabeta se encontrava no campo, a Bíblia ainda não tinha sido traduzida, de modo que o conhecimento religioso ficava restrito ao clero e devido ao medo presente no imaginário coletivo, decorrente dos grandes abalos que a Europa sofrera, a divulgação dos temores escatológicos se dava também através das igrejas, em seus vitrais, que retratam as passagens bíblicas, teatros religiosos e sermões durante toda a sua extensão rural, através de missionários e de devotos que buscavam a redenção de seus pecados. Mas, segundo Panofsky:

[...] o sistema social evoluía muito rapidamente em direção a uma vida profissional urbana. Organizada de forma ainda não tão rígida quanto o posterior sistema de guildas e a corporação de ofício dos mestres-pedreiros, oferecia foro em que se pediam encontrar, como interlocutores quase equiparados, sacerdotes e leigos, poetas e juristas eruditos e artistas. (PANOFSKY, 1991, P. 16)

Assim, podemos pensar também no momento de construção dessas igrejas nos pontos específicos das cidades nascentes. Que envolvia a comunidade local, desde a elaboração do projeto até o fim da obra.

É difícil imaginar a impressão que esses edifícios devem ter causado àqueles que só tinham conhecido as pesadas e sombrias estruturas do estilo românico. Aquelas igrejas mais antigas, em sua força e poder, talvez transmitissem algo da “Igreja Militante” que oferecia abrigo e proteção contra as investidas do mal. As novas catedrais propiciavam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. (GOMBRICH,, 1999, p. 88)

Devemos destacar a importância da igreja gótica como componente fundamental da paisagem da cidade medieval, além de orientar a organização da cidade, no sentido físico e administrativo, a vida também acontecia dentro dessa igreja, pois a comunidade frequentava os cultos religiosos e todos se empenhavam na construção e decoração deste edifício. Para Baugart:

O caráter de arcabouço da nova igreja significa “desmaterialização” e com isso, espiritualização em uma medida nunca antes alcançada na arquitetura, nem mesmo em S. Vitale ou na Hagia Sofia. A arquitetura romana, que através da românica, tornou esta forma possível, é suprimida de tal modo que parece transformada em seu oposto. O valor das colunas, que residia em sua proporção com o corpo humano e ainda ativo no românico e no gótico primitivo, é abolido. Nas colunas e pilares das catedrais góticas, tornaram-se impossíveis a transferência de medida e a sensação de tamanho a partir do próprio corpo e também o acréscimo na altura também torna o espaço incomensurável, já que seu único limite fechado pelas abóbodas se encontrava sempre na penumbra, causada pela luz mítica dos vitrais coloridos. O espaço sacro foi assim de tal forma afastado de qualquer comparação com o sobrenatural. A igreja tornou-se a verdadeira Jerusalém Celeste, que recebia os fiéis já na Terra. (BAUMGART, 1999. P 162-163)

A igreja tornou-se um refúgio “coberto de paz”, onde o fiel poderia proteger-se das investidas do mal, porém, este lugar alertava sobre os perigos, causas e conseqüências de uma vida leviana, fora da comunhão com Deus. A igreja gótica tinha a necessidade de revelar para os fiéis seus princípios religiosos, o que explica sua arquitetura diferenciada: paredes, vitrais e esculturas advertiam a todo o instante que o juízo final se aproximava, onde a distinção entre bons e maus seria feita por um Deus implacável e punitivo. A igreja era a misericórdia divina personificada na terra, pois a mais remota possibilidade de salvação só existiria através dela.

### **Sobre o neogótico**

No século XIX, a Europa vem com uma política de “releitura”, que se volta para o Clássico e a Idade Média, dando origem ao Neoclássico e ao Neogótico, estando estes conceitos/estilos ligados à mentalidade daquele período, que debate questões de cunho histórico, religioso, social, político, nacional. A respeito disso, Luciano Pateta diz:

Pensemos na concepção de estilo como linguagem coletiva e sistema universal de formas (aquelas do universo greco-romano ou gótico) que transcende as singularidades e individualidades expressivas (de fato, o “traço estilístico” pessoal de cada arquiteto se mostra cada vez menos evidente).- Pensemos na relação com o antigo, que começa com uma abordagem de cunho mítico; passa por fases ideológicas e interpretativas, depois à adesão com total ortodoxia, para diluir-se, finalmente, na prática profissional corriqueira. – Pensemos na convicção de que era possível escolher entre elementos extraídos das antiguidades, concentrar o melhor deles, iludindo-se de que esse “encontrar e aplicar” pudesse comparar-se às experiências

criativas do passado, baseadas, ao invés, no “buscar ex novo e renovar sempre”. – Pensemos, enfim, na condição que aproximava todas essas gerações: a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos “mestres”, devia ceder às novas exigências da produção de massa e à definição de uma nova figura de projetista: o profissional. (PATETTA, 1987, p. 12)

Para percebermos a França do século XIX, no que se refere ao ensino e a teoria da arquitetura, devemos pontuar alguns eventos marcantes. Segundo Guilherme Lassance, houve uma intensa agitação intelectual que estava diretamente ligada às mudanças que conturbaram o Estado francês com a queda da monarquia absolutista no final do século XVIII e um período de grande instabilidade política, caracterizada pelas rápidas e constantes sucessões diferentes regimes de governos. (LASSANCE, 2009. P 94)

Nesta época, os arquitetos estavam preocupados em fortalecer sua autoridade acadêmica, para isso, esses profissionais se apoiaram no racionalismo trazido pelas teorias iluministas. Lassance afirma que: “o projeto dos arquitetos do século XIX era o de serem modernos na história e não em ruptura com ela”. Mais adiante em seu texto, o referido autor é categórico ao dizer:

[...] fica também mais fácil entender as origens do conflito existencial que afetou os arquitetos do século XIX, sacudidos pelo desejo contraditório de manutenção saudosista de normas estéticas da instituição que outrora os protegera e de incorporação de novos valores sócias e econômicas capazes de assegurar-lhes o reconhecimento de alguma legitimidade profissional numa sociedade comandada por diferentes estruturas e formas de poder.(LASSANCE, 2009. P 96 - 97)

Sobre o francês Viollet-Le-Duc e o inglês Ruskin, devemos enfatizar suas contribuições para a arte, para a arquitetura. Le-Duc é um dos primeiros teóricos que trataram da questão patrimonial e do restauro, principalmente no que diz respeito ao medievo, na França. Trabalhava com o intuito de “reinventar” o passado e assim, torná-lo algo atrativo para a sociedade de sua época, podemos observar isso, em uma de suas frases: “restaurar um edifício, não significa conservá-lo, mas repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido”.

Já Ruskin vem com uma proposta de cunho ideológico, sugerindo mudanças na economia e na sociedade, sendo mais tarde considerado um crítico da sociologia. Este teórico concebe o Gótico como um movimento intelectual resultante de uma tradição nacional presente em sua época. Com relação ao trabalho destes teóricos, De Fusco diz:

Quando em França, na segunda metade do século XVII, entrava em acção a reforma do pensamento arquitetônico na linha do racionalismo iluminista, na



Inglaterra afirmava-se o gothic revival. Este, no âmbito do movimento romântico, constituída a alternativa inglesa, em nome do sentimento nacional, moral e religioso, às formas importadas do humanismo tardio e do barroco. (DE FUSCO, 1984, p. 33)

Estes teóricos nos levam a pensar o porquê deste retorno ao Gótico, no século XIX, ainda no texto de Renato De Fusco: “A ideia de Arquitetura” vimos:

Esta nova visão da Idade Média tem origem, por diferentes motivos, nos historiadores de arte, nos reformadores, nos arquitetos. O neogótico esteve na origem da moderna revolução na arquitetura porque nele foram identificadas instâncias de ordem técnico-moral e social. Ora, à exceção talvez dos historiadores de arte, todos os outros estudiosos colheram do gótico apenas alguns aspectos parciais: ora a organização coletiva do trabalho. (DE FUSCO, 1984, p. 30)

Eles consideram o Gótico como um conceito histórico, pertencente à Idade Média. Embora a Linguagem Gótica em termos artísticos, arquitetônicos e religiosos não esteja restrita a temporalidade (cronologia), por isso ela pôde estar presente no Século XIX. Entretanto não se pode reviver um contexto histórico, pois os momentos são distintos. A mentalidade dos séculos XI, XII e XIII era outra, a simbologia é diferente para o século XIX. De acordo com Sônia Pereira Gomes:

Sabemos que um dos traços recorrentes da arquitetura historicista foi a associação entre determinados programas e estilos. Neste caso, a tipologia é definida na relação estilo/função. (...) Pois, se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo, que se ancorava em características comuns em termos de função ou partido.(PEREIRA, 2009. P 84-86).

Estes teóricos foram figuras importantes deste período por levantarem perguntas polêmicas que envolviam o pensamento coletivo. Eles agitaram sociedade discutindo os valores morais e artísticos que estavam vigorando naquele momento, por isso esta metodologia de atualizar a tradição. Para eles, o arquiteto estava apto para exercer uma função social, começando pela arquitetura até a vida da sociedade.

### **A chegada do neogótico no Brasil**

Através da Congregação da Missão, de seus votos e de seu desejo de evangelizar, Clavelin chegou ao Brasil e teve a oportunidade de conhecer o nordeste e sua arquitetura predominantemente colonial, que para ele era diferente. Ao começar seu trabalho como missionário executou um projeto arquitetônico no Santuário do Caraça, em Minas Gerais, sua obra ganhou destaque, pois trata-se da primeira igreja neogótica brasileira: a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, uma edificação religiosa muito peculiar, no que diz respeito ao



local onde foi implantada, a forma como foi construída e por seu ineditismo em solo brasileiro, além é claro, da ligação entre esta igreja e a Congregação da Missão.

Para abarcarmos o complexo arquitetônico do Santuário do Caraça, que recebeu como aparte esta referida igreja devemos nos perguntar porque a Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens possui tais diferenciais, devemos compreender, para que finalidade ela foi construída no lugar de uma capela barroca. Seria uma busca pela harmonização entre a paisagem natural exuberante e arquitetura? Será que Clavelin compôs uma arquitetura mais imponente para não ficar aquém da natureza ao redor?



**Figura 4** - Desenho de Martius. **Fonte:** <http://www.santuariodocaraca.com.br/>



**Figura 5** - Caraça atual com a igreja neogótica (1883). **Fonte:** <http://www.santuariodocaraca.com.br/>

### Considerações finais

Diante desta análise, e pelo fato deste trabalho ainda estar em andamento, por ora, pudemos perceber que a justificativa para implantação de uma “nova” tipologia arquitetônica neogótica vai muito além de questões estruturais, como ampliação do espaço da edificação religiosa que ali existia anteriormente, para que se pudesse acomodar um contingente maior de fieis, ou atrair maior número de peregrinos.

A Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens combina com o clima do lugar, Serra do Caraça, em Catas Altas, que é parecido com o da Europa, possui todos os elementos do Gótico, apesar de modesta, porém, esta igreja criou ali, uma atmosfera de introspecção, que convida o indivíduo a ter uma experiência com o Sagrado, de um modo diferente de todas as igrejas daquela região.

O projeto arquitetônico da igreja nos mostra que esta possui acessos que ligam as outras dependências do Santuário ao seu interior, o que nos leva a pensar que esta “nova” igreja fora construída para a comunidade que residia ali, naquela ocasião: internos e o clero. Conduzindo-os a refletir sobre uma nova forma de se pensar a educação religiosa oferecida ali e uma nova forma de se pensar o sagrado.

### **Bibliografia**

SILVA, Francisco de Paula. Um sacerdote modelo ou biographia do Padre Júlio José Clavelin da Congregação da Missão. Petropolis, 1910.

VASCONCELOS. Sylvio de. Topos - Ver. Arq., Belo Horizonte, n.1, p. 148-163, jul./dez. 1999.

PANOFSKY, Erwin. Arquitetura gótica e escolástica, Sobre a analogia entre arte, filosofia na Idade Média. Trad. Wolf Hörnke. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Trad. de Álvaro Cabral. Lisboa: LTC. s/d, 1999.

BAUMGART, Fritz. Breve História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PATETTA, L. “Considerações sobre o Ecletismo na Europa”. In Fabris, Annateresa. Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Studio Nobel: EDUSP. 1987.

LASSANCE, Guilherme. “Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: O debate sobre a legitimidade das referências”. In: Leituras em teoria da Arquitetura, vol. 1 – Coleção PROARQ. Org. Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-Peixoto, Laís Brostein. Rio de Janeiro: Viana e Mosley. 2009.

DE FUSCO, Renato. A idéia de arquitetura. Trad. José Eduardo Roli. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PEREIRA. S. P. “Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX”. In: Leituras em teoria da Arquitetura, vol. 1 – Coleção PROARQ. Org. Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-Peixoto, Laís Brostein. Rio de Janeiro: Viana e Mosley. 2009.

## O termo contratual de 1754 e as modificações no retábulo-mor da matriz do pilar, em Ouro Preto

João Henrique Grossi Sad Jr.

Bacharel em Desenho/ Licenciado em Desenho e Plástica  
UFMG

[joao.sad@gmail.com](mailto:joao.sad@gmail.com)

**RESUMO:** O retábulo da capela-mor da Matriz do Pilar, em Ouro Preto, é considerado a obra-prima da talha em estilo joanino na capitania das Minas. Partindo da análise de um termo contratual firmado em 1754 - e levando em conta as exigências eclesiásticas coetâneas - este artigo investiga modificações realizadas na estrutura daquela obra após a morte de seu principal realizador, Francisco Xavier de Brito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Termo contratual; retábulo; modificação.

**ABSTRACT:** The main retable's woodwork at Mother Church of Pilar, Ouro Preto, is regarded as the highest point of joanine style in Minas Gerais. Starting from a contract signed in 1754, the following article analyses structural changes made on that retable after the death of its main creator, Francisco Xavier de Brito. In doing so, the article considers coetaneous ecclesiastical demands.

**KEYWORDS:** Contract; retable; modification.

A inspiração para essa pesquisa surgiu durante a leitura de um artigo de Sabrina Mara Sant'Anna sobre os sacrários da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. No corpo do artigo a autora transcreve um documento de 1754, através do qual a Irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável pela manutenção da capela-mor daquela igreja, contrata o artífice José Coelho de Noronha para realizar modificações no retábulo-mor (SANT'ANNA, 2013, p. 48). Diante de uma fotografia do retábulo, percorri o documento analisando os itens da reforma, e percebi que havia ali um desafio instigante. Os termos técnicos do século XVIII não eram os mesmos usados hoje em dia pelos historiadores, e para compreendê-los foi preciso relacionar as solicitações do contrato às feições originais do retábulo. Esse esforço de interpretação levou naturalmente às conjecturas sobre a forma primitiva do retábulo. Aproximar-se daquela forma é um dos objetivos desse estudo; outro objetivo é investigar as razões – que levaram a Irmandade do Santíssimo Sacramento a alterar a obra-prima de um dos mais talentosos entalhadores de sua época, o português Francisco Xavier de Brito. Finalmente, pretendemos demonstrar que, entre a forma original do retábulo e a que temos hoje em dia, preciosas feições intermediárias igualmente se perderam.

### O estilo joanino na Capitania das Minas e o retábulo-mor do Pilar de Ouro Preto

O século XVIII viu chegarem a Minas Gerais dois estilos portugueses de retábulos barrocos. O segundo deles, chamado *D. João V* ou simplesmente *joanino*, prevaleceu a partir da terceira década do século (ÁVILA, 1996, p.172). Seu nome é um tributo ao monarca que, devotado à cultura da Itália, patrocinou um programa sistemático de importação da arte e dos artífices daquele país, os quais iriam alterar os rumos da cultura retablística portuguesa. Passaram a fazer parte dos retábulos, entre outros elementos, os dosséis<sup>1</sup>, as colunas torsas com terços inferiores estriados, os quartelões<sup>2</sup> e as figuras antropomórficas de grande porte. Germain Bazin, autor da mais importante obra de síntese sobre a talha luso-brasileira, distingue duas tipologias da talha joanina:

São ainda numerosos em Minas os altares e decorações realizadas no primeiro estilo D. João V, estilo barroco visando à riqueza pela superabundância e ao qual a cidade do Porto se manteve fiel, enquanto em Lisboa, desde 1725, já se esboçava um estilo mais moderado (BAZIN, 1983, p. 337).

O estilo lisboeta, de ênfase arquitetônica e grande elegância decorativa, também chegaria a Minas Gerais. Nas palavras de Bazin, “por volta de 1745, quando a desordem barroca atingia o paroxismo, processou-se a uma reforma, tendendo a um maior rigor arquitetônico” (BAZIN, 1983, p. 341). O historiador atribui a mudança à atuação do português Francisco Xavier de Brito, nascido supostamente na região de Lisboa, por volta de 1715. Temos notícias dele no Rio de Janeiro a partir de 1734 (HILL, 1996, p. 47), onde trabalhou ao lado de Manoel de Brito, criando na capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência uma “obra-prima dessa escola lisboeta, que orientando a escultura para a estatuária, conseguiria integrá-la numa rítmica decorativa” (BAZIN, 1983, 330). Em Minas, seus passos iniciais têm registros esparsos, mas a partir de 1746 sabemos com detalhes de sua contratação para a criação da talha da capela-mor da igreja matriz do Pilar de Ouro Preto. Em 1751 encontrava-se doente, vindo a falecer no dia de Natal. Não sabemos se, na ocasião, a talha do retábulo estava pronta, e pode ser que seu sócio Antônio Henriques Cardoso ou outro entalhador tenha concluído o serviço (BAZIN, 1983, p. 80-81). Seja como for, Francisco Xavier de Brito deixou uma marca inconfundível de sofisticação e delicadeza na talha da capela-mor do Pilar. A partir dali, estava definitivamente implantado na região o segundo estilo D. João V a que Bazin se refere, também chamado de joanino *evoluído*.

<sup>1</sup> Coberturas salientes incorporadas aos nichos (cavidades) centrais dos retábulos (cf. ÁVILA, 1996, p. 141).

<sup>2</sup> Pilastras entalhadas com relevos que lembram rolos de pergaminho abertos (cf. ÁVILA, 1996, p. 169).

## O termo contratual de 1754

Antes que se passassem três anos da morte de Francisco Xavier de Brito, decisivas alterações no retábulo-mor foram contratadas. A 23 de junho de 1754, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, juntamente com membros da Irmandade de Nossa Senhora do Pilar, declarou a existência de “vícios e erros de arquitetura” no retábulo, e a necessidade de reformas para “haver de emendar e ficar a obra com simetrias necessárias e o decoro devido a semelhante lugar<sup>3</sup>”. Ficou estabelecido “q se fizesse a obra necessária p.<sup>a</sup> a emenda dos ditos erros como tambem o nicho ou lugar q. se inleger maes comodam.<sup>te</sup> p.<sup>a</sup> acollocação da Imagem da ditta Snr.<sup>a</sup> como padroeyra q. he desta matris” (*apud* SANT’ANNA, 2013, p. 47). Alguns dias depois, firmou-se o seguinte termo contratual, no qual foram especificados os itens da reforma e o nome do artífice responsável pela obra, José Coelho de Noronha:

Tr. que fas a Irmand<sup>e</sup> do Santissimo Sacrm.<sup>to</sup> a Jose Coelho de Noronha para concertar e compor oTr[o]no Levantar a cupula e fazer o nicho de N. Snr.<sup>a</sup> do Pillar (?)

Aos vinte e seis dias do mes (?) de1754 sendo na casa do consistorio desta Matriz de Nossa Senhora do Pilar estando junto os officiais da mesa do Santissimo Sacramento a Saber Provedor, Procurador, Thizr.<sup>o</sup> comigo Escrivão abaixo nomeado em virtude do Tr.<sup>o</sup> q. se acha visto em mesa neste L.<sup>o</sup> afl. 83 em que nos dá orde os dittos Irmãos para a meza mandar concertar o Tr[o]no, e a maes obra que necessita a talha da capela mor a qual com effeito ajustamos a saber aLargar a boca da Tribuna Levantar a muldura da capela e os quartoes místicos pollos p.<sup>r</sup> Sima da colluna Redonda, e no Lugar em q. Estavão por hua quartelas com Seus Rapazes debaixo, o Torno desmancha elhe todo, e pollo na figura de Seis tavo, e puxallo mais fora o possível e a Recualo atrás meyo palmo, e por obancos com igualdade de Sorte de Sorte q.’ Se passa andar com facelid.<sup>e</sup> Por cima delles e aSim maes duas cúpulas nos nichos com Suas pianhas e também hum nicho (?) Para nosso Snr.<sup>a</sup> seguindo a figura do banco ao Sacrário em Seistavo as costas furadas de tavoado (?) e tudo Será Levadio, e o barrete de Sima e as quatro quartelas servirás de pillares tudo será em talhado na melhor forma q. na paraje Se poder acomodar de Sorte que não aSombre a boca, e tr[o]no, e que fique descobreta a Senhora para o que se lhe botará pra (?) os dous Serafins q. estão em Sima do Sacrario e tudo o mais q. José coelho de Nor.<sup>a</sup> offeicial de entalhador entender e no lhe dissemos ao fazer deste cuja obra ajustamos com o ditto José coelho por preço e quantias de trezentas oitavas de ouro de mil e duzentos cuja nos obrigações nos obrigamos a Satisfazer pelos bens’ desta Irmand.<sup>e</sup> ev.<sup>a</sup> a todo o tempo constar fizemos este tr.<sup>o</sup> que todos assinamos e Miguel Lopes de Arayo Escrivão desta Irmd.<sup>e</sup> q. esta mandey fazer e asinamos. /João de Souza Lx.<sup>a</sup> /Manoel Mor.<sup>a</sup> Trr.<sup>a</sup>/Miguel Lopes de Ar.<sup>o</sup> /Jose Coelho de Noronha /João Pinto de Mir.<sup>da</sup> (*apud* SANT’ANNA, 2013, p. 48)

<sup>3</sup> Uma explicação completa sobre o significado dos conceitos de *simetria*, *decoro* e outros termos, no século XVIII, pode ser lida na interessante tese de doutorado de Rodrigo Bastos (ver Bibliografia).



Antes de passarmos à análise comparativa entre os itens do contrato e as feições atuais do retábulo-mor (Figura 1)<sup>4</sup>, falaremos brevemente sobre o espírito subjacente ao processo de criação artística na Capitania setecentista – local e época em que o caminho estético para o céu era pautado pelas exigências da Contra-reforma. Assim será possível especular sobre a natureza dos “vícios e erros de arquitetura” do retábulo-mor e sobre a importância da criação de um nicho para expor a imagem da padroeira.



**Figura 1** – Retábulo-mor

As matrizes de Minas Gerais, no século XVIII, constituíam um símbolo da presença da igreja na colônia. A imponência da Matriz do Pilar de Vila Rica – antiga Ouro Preto – permitia que se realizassem ali, além das cerimônias ordinárias do culto, a posse de governadores e as comemorações de nascimentos, casamentos e exéquias reais (BASTOS, 2009, p.110). Naturalmente, qualquer obra ali exigiria os melhores profissionais, e à época do contrato, José Coelho de Noronha era talvez o mais conceituado entalhador da Capitania, tendo já trabalhado em igrejas como a matriz de Santa Bárbara e a Sé de Mariana

<sup>4</sup> Os desenhos desse artigo foram criados pelo autor.



(PEDROSA, 2012, p. 84). O valor a ser pago, trezentas oitavas de ouro, era quantia alta para a época, o que nos leva a pensar sobre a importância da função desempenhada por este aparato decorativo, o retábulo-mor.

A prática contra-reformista colonial solicitava a máxima atenção para o culto da missa e o sacramento da Eucaristia, e nesse contexto o retábulo-mor era um elemento de destaque. Construído em espaço sagrado - a capela-mor - ele é o termo do itinerário simbólico que o fiel deve percorrer ao entrar na igreja. O conjunto de sua iconografia, que costuma trazer, além do sacrário, imagens de santos, anjos, as figuras da Trindade e outros símbolos, traduz em imagens o destino a que o fiel se dispõe através da Eucaristia. Myriam Ribeiro descreve um dos artifícios usados para induzir os fiéis a concentrarem sua atenção no retábulo-mor:

Este ponto central de organização decorativa do ambiente (...) é naturalmente o altar-mor<sup>5</sup>, para o qual é dirigida de imediato a atenção do espectador a partir da porta de entrada, por um jogo sutil de convergências, no qual os retábulos laterais funcionam como etapas intermediárias até a região do arco-cruzeiro, onde os retábulos são colocados propositadamente de viés acentuando o efeito de convergência. (OLIVEIRA, 2007, p. 372)

A abertura central de tais retábulos, a tribuna ou camarim, contém uma estrutura em degraus chamada de trono eucarístico (ver fig.1). No século XVIII, o topo do trono eucarístico era reservado para a exposição de um dos símbolos mais valiosos do catolicismo, o Santíssimo Sacramento. Esse aparato tinha apoio oficial: recorreremos à norma pontifícia de 1705, chamada *Instructio Clementina*, primeiro documento oficial a referir-se ao trono eucarístico (MARTINS, 1991, p. 33). Fausto Martins descreve a preocupação de manter livre, para os fiéis, a visão do Santíssimo Sacramento, quando esse estivesse exposto no trono:

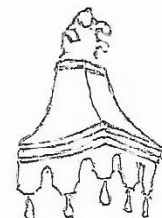
Toda a igreja em geral e a capela-mor em particular devia estar decorada com grande aparato, mas observando escrupulosamente a norma que estipulava que o senhor exposto deveria ser visto de qualquer ângulo do templo (MARTINS, 1991, p. 33-34).

O retábulo-mor também era o espaço de exposição do santo ou santa padroeira do templo, cuja imagem ficava ao pé do trono eucarístico, sobre o sacrário (OLIVEIRA, CAMPOS, 2010, p.74).

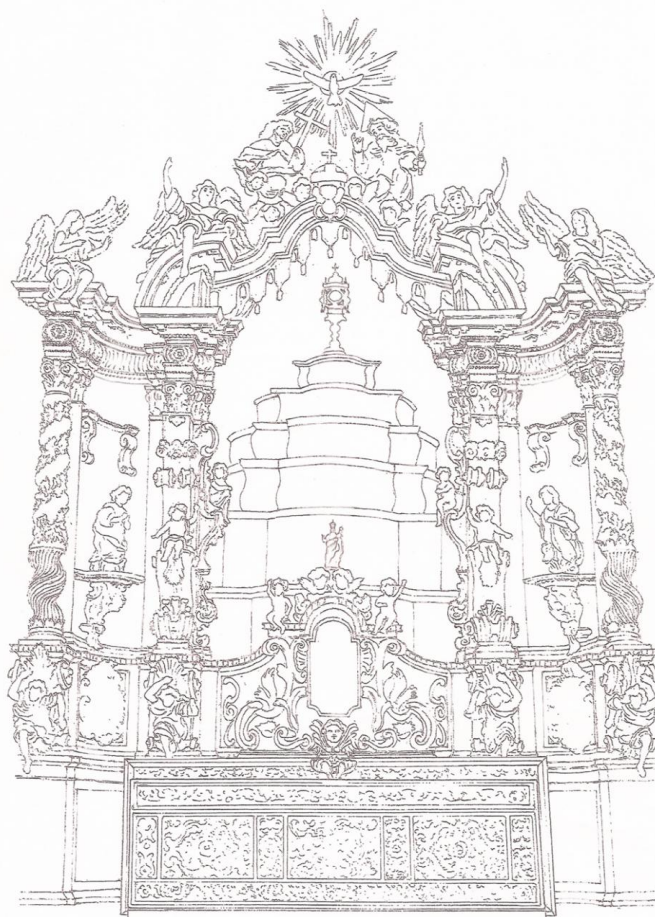
O padrão descrito acima foi seguido na Matriz do Pilar de Vila Rica. Ali, aqueles dois ícones - o Santíssimo Sacramento e a santa padroeira - ao centro do retábulo-mor, enquadrados pela moldura da boca da tribuna, transformavam-se em uma espécie de ponto de

<sup>5</sup> *Altar-mor* é entendido aqui como o conjunto formado pela mesa do altar e o retábulo.

fuga na perspectiva geral do interior da igreja. O parágrafo inicial do contrato de 1754 (“T[arefa]. que fas a Irmande do Santissimo Sacrm.º (...) para concertar e compor oTr[o]no Levantar a cupula e fazer o nicho de N. Snr.ª do Pillar”) demonstra a intenção de enfatizar a ambos como centros da convergência decorativa da Matriz. Esse e outros trechos (“aLargar a boca da Tribuna Levantar a muldura da capela”) sugerem que a abertura original da tribuna era insuficiente para expor com a devida decência o Santíssimo Sacramento. O texto é omissivo quanto às providências para se alargar a tribuna, concedendo, porém (“e tudo o mais q. José coelho de Nor.ª [...] entender”), liberdade para que Noronha tomasse iniciativas (de acordo com nossas visitas à capela-mor, podemos apenas, até o momento, sugerir a hipótese de que os *intercolúnios* - seções entre as pilastras centrais, ou quartelões, e as colunas externas - tenham sido cortados, criando espaço para afastar os quartelões um do outro). É mais fácil conjecturar sobre a maneira como foi levantada a “muldura da capela”. O texto diz em seguida: “e os quartoes místicos pollos p.ª Sima da colluna Redonda, e no Lugar em q. Estavão por hua quartelas com Seus Rapazes debaixo”. *Quartela* é uma “peça que, numa estrutura ornamental, serve de sustentação a outra” (ÁVILA, 1996, p. 169). Na fig.2 vemos uma das duas quartelas (com um anjo adulto em cima e outros três *rapazes*) encomendadas com o fim de serem postas sobre as pilastras centrais (ver fig.1). Por determinação do contrato, o par de quartelas deveria substituir os “quartões místicos”, e aqui surge uma interessante questão de interpretação. Tudo indica que os “quartões místicos” a que o contrato se refere são o que hoje chamamos de *fragmentos de frontão* (fig.3). Acreditamos que o termo *quartão* devia-se ao formato em quarto de circunferência de tais elementos (*místicos*, pela presença dos anjos). “Collunas redondas” seriam as colunas externas, chamadas hoje de *salomônicas* ou *pseudo-salomônicas*. A partir do contrato deduzimos que, originalmente, os fragmentos de frontão ficavam sobre as pilastras centrais.

**Figura 2****Figura 3****Figura 4**

Em relação ao trono eucarístico, não temos condições, até o momento, de avaliar os artifícios usados para “desmancha elhe todo, e pollo na figura de Seis tavo, e puxallo mais fora o possível e a Recualo atrás meyo palmo, e por obancos com igualdade (...) de Sorte q.’ Se passa andar com facelid.º Por cima deles”; dessa forma, comentaremos apenas sobre o motivo de tais exigências, e não sobre sua efetiva realização<sup>6</sup>. Simbolicamente, a *figura de sextavo* (hexágono) tem uma função eucarística (BASTOS, 2009, p.192); a forma sextavada também harmonizaria o trono com duas outras estruturas hexagonais, o sacrário e o zimbório<sup>7</sup>. E as mudanças nas medidas dos degraus serviriam para adaptá-los à circulação das pessoas no espaço do camarim, que até hoje é eventualmente percorrido.



**Figura.5**

A fig.5 traz uma possível reconstituição da forma original do retábulo. O dossel, mais baixo, é sustentado pelos “quartões místicos”, e os dois anjos adultos que hoje estão sobre as quartelas criadas por Noronha ocupam os topos das colunas externas. O desenho suprime as

<sup>6</sup> A dificuldade em constatar a realização de certos itens nos leva a considerar a hipótese de que nem todas as exigências do contrato foram cumpridas literalmente.

<sup>7</sup> Torre que coroava a abóbada da capela-mor, à época (BASTOS, 2009, p.168).

pequenas cúpulas laterais (fig.4) solicitadas pelo contrato<sup>8</sup> (“e a Sim maes duas cúpulas nos nichos com Suas pianhas”) e os santos que hoje estão sob elas, já que os santos setecentistas eram outros (OLIVEIRA, CAMPOS, 2010, p.49). No topo do trono está a custódia<sup>9</sup> na qual se expunha a hóstia consagrada, e sobre o sacrário a primitiva imagem da padroeira, hoje guardada no museu da Matriz. Esta imagem, menor que sua sucessora (do século XIX), perde em dimensão ao ser vista junto aos anjos que estão sobre o sacrário<sup>10</sup>. Isso nos leva a pensar no nicho como um expediente para acentuar a imagem da padroeira em meio a outros elementos maiores e mais expressivos. Provavelmente a devoção à santa era inversamente proporcional a seu tamanho; temos uma idéia da intensidade dessa devoção através das palavras de frei Agostinho de Santa Maria, que escreveu sobre a Matriz do Pilar e sua santa:

Acabado o Templo, & posto em toda a perfeição, tratáráo logo de colocar nelle a Santissima Imagem da Rainha da Gloria [...] Está a Senhora colocada sobre o seu Pilar no meyo do Altar mòr como Senhora, & Padroeira daquela casa. A sua estatura são três palmos, & o pilar tem os mesmos, este he fingido de pedra, & a Senhora estofada de ouro.

O anno em que se solemnizou esta colocação daquela soberana Senhora, foy o de 1710, em dia de sua gloriosa Assumpção quinze de Agosto, & neste dia esteve a Igreja muyto ricamente armada. Logo que foy colocada, acendeo Deos em todos os que habitavaõ aquella terra hum taõ grande fogo de devoção para com esta Senhora, que este considero eu, ser hum dos seus grandes milagres, & tambem naõ he pequeno o grande zelo, & fervorosa devoção, com que a servem, & e a festejaõ todos os annos (...) (SANTA MARIA, 1723, p.238)

Assim como o zimbório, demolido alguns anos depois de sua construção, nenhum vestígio do nicho da padroeira restou na Matriz. Sua confecção, porém, é confirmada por recibos assinados por Noronha em 1754 (PEDROSA, 2012, p.234). Na tentativa de reconstituir suas feições, recorreremos ao retábulo de Nossa Senhora do Rosário da matriz de Catas Altas (fig.6)<sup>11</sup>, que possui um nicho cuja estrutura condiz com a solicitação do contrato: “hum nicho Para nosso [sic] Snr.<sup>a</sup> seguindo a figura do banco ao Sacrário em Seistavo (...) e o barrete de Sima e as quatro quartelas servirás de pillares”. O trecho sugere uma espécie de baldaquino formado por quatro pilares e encimado por uma cobertura em forma de barrete de clérigo, cobrindo a imagem da padroeira; tal estrutura ficaria sobre o sacrário. A redação do

<sup>8</sup> Noronha criou cúpulas semelhantes em Caeté, quatro anos depois.

<sup>9</sup> Peça de prata cinzelada que se perdeu em um roubo no século XX.

<sup>10</sup> O posicionamento original desses anjos é controverso. O contrato fala em “*dous Serafins q. estão em Sima do Sacrario*”, sem especificá-los. A situação atual sugere uma remontagem; decidimos mantê-la no desenho para mostrar o contraste entre as dimensões dos anjos e da padroeira.

<sup>11</sup> Foto do autor.



contrato cuidou para que o nicho não obstruísse a visão da tribuna (“de Sorte que não aSombre a boca, e tr[o]no”), vindo talvez daí a instrução para que o fundo do nicho deixasse passar a luz (“as costas furadas de tavoado”). É possível que houvesse um cortinado a ser aberto por serafins, como de costume no estilo joanino; em todo caso, a instrução era para que a santa ficasse claramente visível (“e que fique descobreta a Senhora”).

Mais importante, porém, talvez seja a presença de fragmentos, de origem incerta, transferidos do depósito da Matriz do Pilar, em 1994, para a vizinha capela do Senhor do Bonfim, e que hoje servem de oratório (fig.7)<sup>12</sup>. A remontagem conta com um dos pilares originais e parte do topo da estrutura, em forma de cúpula, com anjos aos quais faltam vários membros (cabeças de anjos também foram retiradas do pilar que restou). O suporte à direita e a moldura central que simula um sacrário são reconstituições. Certos fatores nos levam a supor que estes são os remanescentes do nicho construído por Noronha: as medidas da base da estrutura (supondo-se que houvesse quatro pilares) permitiriam sua colocação sobre o sacrário; a altura interna é suficiente para abrigar a imagem da primitiva santa; o topo da estrutura, como em Catas Altas, lembra a forma de *barrete*, exigida no contrato; e finalmente, a qualidade da fatura dos anjos indica que foram construídos por um artífice consumado.



Figura 6

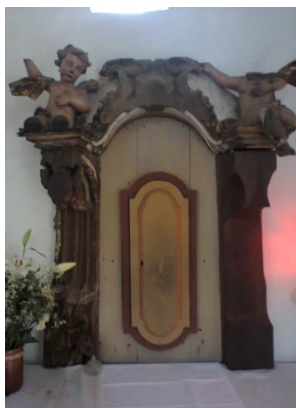


Figura 7



Figura 8

A fig. 9 propõe uma reconstituição da tribuna do retábulo-mor, contendo o nicho, a custódia e o resplendor (fig.8)<sup>13</sup>, também construído por Noronha<sup>14</sup>. O desenho do nicho segue a forma do oratório da capela do Bonfim. Respeitamos, na medida do possível, as proporções

<sup>12</sup> Foto do autor.

<sup>13</sup> Foto de Victor Godoy.

<sup>14</sup> A peça, conservada hoje em dia no coro da Matriz, perdeu duas de suas cabeças de anjos; foi encomendada a Noronha em 1752 (PEDROSA, 2012, p.226), e até os dias de hoje é ocasionalmente exposta sobre o trono.

entre este, a santa primitiva e o retábulo<sup>15</sup>; tentamos o mesmo com o resplendor e a custódia. (A superposição de ambos no topo do trono compunha um truque visual tipicamente barroco: a impressão de que a custódia era sustentada pelos anjos em pleno vôo.)



**Figura 9**

### **Conclusão**

Essa pesquisa teve para mim um caráter ambivalente. Por um lado, ela acrescentou novos itens ao inventário de perdas sofridas pela capela-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto (a tese de Rodrigo Bastos apresenta uma reconstituição da capela-mor à época em que o zimbório ainda estava lá). Em vários momentos, porém, senti um tipo de satisfação que, imagino, é semelhante à do paleontólogo que descobre um sítio cheio de ossos pré-históricos. Essa satisfação deve ser dividida com os especialistas que me ouviram e orientaram, desde o início: Alex Bohrer (*IFMG*), Marcos Hill e Adalgisa Campos (ambos da *UFMG*); devo citar também a generosidade do pessoal da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, em especial seu administrador, Carlos José, que contribuiu com informações valiosas, incluindo a dica do oratório da capela do Bonfim.

<sup>15</sup> Nessa reconstituição decidimos retirar os quatro anjos sobre o sacrário; de acordo com o contrato, dois deles sairiam dali para compor o nicho.



As conjecturas e reconstituições propostas ao longo deste artigo não pretendem ser definitivas; reconheço que o assunto foi abordado de maneira incipiente. Como se trata de um conteúdo muito rico, minha intenção é aprofundar o estudo para apresentá-lo em breve com mais consistência.

## Bibliografia

ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João & MACHADO, Reinaldo. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo - Programa de pós-graduação em Arquitetura. São Paulo, 2009, 438 p. (Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-08092010-160646/pt-br.php>)

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983, 2 v.

HILL, Marcos Cesar de Senna. *Francisco Xavier de Brito: Um artista desconhecido no Brasil e em Portugal*. In: *Revista do Instituto de Filosofia Arte e Cultura*. Ouro Preto, n. 3, dez. 1996, pp. 46-51.

MARTINS, Fausto Sanches. *Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo*. In: *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto, v. 2, 1991.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Barroco e rococó na arquitetura religiosa da capitania de Minas Gerais*. In: *História de Minas Gerais – as Minas Setecentistas* (REZENDE, Maria Efigênia Lage de & VILLALTA, Luiz Carlos (org). Belo Horizonte: Autêntica, v. 2, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília, DF: IPHAN/ Programa Monumenta, 2010, 2v.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do século XVIII*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – UFMG, Programa de pós-graduação em Arquitetura, Belo Horizonte, 2012, 303 p.

SANTA MARIA, Agostinho de, frei. *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*: tomo décimo. Rio de Janeiro: Inepac, 2007.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A igreja de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica, Matriz do bairro Ouro Preto: Mecenato confrarial e a ornamentação dos sacrários*. In: *De Vila Rica à imperial Ouro Preto*. (org. Adalgisa Arantes Campos) Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, pp. 31-54.

## A Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto: apropriações de um espaço religioso – séculos XVIII e XIX

**Leandro Gonçalves de Rezende**

Mestrando em História Social da Cultura

Universidade Federal de Minas Gerais

[lgrufmg@gmail.com](mailto:lgrufmg@gmail.com)

**RESUMO:** Em 2012, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, completou 300 anos de sua instituição paroquial. Desde o século XVIII, esse templo é um símbolo de fé nas terras mineiras; espaço de sociabilidade e de encontro, marcando a vivência desta população. Além disso, a matriz é um espaço de integração, disputas, convivências e relações próprias de uma tradição barroca, demarcando sua presença como ponto de referência sociocultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Matriz do Pilar – Ouro Preto/MG; religiosidade; paisagem urbana.

**ABSTRACT:** In 2012, the Church of Our Lady of Pillar, in Ouro Preto, completed 300 years of its establishment. Since the 18<sup>th</sup> century, this temple is a symbol of faith in Minas Gerais; space of sociability and meeting, marking the living of this population. The church is also a place of integration and disputes, as well as a sociocultural reference.

~  
**KEYWORDS:** Matriz do Pilar – Ouro Preto/MG; religiousness; urban landscape.

### Introdução

Em 2012, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto completou 300 anos de sua instituição paroquial e laureando essa data jubilar a Matriz recebeu o título horrífico de Basílica Menor, benesse concedida diretamente de Roma<sup>16</sup>. Com efeito, desde o século XVIII, esse templo é um símbolo de fé nas terras mineiras; espaço de sociabilidade e de encontro, marcando a vivência desta população. Todavia, para além de sua função religiosa, a Matriz do Pilar, em meados do século XX, transformou-se em espaço de memória e de preservação na medida em que foi tombada como patrimônio histórico. Assim, atualmente, esse espaço apresenta duas claras funções: a religiosa e a turística. Ambas são imbricadas, porém nem sempre harmoniosas. Enquanto um patrimônio, na matriz, busca-se congelar os aspectos arquitetônicos, artísticos e os costumes em função de se preservar um passado, no qual a religiosidade era preponderante. Hoje, a sacralidade do local necessariamente dá lugar a uma lógica patrimonial, que usa do ambiente e da tradição

---

<sup>16</sup> Basílica Menor é um título honorífico concedido pelo Papa às igrejas consideradas importantes por diversos motivos tais como: veneração, importância histórica e/ou beleza artística e arquitetônica. A Matriz do Pilar tornou-se Basílica Menor de Nossa Senhora do Pilar em 1º de dezembro de 2012, sendo esta a data de sua consagração.

religiosa para atrair cada vez mais turistas e visitantes, que, ali, podem “reviver” nostalgicamente o tempo de outrora.

O presente texto busca entender algumas das funções religiosas do templo, identificando-as no contexto urbano e observando como a Matriz do Pilar foi um espaço amplo, diversificado e apropriado de maneiras distintas pelos habitantes da vila, desde o início de sua construção. Nos séculos XVIII e XIX, ela era claramente um lugar de fé, presente na vida cotidiana de Vila Rica em vários aspectos: ofícios religiosos, registros paroquiais (batismo, casamento e óbito), festividades, procissões, etc. Para essa “cultura barroca” a matriz ocupa lugar de destaque nos modos de organização da vida social, pois é a sede da freguesia, obtendo várias prerrogativas como veremos adiante. Até hoje, ainda conserva-se o uso religioso, não obstante o seu tombamento em 1939<sup>17</sup>, que a considera também como um patrimônio histórico e um lugar de memória.

Nosso recorte temporal compreende os séculos XVIII e o XIX, época de grande apelo religioso, mas ressaltamos que desde meados do *oitocentos* instaura-se na sociedade luso-brasileira um processo de dessacralização do mundo, que deslegitima, pouco a pouco, a importância da Igreja, ou seja, trata-se de um período no qual se efetua gradual mudança de mentalidade, baseada na racionalidade e na secularização. Assim, no texto destacar-se-á as múltiplas funções de uma edificação religiosa, discutindo alguns usos dos espaços públicos, nos séculos XVIII e XIX. Logo, nosso trabalho se justifica, pois a Matriz do Pilar faz parte de paisagem urbana de Ouro Preto, na qual a presença de monumentos religiosos é indissociável. Além disso, a matriz e seu entorno produzem sentidos e significados, numa dimensão identitária, para aqueles que se utilizam deles, tanto como espaço de devoção quanto espaço de fascínio e encantamento diante do esplendor de uma decoração homogênea, profusa e dourada.

### **A Matriz e o contexto urbano: um espaço de fé e de sociabilidade**

Por que escolhemos um monumento religioso para se falar de um contexto urbano e social? O primeiro motivo está no monumento em si, pois não se trata de uma igreja qualquer. Escolhemos uma matriz, que na jurisdição católica é considerada a principal igreja de um lugar<sup>18</sup>. Vila Rica é resultado da fusão de pequenos arraiais, e, conseqüentemente, possui duas

<sup>17</sup> Tombamento: Processo nº 75-T, Inscrição nº 246, Livro Belas-Artes, fls. 42. Data: 08.IX.1939.

<sup>18</sup> Segundo o dicionário de Bluteau, a igreja matriz é a mais antiga e cabeça das demais. Difere-se de capelas e ermidas e também da catedral, que é a sede do bispado. Cf: BLUTEAU, *Vocabulario portuguez & latino*.

matrizes: a de Nossa Senhora da Conceição, em Antônio Dias e a de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, atual Bairro do Pilar.

A Matriz do Pilar é caracterizada por sua imponente e pomposa decoração e faz parte da paisagem urbana de Ouro Preto, cuja geografia é marcada por encostas, morros e vales, numa “configuração longilínea”, que articula os núcleos primitivos com uma praça central, onde estão os monumentos cívicos. De acordo com Fridman e Macedo, em estudo sobre o Rio de Janeiro,

o desenho urbano, quando analisado em sua gênese, reflete os processos de acumulação e de parcelamento dos patrimônios territoriais verificados ao longo do tempo. Neste contexto, ordens religiosas e irmandades, através de seus patrimônios imobiliário e fundiário desempenharam (...) importante papel no processo de conformação do chão da cidade (FRIDMAN e MACEDO, 2006, s/p).

Nesse sentido, destaca-se a Matriz do Pilar, que está situada na parte baixa da cidade, pois no seu entorno, local próximo aos córregos de mineração, foi onde se iniciou um daqueles primitivos núcleos urbanos. Ao pensar na configuração desses vilarejos em Minas, não podemos olvidar do papel desempenhado pela Igreja, pois “além de propagar a fé, os religiosos exerciam um importante papel político, social, normativo e institucional”. (FRIDMAN e MACEDO, 2006, s/p). Essa atuação, é claro, interviria no desenho urbano, principalmente com a construção das igrejas, que marcariam sobremaneira a paisagem, agregando os fiéis ao seu entrono.

Percebemos que o aumento populacional e urbano, associado com as demandas da crescente população, foi um dos principais motivos da reconstrução da matriz ainda na década de 1730. É importante salientar que essa segunda construção mudou a orientação espacial da igreja, cuja fachada ficou, em consequência, descentralizada em relação ao tecido urbano já definido. Inicialmente a fachada da antiga capela ficava na direção da Rua do Pilar, no lado oposto ao atual. Com a mudança, a matriz perde seu adro e fica desalinhada em relação à praça fronteira. Temos a sensação de que as casas invadem seu território, pois é comum, na tradição colonial portuguesa, que as construções religiosas ficassem no topo dos morros, sem edificações leigas no entrono, que geralmente servia como cemitério. Como bem enfatizou Oliveira e Campos,

entre as igrejas históricas da antiga Vila Rica, a Matriz do Pilar é certamente aquela que mais fascínio exerce sobre o visitante. Situada no fundo de Ouro Preto, sem adro fronteiro, sua fachada surge descentralizada em relação à atual Rua Conselheiro Santana, produzindo sensação de inusitado (OLIVEIRA e CAMPOS, 2012, p. 42).

Uma das características marcantes da ocupação do território mineiro é o seu “caráter citadino”. Segundo Cláudia Damasceno Fonseca “desde as primeiras descobertas auríferas, realizadas no final o século XVII, a mineração induziu uma ocupação mais densa do que a que se verificou em outras regiões da colônia e favoreceu o desenvolvimento de uma sociedade e de uma economia mais diversificadas” (FONSECA, 2003, p. 40). Sociedade esta, prioritariamente católica, na qual a matriz é um local de referência para o núcleo urbano, independente de sua classificação enquanto cidade, vila ou distrito. Ouro Preto foi uma vila (Vila Rica) e não uma cidade<sup>19</sup>. Segundo o dicionário de Raphael Bluteau (verbete “Cidade”, 1712 – 1728), cidade é “uma multidão de casas distribuídas em ruas e praças, cercadas de muros e habitadas de homens, que vivem em sociedade e subordinação”, enquanto a vila é uma “povoação aberta, ou cercada, que não chega a cidade, nem é tão pequena, como aldeia. Tem Juiz, Senado da Câmara e Pelourinho” (BLUTEAU, verbete “Vila”, 1712 – 1728). Percebemos que a diferença entre vila e cidade é pouca e está demarcada como uma disputa simbólica associada à hierarquização da rede urbana, de acordo com as funções administrativas – civis e eclesiásticas – atribuídas pelo rei ou seus representantes.

Não podemos esquecer que pelo Padroado Régio, os ideais da Igreja e do Estado estavam atrelados, de modo que essa união garantia a presença constante e numerosa de religiosos, com suas igrejas e valores, em todo o universo luso-brasileiro. Em Minas, especificamente, as grandes experiências arquitetônicas recaíram sobre as construções religiosas seculares, paroquiais e capelas de confrarias, uma vez que as ordens monásticas foram proibidas nesta região (BAZIN, 1983, p. 193).

Além disso, a Matriz do Pilar é própria de uma cultura barroca, que segundo Maravall, corresponde a uma construção histórica que contempla dimensões políticas, econômicas, sociais, religiosas, artísticas, etc. Para ele, a Cultura Barroca é uma cultura dirigida, massiva, conservadora e urbana, pois o Barroco se desenvolve numa época de crescimento demográfico, configurando-se como uma cultura citadina. Nas palavras do autor, é na cidade barroca que “se levantam templos e palácios, organizam-se festas e montam-se deslumbrantes espetáculos pirotécnicos (...) nesses termos, a criação moderna do teatro barroco, obra urbana por seu público, por suas finalidades, por seus recursos, é por excelência o instrumento da cultura da cidade” (MARAVALL, 1997, p.187-216). Portanto, para além de um estilo artístico o barroco é um modo de configuração cultural, ou seja, uma “visão de mundo, que

---

<sup>19</sup> Neste período, o único núcleo urbano com o título de cidade no território mineiro foi Mariana, que se tornou sede de bispado em 1745.

envolve formas de pensar, agir, sentir, representar, comporta-se, acreditar, criar, viver e morrer” (CAMPOS, 2006, p. 7) com suas características próprias, dentre as quais frisamos a preponderância da Igreja.

Corroborando nossas afirmativas, Carlos Fortuna, ao falar da obra de Simmel, enfatiza que a arte, a estética, a história e a memória estão profundamente relacionadas com a organização e os usos dos espaços da cidade, produzindo sentimentos e emoções aos moradores locais e aos visitantes (FONTANA, 2003, p. 101-127). Para Simmel a cidade, enquanto objeto estético e artístico, só pode ser entendida em sua totalidade, pois ela só tem valor artístico quando está relacionada a uma dada sociedade. Atualmente, Ouro Preto, por exemplo, tem valor artístico e estético quando pensada em suas inter-relações com a cultura e a sociedade do século XVIII, na qual cada elemento construtivo tinha uso, função e valor intrínseco para aqueles moradores. Seu estilo e seu passado conferem-lhe uma unidade harmoniosa e uma “áurea” própria do que chamamos de “cidades históricas”<sup>20</sup>. No presente, ela é representativa de um passado, um marco da história, que mesmo cenografado para tal, não deixa de encantar. Nesse sentido, um dos principais atrativos é a matriz, um espaço que “conserva” costumes, valores e artes!

Nosso estudo pauta-se em uma igreja matriz, símbolo do poder religioso. Para assistir os fregueses de uma freguesia<sup>21</sup> era fundamental que as matrizes fossem construções imponentes, de modo que comportassem seus fiéis e todo o aparato próprio dessa condição: o batistério, com a pia batismal, o confessionário, o arcaz da sacristia, os livros, as alfaias nas cores litúrgicas (verde, branco, vermelho e roxo), os óleos sagrados e assim por diante. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* de 1707 são enfáticas nesse sentido, pois a sede paroquial deveria ser edificada em sítio alto, lugar decente, povoado e desviado das casas particulares, “em distância que possam andar as procissões ao redor delas, e que se faça com tal proporção, que não somente seja capaz dos fregueses todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer às festas” (*Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro Quarto - Título XVII - § 687).

A matriz era um lugar de respeito, que deveria estar decente e preparada para a realização dos ofícios sagrados, principalmente as missas de domingo e dias de guarda, as quais eram obrigação do pároco celebrar. Podemos afirmar que é na missa, a mais rotineira

---

<sup>20</sup> Usamos o termo cidade histórica entre aspas para, de acordo com a linguagem comum, designar as cidades de origem colonial. Com efeito, acreditamos que toda cidade é histórica, independente do seu marco cronológico, pois elas, situadas num espaço geográfico, estão sujeitas ao devir do tempo.

<sup>21</sup> É a jurisdição de uma Igreja Matriz, o mesmo que paróquia.



celebração pública do culto católico, que encontramos o fastígio da expressão litúrgica. Os livros, as cores, as alfaías, o procedimento dos fiéis e do sacerdote, enfim, todo o desenrolar da celebração é imbricado de liturgia, que alude a diversos significados extraídos dos dois pilares da Igreja: a Bíblia e a tradição.

Além disso, cada elemento concernente ao culto católico era bem delimitado nas partes que compõe uma matriz. Conforme a legislação eclesiástica, elas deveriam ter:

capela maior, e cruzeiro, e se procurará que a Capela maior se funde de maneira, que posto o Sacerdote no Altar e que com o rosto no Oriente, e não podendo ser, fique para o Meio-dia, mas nunca para o Norte, nem para o Ocidente. Terão Pias Batismais de pedra, e bem vedadas de todas as partes, armários para os Santos Óleos e pias de água benta, um púlpito, confessionário, sinos e casa de sacristia; e haverá no âmbito e circunferência delas adros, e cemitérios capazes para neles se enterrarem os defuntos, os quais adros serão demarcados. (*Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Livro Quarto, Título XVII. § 688)

Logo, a igreja matriz fazia parte da vida cotidiana dos fiéis através dos batismos, casamentos e enterros (momentos representativos na vida individual); bem como nas celebrações litúrgicas, para-litúrgicas e devocionais (momentos representativos na vida social), que aí eram realizadas. Neste aspecto, o espaço devocional de uma matriz é amplo; entre seus fregueses estão pessoas de diversas origens sociais, reunidas em local sagrado para louvar, agradecer e pedir graças divinas. Nas *Constituições Primeiras* isso fica claro, uma vez que as igrejas são edificadas para “o culto de Deus nosso Senhor, e de seus Santos, e para nelas se celebrarem o Santo Sacrifício da Missa, e Ofícios Divinos”.

Igualmente a matriz é importante, pois nela se reúnem algumas das irmandades que não possuem capela própria. Consequentemente, é na nave da matriz que estas associações de leigos terão seus altares, com santos padroeiros e devocionais, geralmente santos de grande apelo popular. O altar-mor era reservado ao Santíssimo Sacramento e ao orago (padroeiro) que ocupava o alto da tribuna. As confrarias foram instituídas, segundo as *Constituições Primeiras*, para o serviço de Deus e veneração dos santos e desempenham função importante, sobretudo na hora da morte, pois tinham a concessão de um número variável de campas (sepulturas em recinto sagrado), o que constituía em atrativo para o ingresso de neófitos. Quanto à eleição do patrono de uma irmandade, as *Constituições* deixavam a cargo da devoção e piedade dos fiéis, no entanto, exaltavam que em todas as Igrejas Matrizes houvesse confraria do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora e das Almas do Purgatório.

As irmandades e ordens terceiras são associações de leigos católicos, que, agregados sob a devoção de um patrono, se reúnem em comunhão espiritual, fraterna e social. Geralmente, esses sodalícios eram os responsáveis pelas celebrações festivas na comunidade, envolvendo os ritos da Semana Santa, as procissões, as festas de padroeiro e as cerimônias fúnebres: preparação do morto, cortejo, sepultura e posteriormente os sufrágios. Como bem ressaltou Adalgisa Arantes Campos, na Cultura do Barroco, o gosto pelo espetáculo, pelo lúdico e pela aparência perpassava as manifestações literárias e plásticas, refletindo nas representações do luto, criadas pelo imaginário coletivo cristão. “As irmandades detinham o manuseio do simbólico da morte” (CAMPOS, 1987, p. 5), sendo, em geral, as responsáveis pelas cerimônias que faziam a mediação entre o terreno e o Além. Em face dessa situação, o homem devoto usava das confrarias como instrumento poderoso para sua salvação. Era atribuição da irmandade assistir o enterro, o cortejo fúnebre e fazer os sufrágios necessários aos seus membros.

Tais ritos mortuários transformaram-se em verdadeiras profissões de fé, traduzidas no sublime e na pompa. Pompa em suas duas acepções: luxo e ordenamento. Luxo, pois as solenidades funerárias demandavam a exteriorização de grandeza, fausto e elegância, de acordo com as possibilidades financeiras de cada um. Mas, essa aparência só era conseguida quando havia ordem, uma vez que em sociedades organicistas cada um tem seu devido lugar. O homem setecentista preocupa-se com a Morte, todavia consolava-se, confiando na atuação das irmandades tanto na questão do enterro quanto na questão dos sufrágios.

Mas nem todas as festividades recaiam sobre as irmandades. O povo saía nas ruas em cerimônias oficiais de incumbência do Senado da Câmara, sendo a mais importante a de *Corpus Christi*. Gastava-se com música, cera, sermão, incenso, imagens e aparatos lúdicos e efêmeros. Nessas ocasiões os representantes do poder, as irmandades e o povo ocupavam seus lugares na hierarquia social, trajando e ostentando suas insígnias, conformando uma verdadeira imagem pública da sociedade. Camila Santiago, em *A Vila em ricas festas*, mostra que as festas mobilizavam quase todos da vila: os camaristas, os comerciantes, os artistas e artífices, os músicos, os devotos e religiosos, etc. A Câmara além organizar, financiar e executar a festa geria o espaço a as vias públicas, exigindo do povo a limpeza das mesmas e a decoração nas janelas para a passagem do préstito. Além desse aparato público, as festividades religiosas demandavam do pároco da Matriz do Pilar a celebração da missa, o sermão, e a saída do ostensório com Santíssimo Sacramento, protegido sob o pálio. Nesse

sentido, a Igreja do Pilar era um local privilegiado, pois se trata da matriz oficial da vila, onde se venerava a sua padroeira e onde era feita a parte religiosa das cerimônias oficiais.

Ainda é preciso destacar que, o espaço da matriz era um dos locais, pois não era exclusivo, onde se dava grande parte das relações sociais da vida diária da população da vila. Era um espaço de “lazer”, ou seja, a igreja constituía-se em local para a congregação entre os fiéis, que se reuniam constantemente antes e depois das missas e festejos. Segundo Fridan e Macedo

as atividades da Igreja e sua influência ideológica determinaram também o cotidiano cultural e de lazer da cidade. Eram através dos padres, e de seus temas religiosos, as únicas manifestações existentes em relação às teatralizações, artes plásticas ou música. Eram estes referenciais artísticos que faziam parte da vida dos habitantes cariocas. Além do mais, exceto nas datas comemorativas do calendário cívico português, as grandes oportunidades de festas públicas eram oferecidas por ocasião das procissões religiosas ou solenidades (pomposas) decorrentes dos enterros (FRIDMAN e MACEDO, 2006, s/p).

Não desmerecendo tais afirmações, em nossas pesquisas, relativizados tal influência ideológica, já que muitas determinações religiosas não são seguidas à risca, pois, uma vez postas em prática, elas poderiam ser apropriadas de maneira diversa, dependendo de condições locais, sociais e históricas, pois na vida cotidiana os sujeitos históricos são livres em sua atuação, fazendo escolhas e lutas no campo simbólico e político.

Por fim a matriz era um local que irradiava informação. Avisos eram dados na hora do sermão e papéis eram pregados na porta, lugar das trocas de notícias e de “leituras compartilhadas”. Fábio Henrique Viana, em *Paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca em Minas Gerais (1711-1822)*, afirma que “no espaço urbano, os largos e praças eram locais privilegiados para a concentração de sons, uma vez que são os pontos mais visíveis da Vila – se considerarmos as ruas estreitas e tortuosas, as praças criam um efeito de amplificação do espaço” (VIANA, 2011, p. 50). Logo, não é por acaso que, naquela época, toda matriz tinha um espaço fronteiro usado como praça. O autor também realça que os sinos das igrejas tinham destaque no conjunto sonoro da vila, convidando os fiéis para a oração e normalizando a vida cotidiana ao anunciar mortes, nascimentos, festividades e alertas (chegada de autoridades, incêndios e enchentes, por exemplo), bem como marcando o tempo na cidade, através de suas badaladas. Segundo Viana,

não havia separação entre o tempo dos homens e o tempo da Igreja: o tempo dos homens era o tempo da Igreja, porque aqueles se concebiam como parte do corpo eclesial. Assim, os eventos particulares da vida de cada fiel tornavam-se comunitários à medida que eram comunicados através dos

sinos. Anunciando o momento da oração ou um episódio da vida privada de um membro da comunidade, o som dos sinos tornava perceptível a própria comunidade presente no espaço onde aquele som era ouvido – comunidade da Vila como um todo, para o sino da câmara; das paróquias, para os sinos de suas matrizes; das irmandades, para os sinos das capelas. Em outras palavras, a área urbana da Vila ia até onde os seus sinos pudessem ser ouvidos. Seus vários toques, como principal meio de comunicação coletiva da Vila, tornavam sensível o vínculo existente entre as pessoas do lugar: unidade de modo de conceber a vida e unidade territorial. (VIANA, 2011, p.55).

As cidades podem ser compreendidas através de suas construções e nesse sentido, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar não passa despercebida nos estudos históricos sobre a outrora Vila Rica, pois aqueles devotos com trabalho e esforço, fé e fervor construíram e ornamentaram esse templo, buscando meios para melhor viver e praticar sua religiosidade. A matriz é uma manifestação de fé, própria de uma temporalidade, e compõe um espaço social de integração, disputas, convivências e relações próprias de uma tradição. A matriz torna-se um lugar simbólico perceptível em vários momentos pela comunidade ao seu redor. Diante do exposto, percebemos que, sob diversos aspectos, a Matriz do Pilar se fazia sentir em Vila Rica, desde momentos simples da rotina diária até a organização e a conformação espacial do território, demarcando sua presença como ponto de referência sociocultural. Nos séculos XVIII e XIX, aspectos religiosos eram inseparáveis dos demais aspectos da vida cotidiana, impregnando nos indivíduos um legado sagrado, que se mesclava a elementos coevos da vida. Nesse sentido, estes primeiros núcleos urbanos mineiros constituíram-se a partir das relações cotidianas e principalmente religiosas, que seus habitantes imprimiam no espaço, sendo que um local privilegiado para isso era a Igreja Matriz.

### Referência Bibliográfica

- ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. São Paulo: Martins, 1970.
- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. *Fé na modernidade e tradição na fé: a Catedral da Boa Viagem e a Capital*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 1993. 138 p.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução da CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>.

- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: Com Arte, 2011.
- \_\_\_\_\_. Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas – O século XVIII. *Revista do Departamento de História da UFMG*, Belo Horizonte, n. 4, p. 3-24, Julho/1987.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Roteiro Sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Tratos Culturais/Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.
- FONSECA, Cláudia Damasceno. Funções, hierarquias e privilégios urbanos: a concessão dos títulos de vila e cidade na Capitania de Minas Gerais. *Varia História*, n. 29, p. 39-51, jan. 2003.
- FONTANA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas – uma introdução. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, p. 101-127, dez. 2003.
- FRIDMAN, Fania e MACEDO, Valter L. A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial. *URBANA - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, Campinas, ano 1, n. 1, set./dez. 2006. Dossiê: Religião, poder, civilização e etnia na cidade colonial. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/index.php?texto=artigos>.
- MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MENEZES, Joaquim F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1975.
- MOURÃO, Paulo K. Correa. *As igrejas setecentistas de Minas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de e CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2012.
- REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A Vila em ricas festas: celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica (1711-1744)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- SEBASTÍAN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- SILVEIRA, Marcus M. Gonçalves da. *Templos modernos, templos ao chão: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- VIANA, Fábio Henrique. *Paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca em Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2011. 203 p.

## Percepções acerca dos pardos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Mariana (1779-1832).

Maria Clara Caldas Soares Ferreira

Mestre em História Social da Cultura – UFMG

Professora de Iconografia Religiosa – Pronatec-Coltec/UFMG

mccsferreira@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente artigo pretende apresentar a metodologia utilizada para traçar o perfil social dos devotos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Mariana entre os anos de 1779 e 1832, sendo esta data a de abertura dos últimos testamentos localizados. Análise documental indica que os membros da dita agremiação religiosa constituíam elite local de gente de cor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pardos; Sociabilidade; Devoção; Arquiconfraria; Cordão de São Francisco.

**ABSTRACT:** This paper wants to show the methodology used to understand some social aspects about the members of the Archconfraternity of the Cord of St. Francis, in Mariana, between 1779-1832. The documental search shows they were black men's elite in this town.

**KEYWORDS:** Pardos; Social mobility; Devotion; Archconfraternity; Cord of St. Francis.

O culto ao cordão com três nós remonta ao período medieval. De acordo com a tradição, São Francisco, após sua conversão, cingiu uma corda áspera na altura da cintura, em memória à Paixão de Cristo, utilizando-a constantemente até o momento de sua morte. Desse modo, a peça de seu vestuário se transformou em assessorio obrigatório do hábito franciscano. O cordão, usado tanto por religiosos quanto pelos leigos, passou a ser considerado objeto contra os pecados.

Por volta de 1760, a Arquiconfraria do Cordão surgiu simultaneamente em São João del-Rei, Vila Rica, Mariana e Sabará. O mérito da introdução da agremiação em território mineiro coube a Matias Antônio Salgado, vigário do Rio das Mortes, cujo crédito andava comprometido diante do bispo diocesano, D. frei Manuel da Cruz. Embora no mundo católico a Arquiconfraria do Cordão fosse destinada aos fiéis de várias qualidades (cor da pele), no bispado de Mariana, reunia, reconhecidamente, homens e mulheres pardos. Raimundo Trindade, no estudo “São Francisco de Assis de Ouro Preto”, publicado na *Revista do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, tenta explicar tal singularidade aventando duas hipóteses: 1ª.) necessidade de satisfazer a devoção de uma parcela de fiéis que, por sua cor, não poderiam ingressar na Ordem Terceira; 2ª.) desejo do vigário em ganhar vasta porção dos habitantes da capitania (TRINDADE, 1951, p. 91).



Foram muitas as querelas travadas entre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a Arquiconfraria do Cordão nas vilas de Minas. Mesmo sendo instituição católica, os terceiros (elite branca) não aceitavam que os pardos do Cordão portassem as insígnias franciscanas. Para Trindade, o impedimento por parte dos detentores da força política impossibilitou que o Cordão se estabelecesse definitivamente em Vila Rica e São João del-Rei. O mesmo não se passou em Mariana e Sabará, localidades onde os pardos triunfaram, edificando templo próprio (TRINDADE, 1951, p. 101).

Contudo, os enfrentamentos também ocorreram em relação ao Cordão em Mariana. Os arquiconfrades vestiam hábitos, capas e cordão, bem como ostentavam as armas e insígnias franciscanas, nas ruas e durante as cerimônias solenes. Os terceiros entendiam que tais vestimentas e símbolos eram específicos de sua Ordem. Por esta razão, contestaram severamente a validade do Cordão enquanto agremiação católica. Entre a documentação produzida pelo Cartório do 2º Ofício, conservada no Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana (AHCSM), encontra-se esplêndido documento que demonstra, de forma clara, as disputas travadas entre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a Arquiconfraria do Cordão, em Mariana. Na dita Justificação, feita em 1761, os terceiros exigiram que o juiz local averiguasse treze itens referentes ao estabelecimento do Cordão em Mariana e ao comportamento de seus arquiconfrades. Dentre eles destacam-se: (a) “Que os ditos Irmão publicam e tem publicado em toda/ a parte, que a sua Arquiconfraria, é o mesmo, ou me-/lhor que a Venerável Ordem 3ª. e que por este respeito/ se podem enterrar nos seus hábitos”; (b) “Que todas as vezes que os ditos Irmãos, querem fazer suas conferências/ de Mesa, usam dos mesmos toques de sinos de que usam as Ordens/ Terceiras”; (c) “Que as Irmãs desta Arquiconfraria, trazem os cordões assim/ e da mesma sorte, que os trazem as filhas da Venerável Ordem 3ª. de/ sorte que na rua não há diferença nenhuma, e só se diferenciam/ nas cores”; (d) “que todos os Irmãos, e Irmãs desta Irmandade são par-/dos, e pretos e a maior parte das fêmeas, ou quase todas me-/retrizes, e os machos mal procedidos e aparatados, e tudo quanto/ fazem, nesta Irmandade dizem, e por[que] se via” (AHCSM, Códice 157, Auto 3550, fls. 2v.-3v). De acordo com Raimundo Trindade, no estudo “Instituições de igreja no bispado de Mariana”, publicado na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, os terceiros no ano 1765 enviaram ao ministro provincial dos franciscanos no Rio de Janeiro carta repetindo tais queixas contra os arquiconfrades e noticiando que o Cordão, até o presente momento, se reunia sem confirmação régia (TRINDADE, 1945, p. 200).

O Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM) abriga cinco livros produzidos pelos pardos do Cordão da dita cidade. Apenas um único livro remonta ao período colonial. Nele estão documentos elucidativos acerca do estabelecimento do Cordão, a saber: Estatuto da Arquiconfraria (1779); Termo de aprovação do Estatuto assinado pelos arquiconfrades (1779); Termo de agregação do Cordão ao Convento de São Francisco da cidade de Lisboa (1783); Beneplácito concedido por Ordem Régia de dona Maria I para a instalação oficial da agremiação (1784); Termo de juramento dos arquiconfrades, conforme exigido pela rainha (1786).

Sendo assim, apenas dois documentos produzidos pela Arquiconfraria do Cordão em Mariana apresentam dados acerca de seus membros. O termo de aprovação do regimento interno (1779) traz a assinatura de 35 arquiconfrades, enquanto dezoito devotos firmaram o termo de juramento (1786), no qual concordaram em cumprir as alterações no Estatuto propostas pela Mesa de Consciência e Ordem, em Lisboa. Ao todo, listaram-se os nomes de 49 arquiconfrades, pois quatro destes apareceram em ambos os documentos: Francisco Manuel da Rocha, comissário em 1779; João da Rocha e Luís Ferreira da Veiga, que ocuparam o cargo de definidor no ano de 1786; Ventura João Branco, vice-ministro em 1786.

Com o intuito de traçar o perfil devocional e social dos membros do Cordão de Mariana, ensejou-se localizar uma gama variada de documentos produzidos, direta ou indiretamente, pelos devotos arrolados. Para tanto, consultou-se o rol de processos testamentários e inventários conservados na Cúria e na Casa Setecentista de Mariana, localizando documentos referentes a dez arquiconfrades.

Graças aos testamentos e/ou seus registros tornou-se possível estabelecer aspectos importantes da trajetória de vida desses devotos, pois ali estavam os dados relativos à filiação, lugar de origem, morada, ocupação, bem como a distribuição de bens entre os herdeiros e acertos de dívidas do testador. Este tipo de documentação apresenta também muitas características religiosas, porque, geralmente, o testador ressalta: seu desejo em relação ao sepultamento, missas e esmolas; as devoções prediletas ao encomendar a sua alma; de qual agremiação religiosa era associado quando pede, por exemplo, que o testamenteiro acerte os anuais atrasados, garantindo que o corpo receba os cuidados estabelecidos no regimento interno da entidade.

Os inventários *post-mortem* também são importantes, pois contêm o arrolamento dos bens do falecido. Em geral, trazem o montante da riqueza do inventariado e a discriminação com valores de cada bem possuído. Os problemas metodológicos para utilização dos

inventários não são simples, já que o documento apresenta o acúmulo dos bens ao longo da vida do indivíduo, que pode ou não se referir ao do período estudado. Além disso, parcela considerável da população não legou inventário, pois não havia bens importantes a declarar e/ou a família não possuía recursos para o custo do processo.

No artigo “A morte como testemunho da vida”, publicado no livro *O historiador e suas fontes*, Júnia Ferreira Furtado ressalta que tanto os testamentos quanto inventários são documentos que “podem conter informações ecléticas e segredos inesperados para o trabalho de pesquisa” (FURTADO, 2009, p. 115).

Nos catálogos dos documentos avulsos do Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), referentes à Capitania de Minas, publicados pela Fundação João Pinheiro, tornou-se possível conferir se os arquiconfrades arrolados trocaram correspondência com o dito Conselho. Constatou-se que três membros do Cordão enviaram ao reino requerimentos relacionados à Ordenança e Terço de homens pardos e pretos da cidade de Mariana, demonstrando que participavam de outra entidade que agremiava gente de cor. Cumpre ressaltar que, dos arquiconfrades aqui localizados, apenas um não teve sua testamentária encontrada nos arquivos consultados em Mariana.

Sabendo que a historiografia aponta para predileção de os oficiais mecânicos se congregarem em associações religiosas de gente de cor, tornou-se imprescindível localizar os arquiconfrades dentre os verbetes do célebre *Dicionário de artistas e artífices do século XVIII e XIX em Minas Gerais*, escrito por Judith Martins, em 1974. A obra surgiu a partir da organização de uma série variada de fontes, localizadas em arquivos distintos, que foram agrupadas em verbetes, segundo o nome completo do artífice. Embora o dicionário esteja desatualizado do ponto de vista quantitativo (nesses quarenta anos, outros documentos se tornaram conhecidos), os dois volumes apresentam uma gama importante de oficiais mecânicos, que exerceram diferentes ocupações no universo artístico dos núcleos urbanos, no período da mineração. Após a pesquisa, oito membros do Cordão foram localizados, sendo que, destes, três já haviam sido encontrados nos acervos acima indicados.

Nesse sentido, dos 49 arquiconfrades arrolados na documentação produzida pela Mesa gestora do Cordão nos anos de 1779 e 1786, dezessete devotos tiveram seus registros localizados seja nos arquivos da Casa Setecentista e da Cúria em Mariana, bem como na documentação avulsa do AHU e no dicionário escrito por Judith Martins. De acordo com a documentação remanescente, estabeleceu-se que estes homens eram em sua maioria filhos naturais, o que denota mestiçagem. Optaram pelo sagrado matrimônio, legando família

legítima. Participavam de outras agremiações religiosas de gente de cor, a saber: irmandades de Nossa Senhora das Mercês, do Rosário e Santa Efigênia. Integravam tropas de homens pardos e pretos. Dedicavam-se aos ofícios mecânicos, sendo pintores, carpinteiros e ferreiros. Até mesmo o arquiconfrade forro possuía escravos. Em conjunto, tais dados demonstram que os membros da Mesa gestora do Cordão em Mariana, no período ora estudado, buscavam distinção social, podendo integrar elite local de gente de cor.

Ministro do Cordão no ano de aprovação do regimento interno desta agremiação, Romão de Abreu apresenta-se como o exemplo mais representativo dentre os devotos arrolados. Em testamento redigido no dia 26 de novembro de 1798, quando se encontra molesto, porém, em perfeito juízo e entendimento, o dito reconheceu ser filho natural de Mônica Maria dos Prazeres, sendo seu pai incógnito. Declarou-se casado na Igreja com Arcângela Maria, de cujo matrimônio teve cinco filhos: Manuel, Simplícia, Apolinária, Luís e Merenciana. De acordo com o verbete localizado no dicionário de Judith Martins, Romão de Abreu aparece como importante carpinteiro da região. Os registros cobrem mais de trinta anos de serviços, executados entre 1765-1798, na cidade de Mariana e, também, em Vila Rica. Trabalhou para as ordens terceiras, incluindo a da Penitência, e em obras públicas como na Casa de Câmara e Cadeia. Poucos meses antes de sua morte, consta que integrou equipe contratada para constituir parecer e risco referente ao novo frontispício da Matriz da Sé, lugar onde havia sido batizado. Além dos negócios, Romão de Abreu contava com prestígio entre os membros da Arquiconfraria do Cordão, pois aparece como testamenteiro em dois processos, demonstrando que os demais devotos o tinham como homem confiável.

### Referências bibliográficas

ARQUIVO HISTÓRICO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Cartório do 2º Ofício. Justificação. Códice 157, Auto 3550. Manuscrito.

FURTADO, Júnia Ferreira. A morte como testemunho da vida. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2 v.1974.

TRINTADE, Raimundo. Instituições de igrejas no bispado de Mariana. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 13, 1945.

\_\_\_\_\_. São Francisco de Assis de Ouro Preto. *Revista do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 17, 1951.

## Imagens de gesso em minas gerais: Feituras e Devoções

Maria Clara de Assis\*

Graduanda em Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis  
EBA/ CECOR/ UFMG

Profa. Maria Regina Emery Quites (Orientadora)  
EBA/ CECOR/ UFMG

**RESUMO:** Este projeto tem como objetivo estudar a escultura devocional mineira em gesso, do século XIX e do XX. Percebemos a necessidade de pesquisa sobre essas imagens, consideradas menos nobres, pois, na maioria das vezes quando deterioradas acabam que são tratadas por artesãos habilidosos, que não possuem o critério e a ética dos conservadores-restauradores. A me

**PALAVRAS-CHAVES:** Escultura; Gesso; Técnica construtiva; Imagem devocional; Minas Gerais.

### Introdução

A madeira e o barro são as principais matérias primas que constituem o grande acervo da imaginária brasileira dos séculos XVIII e XIX. Neste contexto, o gesso se insere com a função de carga, utilizado para a realização das bases de preparação<sup>22</sup>, que eram aplicadas sobre as esculturas em madeira no processo de fatura da policromia.

Já no final do século XIX e início do século XX, a relações de produção das imagens vão se modificando de acordo com as mudanças sociais e econômicas deste período. A madeira demandava tempo e conhecimento técnico no ofício do entalhe e o barro necessitava da modelagem além do processo de queima. Assim, o gesso se insere como material econômico e de fácil manipulação, para suprir as necessidades de uma demanda de devotos. Eduardo Etzel reporta que:

Apareceu em São Paulo por volta de 1850, um novo tipo de imagens, agora industriais, feitas de gesso com moldes na técnica barbotina. São as imagens de gesso oco que procuram satisfazer a demanda e que, centradas na zona cafeeira do Vale do Paraíba, em São Paulo, espalharam-se ocasionalmente pelo país segundo os interesses comerciais. (ETZEL. 1979, p.126)

Etzel segue ainda caracterizando as imagens em gesso:

\* Bolsista de Iniciação Científica- FAPEMIG

<sup>22</sup> MEDEIROS, Gilca Flores. Conhecimento das técnicas de douramento. 2001, p.6.

O tamanho destas imagens variou entre 10 e 50 cm; eram frágeis e estereotipadas, com uma pintura vistosa, mas sem detalhes nem riqueza, típico produto de carregação para um mercado de baixo poder aquisitivo (...). Tudo indica que são de procedência italiana, pelo menos os moldes, pois as imagens têm na face anterior da base letras gravadas com abreviaturas em italiano e sem maior correção vernácula (ETZEL, 1979, p.127)

Em Minas Gerais, segundo Coelho (2005.p. 235.), as imagens em gesso chegam através das esculturas da nova igreja da Província Brasileira da Missão, a casa do Caraça, concluída em 1883. As imagens em gesso estão presentes tanto na igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens quanto no Colégio. Este templo inaugurou o estilo neo-gótico no Brasil.

Podemos destacar ainda a construção de Belo Horizonte em 1897, estilo eclético utiliza-se do gesso na feitura dos estuques. O gesso já se torna presente no acervo da cidade de Belo Horizonte nas novas igrejas da capital, por exemplo, a Catedral da Boa Viagem (1922) e a Igreja de São José (1912), dentre outras que foram sendo construídas ao longo do século XX.

Com intuito de expandir os conhecimentos sobre o tema, a presente pesquisa visa estudar as imagens sacras em gesso do patrimônio de Minas Gerais.

### **Objetivo geral**

Estudar a escultura sacra em gesso do acervo da Arquidiocese de Belo Horizonte, do Seminário do Caraça, da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Serro e da Igreja Matriz de São José de Congonhas, consideradas as mais antigas em Minas Gerais. Investigando a presença em Minas de obras não inventariadas.

### **Objetivos específicos**

Realizamos levantamento histórico nos registros documentais que tratam do acervo de esculturas sacras em gesso. Desenvolvendo a pesquisa *in loco*, analisamos as esculturas de gesso selecionadas, em seus aspectos formais, estilísticos e técnicos, observando a qualidade técnica e artística das esculturas, identificando inscrições referentes às fábricas e selos de comercialização. Ao fim desta pesquisa, iremos identificar os modelos iconográficos mais recorrentes comuns à fatura em gesso e/ou à época.

### **Resultados**

**São José e Sagrado Coração de Jesus da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de Morro Vermelho em Caeté.**

Selecionamos como estudo de caso duas imagens em gesso pertencentes à igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, distrito de Morro Vermelho, cidade de Caeté. A primeira



imagem trata-se de uma imagem em gesso representando São José (FIG.1), com dimensões 104 cm (altura), 38 cm (largura) e 28 cm (profundidade). A imagem está representada de pé, na posição frontal rosto arredondado, olhos de vidro, cabelos amarronzados e encaracolados. Veste uma túnica na cor lilás, sobre esta um manto marrom, ambos possuem ornamentos pintados a pincel na cor dourada. No braço esquerdo carrega um menino, e no direito traz um ramo de lírios brancos. O menino possui um rosto fino, olhos de vidro na cor azul e veste uma túnica branca. A imagem esta posicionada sobre uma base de madeira oitavada. A escultura é oca, foi confeccionada a partir da técnica de fôrmas e não é possível visualizar marcas de emendas e de junções. Estas marcas geralmente são lixadas no processo de acabamento das esculturas assim como, pequenos detalhes que são trabalhados com ferramentas, detalhe do rosto, nariz, boca e panejamento.

A representação de São José é muito popular em Minas Gerais, no período colonial suas irmandades estavam ligadas as corporações de ofícios e nos dias atuais a devoção ao santo, pai de Jesus, possui muito significado na fé da igreja católica. (COELHO, 2005 .p. 75.)

Esta imagem de São José possui uma inscrição (FIG.2) localizada no verso da obra, na parte inferior, onde lemos: “RAFFL et Cia” nesta área observamos uma camada espessa que, provavelmente se trata de cera de vela ou uma espécie de resina que dificulta a leitura do restante das informações. Esta marca possivelmente foi feita através de um carimbo ou um alto relevo presente na fôrma. Observa-se ainda, uma placa em metal (FIG.3) fixada na base em madeira com os dizeres “J.R. SUCENA & C<sup>A</sup> – 86 R DA QUITANDA 88- RIO DE JANEIRO”.

A segunda imagem escolhida refere-se à representação do Sagrado Coração de Jesus (FIG.4), 145 cm (altura), 38 cm (largura) 26,5 cm (profundidade). A imagem em gesso é oca e foi confeccionada através da técnica de fôrmas. Não foi possível identificar marcas de junção referentes a este processo de feitura. A imagem possui uma intervenção na mão direita que se encontra instável e com uma camada grosseira de alguma massa utilizada para juntar as partes que foram fraturadas.

A imagem é representada de pé, possui um rosto fino, os olhos não são de vidro, são provavelmente moldados pela fôrma e trabalhados com alguma ferramenta no processo de acabamento e depois são policromados. A figura possui os cabelos compridos e amarronzados caindo nos ombros e nas costas. Sua mão esquerda toca o coração com raios posicionado no peito e a mão direita se mostra estendida, mostrando as chagas. Veste uma túnica na cor branca e um manto vermelho com a parte interna rosada. Observando melhor

esta policromia, constatamos que não se trata de uma repintura, chegamos a esta conclusão, pois a camada de tinta é insolúvel em água, possivelmente se trata de uma tinta a óleo. Realizamos com auxílio de uma lanterna um exame topográfico, onde posicionamos o foco de luz rasante que nos permite perceber as lacunas que foram encobertas sobre a esta repintura. A base da escultura se apresenta em formato octogonal em madeira.

A imagem possui na parte inferior do verso a mesma inscrição presente na imagem de São José, “RAFFL et Cia” (FIG.5) esta informação encontra-se ilegível devido à camada espessa de repintura.

No que diz respeito a sua devoção, o Sagrado Coração pode ser considerado uma devoção mais recente em relação, por exemplo, a de São José citada acima. Podemos ressaltar como consequência disto a introdução mais tardia desta veneração:

(...) um registro deve ser feito ainda sobre duas devoções singulares em Minas Gerais: uma é sobre os Sagrados Corações de Jesus, Maria e José, (FIG. 91 e 92), cujo culto foi introduzido em Minas pelo bispo D. Frei Manoel da Cruz, em meados do séc. XVII. No entanto, no século XIX o culto foi abandonado, pois a igreja desautorizou a adoração ao Sagrado Coração de José, preferindo estimular a devoção em torno dos Sagrados Corações de Jesus e de Maria, fato que explica a grande presença dessas imagens invocações em fins do oitocentos. (COELHO, 2005, p.88)

Referente às inscrições presentes nas imagens de gesso, aqui apresentadas, podemos avaliar até o momento que, onde se lê: “RAFFL et Cia”, faz referencia a uma oficina/fábrica francesa onde se produziam tanto imagens em gesso quanto as formas, além de vários outros artigos religiosos.

Esta fábrica também era conhecida como MAISON RAFF<sup>23</sup> e autorizava outros fabricantes a usarem sua marca, o nome do fabricante era colocado na parte inferior e o nome da Raffl, vinha na região superior. Estas informações foram checadas em um contrato (FIG.6) que informa alguns fabricantes autorizados a utilizarem a marca<sup>24</sup>.

O selo em metal presente na imagem de São José, “J.R. SUCENA & C<sup>A</sup> – 86 R DA QUITANDA 88- RIO DE JANEIRO”, faz referencia a uma loja de artigos religiosos no Brasil, que provavelmente comercializou esta imagem em gesso, ou pode ainda ter adquirido a fôrma e produzido e policromado a mesma, antes da comercialização.

O endereço da loja no Rio de Janeiro era uma região de comércio variado. Diante disso, identificamos a mesma no *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de*

<sup>23</sup> <http://www.vanderkrogt.net/statues/foundry>

<sup>24</sup> <http://www.delcampe.net>

*Janeiro para os anos de 1844- 1861/ 1891 a 1940*<sup>25</sup>, estes catálogos tinham a função de divulgar as propagandas referentes ao comércio e indústria de cada estado.

Até o momento identificamos cerca de oito pontos de comercialização e cinco fábricas, algumas europeias, outras brasileiras fundadas no início do século XX. Estamos aprofundando as pesquisas na tentativa de compreender a relação de fabricação e comercialização destas imagens.

### **Considerações Finais**

Sabemos que o gesso foi a principal matéria prima utilizada para fabricação das imagens das novas devoções que chegavam ao Brasil no final século XIX e início do século XX.

As imagens em gesso são industrializadas e consideradas de baixa qualidade, assim esta pesquisa visa contribuir para o conhecimento e valorização deste acervo como parte integrante do nosso patrimônio histórico. Percebemos a necessidade de estudos sobre essas imagens, pois na maioria das vezes quando estão deterioradas são tratadas por artesãos habilidosos, que não possuem o critério e a ética dos conservadores- restauradores.

Diante de todas as imagens pesquisadas, é possível destacar as iconografias mais comuns à fatura do gesso. São elas: Sagrado Coração de Jesus, São José, São João Batista, Santa Terezinha, São Geraldo Magela, Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora de Lourdes e Nossa Senhora de Fátima. Algumas representações são mais usadas desde o período colonial, outras são devoções mais recentes inseridas no contexto brasileiro a partir do final do século XIX e início do século XX.

---

<sup>25</sup>Hemeroteca Digital Brasileira- <http://www.memoria.bn.br/hbd/periodico/asp>.

## FIGURAS



Figura 1- São José, Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Caeté, Minas Gerais (104X38X28 cm) Foto: Maria Clara Assis.



Figura 2- Detalhe da Inscrição localizada na base da imagem de São José Onde se lê: RAFFL<sup>ET</sup> CIE. Foto: Maria Clara Assis



Figura 3- Selo de comercialização, “J.R. SUCENA & C<sup>A</sup> – 86 R DA QUITANDA 88- RIO DE JANEIRO”, localizado na região da base- da Imagem de São José.



Figura 4-Sagrado Coração de Jesus. Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Caeté, Minas Gerais. (145X38X26,5 cm) Foto: Maria Clara Assis.



Figura 5- Detalhe da Inscrição localizada na base da imagem de Sagrado Coração de Jesus Onde se lê: RALFF<sup>ET</sup> CIE. Foto: Maria Clara Assis.

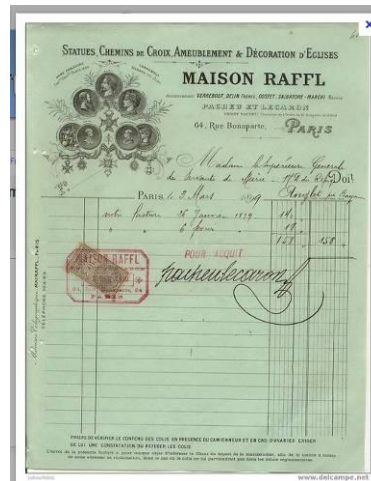


Figura 6- Detalhe da Inscrição localizada na base da imagem de Sagrado Coração de Jesus Onde se lê: RALFF<sup>ET</sup> CIE. Foto: Maria Clara Assis.

## REFERENCIAS

BIBLIOTECA NACIONAL - Hemeroteca Digital Brasileira-  
<http://memoria.bn.br.hbd/perodico.aspx>.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org.) *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo, Edusp, 2005.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. da USP, 1979.

\_\_\_\_\_. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1971. 320 p.

LAEMERT, Eduardo. *Almanack, Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para os anos de 1891 a 1940* / Rio de Janeiro.

MASCARENHAS, Alexandre Ferreira; FRANQUEIRA, Márcia. *Estuque Ornamental: História E Restauro*. III SIMPÓSIO DE TÉCNICAS AVANÇADAS EM CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS. ARC/AERPA, Olinda, 2006.

QUITES, Maria Regina Emery. *A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais: estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará*. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Orientador: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.

Statues Hither e Thither; René e Peter van der Krogt.  
<http://www.vanderkrogt.net/statues/foundry.php?id=Raffl&page=1>



## Arte sacra e distinção social: prestígio do artista e fortuna do contratante nas pinturas de forro da igreja de São Tomé na serra das Letras

Maria Cristina Neves de Azevedo  
Mestranda em História Social da Cultura  
PUC-Rio  
[mcnazevedo@yahoo.com.br](mailto:mcnazevedo@yahoo.com.br)

**RESUMO:** A partir dos fatores prestígio para o artista e fortuna para o contratante, busca-se refletir sobre as possíveis relações entre a ornamentação de templos e a representação de hierarquia e distinção social, no início do século XIX, na região do sul de Minas.

**PALAVRAS CHAVE:** Joaquim José da Natividade – Arte Sacra – Comarca do Rio das Mortes – Família Junqueira – século XIX

**RÉSUMÉ:** À partir des facteurs de prestige pour l'artiste et la fortune pour l'entrepreneur se propose de réfléchir sur les relations possibles entre l'ornementation des temples et la représentation de la hiérarchie et de la distinction sociale au début du XIXe siècle dans la région sud de Minas.

**MOTS-CLÉS:** Joaquim José da Natividade - Art religieux - District de Rio das Mortes - Famille Junqueira - XIXe siècle

O apreço conquistado por Joaquim José da Natividade no sul de Minas revelou-se nas referências sobre seu trabalho e na extensão do legado por ele deixado. As citações ao pintor vêm geralmente precedidas de adjetivos que dizem respeito à sua habilidade, capacidade técnica, talento admirável, liberdade criativa e alto nível artístico. É possível deduzir que teve reconhecimento pelo seu fazer artístico junto à sociedade na qual estava inserido, ou seja, foi um artista de prestígio.

A questão do prestígio é importante fator na análise das obras artísticas, tanto em relação ao artista quanto àquele que o contrata. Caio Cesar Boschi, em sua investigação sobre o Barroco Mineiro, entende o *prestígio* no sentido em que o termo se aproxima da representação social. Para o historiador, o *prestígio* apresentava-se como regulador das contratações dos artistas e o valor de seu trabalho “se aquilatava pela aceitação do mesmo, pelo *prestígio* individual do artista e pelas condições materiais que lhe eram propostas pelos compradores” (BOSCHI, 1988, p. 41-42, grifo nosso). A associação entre o prestígio do artista e a importância daquele que o contratava constituem os elementos de uma equação válida para pensar a produção artística colonial.



Cabe esclarecer, igualmente, o significado coevo dado ao termo prestígio para uma melhor compreensão da repercussão da obra do artista e das relações estabelecidas com seus contratantes. No dicionário organizado pelo jesuíta Raphael Bluteau, é entendido como “ilusão com visões maravilhosas, por encantamento e artes do demônio. § Representações, imaginações, fantasias enganosas” (SILVA, 1789, p. 240). Estava relacionado à arte da pintura ilusionista, ou em perspectiva, o que reflete de maneira concreta o fazer artístico do pintor Natividade, como nas pinturas de forro encontradas nas igrejas do sul de Minas (FILHO, 2013, p. 250).

Este sentido perdurou no século XIX, período em que o artista estava em plena atividade, significando “ilusão, engano artificial ou diabólico da vista. Representação, imaginação enganosa” (PINTO, 1832, p. 858). O verbete, em sua acepção atualizada, é entendido como “grande influência; importância social; consideração, respeito, crédito, reputação” (MICHAELIS DICIONÁRIO) sendo este sentido da influência social extensiva à sociedade mineira colonial, pela constituição de redes locais de poder e solidariedade (MENESES, 2013, p. 266-267). Importante ressaltar que o termo prestígio não foi encontrado em fontes que fazem alusão direta ao artista em tela.

Joaquim José da Natividade apresentou-se como um pintor com capacidade para a realização da representação pictórica almejada por aquela sociedade, ou pela parcela que o teria contratado, aproximando-se do sentido dado ao termo nos séculos XVIII e XIX. Mostrou-se igualmente como um homem de prestígio social pela aproximação de grupos que se distinguiram política e economicamente. Os estudos que se dedicam a sua trajetória referem-se a um número considerável de obras e seu acervo abrange diferentes técnicas, sendo considerado um artista multifacetado.

É no ramo das pinturas de forros ilusionistas, ou em perspectiva, que sua atividade artística pode ser aproximada do sentido dado ao prestígio por aquela sociedade. Esta aproximação volta-se ao acesso, por Natividade, do conhecimento da doutrina e regras de geometria e perspectiva existentes nos tratados de arquitetura. É admissível que estes tratados tenham chegado aos sertões mineiros através da circulação de informação e do contato entre pintores portugueses, que atuaram na região mineira, e aqueles naturais da colônia. Podemos citar, para o caso específico de Natividade, o contato com as obras de Bernardo Pires da Silva, João Nepomuceno Correa e Castro (OLIVEIRA, 2003, p. 329 nota 26) e Manuel da Costa Ataíde que realizaram pinturas no Santuário do Bom Senhor Jesus de Matozinhos de Congonhas, onde Natividade recebeu pagamento por trabalhos diminutos (MARTINS, 1974,

v. 2, p. 67), nos anos de 1785 e 1790, como consta no *Livro 1º de Receitas da Capela do Santuário*.

Interessante notar que no conjunto da obra de Natividade existem diferenças na qualidade da execução das pinturas, induzindo à interpretação de que nem todas teriam sido realizadas pessoalmente pelo artista. Esta indicação permite apontamentos quanto a utilização da mão-de-obra no período, pois usualmente eram encarregados oficiais e aprendizes para as tarefas que exigiam menor conhecimento dos preceitos, doutrinas ou regras da arte decorativa. A esse respeito podem ser cogitadas três hipóteses: a formação de aprendizes em uma oficina que o acompanharia, a associação à artífices e oficiais mecânicos locais, ou ainda a qualificação de oficiais mecânicos nas localidades onde executava as obras de ornamentação dos templos.

Era comum que, ao indivíduo ou irmandade com grande disponibilidade de recursos, fosse feita a contratação de artista renomado exigindo do mesmo a execução completa da obra cabendo ao mestre, nesses casos, desde o risco até a pintura final. Esse tipo de contratação – exigência da execução da obra pelo mestre – pode sugerir o entendimento do termo *prestígio* em um sentido atualizado em que a capacidade de influência e destaque nas relações sociais do contratador era revelada. Assim, a capacidade de mobilização de recursos para a realização das obras solicitadas aproxima os termos *prestígio* e *fortuna*.

O significado de fortuna conheceu simplificação entre os séculos XVIII e XIX. No Dicionário da Língua Portuguesa de R. Bluteau aparece como sorte, destino, ventura – boa ou má –, felicidade e sucesso compreende ainda o âmbito material ao indicar os sentidos de posses, riquezas e cabedais sugerindo o pagamento por serviço prestado por indivíduo que “não é nobre” (SILVA, 1789, p. 631). Para o século XIX, a felicidade e o sucesso não constam de sua descrição que ficou resumida à “sorte, boa ou má ventura. Trabalho. Risco. Posses, riquezas, haveres” (PINTO, 1832, p. 531).

Faço a aproximação entre os termos *prestígio* e *fortuna* como entendidos pela sociedade oitocentista para o estabelecimento de uma relação entre estes e os sujeitos sociais. Para o artista o *prestígio* era aquele que produzia encantamento, e visões maravilhosas o que permitia seu acesso à fortuna pelo exercício de suas faculdades artísticas, pela superação dos riscos do trabalho que o levava ao merecimento do pagamento, entendido aqui como “haveres” ou riqueza. No caso do contratante dos serviços de decoração e ornamentação, fosse particular ou através de uma irmandade, a *fortuna* apresentava-se como as posses,

riquezas e cabedais que viabilizavam, efetivamente, o deslumbramento e as “visões maravilhosas” produzidas pelo artista.

Parece que foi esse o caso da igreja de São Tomé das Letras, onde prestígio e fortuna encontraram-se de maneira eloquente e apresentam-se, até os dias de hoje, como encantamento e deslumbre aos que a visitam. Na descrição feita pelo pesquisador Olinto R. S. Filho destaca-se os forros “em abóbada de berço com pinturas da melhor qualidade (...) em perspectiva arquitetônica rococó” (FILHO, 2013, p. 250). Ao artista foi exigido conhecimento teórico e prático para a execução desta pintura, o que confirma sua *habilidade* técnica. Circundando o forro, muros-parapeito com balcões onde se acham os Doutores da Igreja (Santo Ambrósio, São Gregório, São Jerônimo e Santo Agostinho) e, nos pedestais, anjos e buquês de flores compõem a ornamentação.



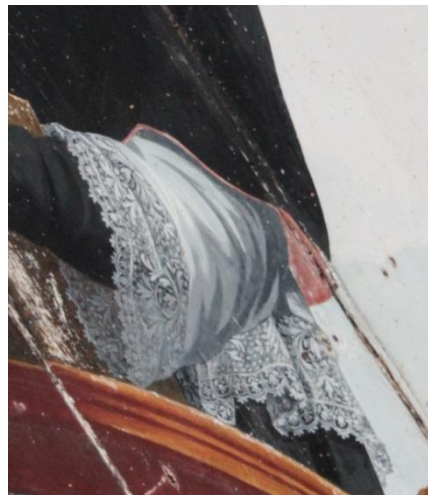
**Figura 1** – Forro da nave. Igreja de São Tomé das Letras.  
**Fonte:** Acervo pessoal, 2014.

Ao centro encontra-se a representação da Santíssima Trindade envolta em nuvens e querubins. A composição ressalta a luminosidade característica do período. Chama a atenção o santo Tomé que, prestando reverência, apresenta-se com uma faixa onde se lê “Senhor, salvai a todos”. Se a pintura foi executada após 1824<sup>26</sup>, é possível que tenha sido contemporânea à revolta de escravos (ANDRADE, 2008) ocorrida em propriedades da família Junqueira – conhecida como Revolta de Carrancas ou da Bela Cruz – o que, de certa maneira, poderia justificar a mensagem.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, ao analisar a pintura desta igreja, assinala as técnicas de sombreados e as transparências na aplicação das vestimentas dos Doutores da

<sup>26</sup> Segundo o relato da Visita Pastoral empreendida por Dom Frei José da Santíssima Trindade, naquele ano as paredes internas estavam brancas sem ornamentação.

Igreja. De grande delicadeza, esta característica do artista pode ser admirada para a representação de Santo Ambrósio, remetendo ao *talento* e *alto nível* do artista, sendo padrão recorrente em sua policromia.



**Figuras 2 e 3** – A representação de Santo Ambrósio e detalhamento das rendas e transparências. Igreja de São Tomé das Letras. **Fonte:** Acervo Pessoal, 2014.

Para a capela-mor a pesquisadora chama a atenção para as rocalhas e perspectivas arquitetônicas (OLIVEIRA, 2003, p. 289), que sustentam a representação central.



**Figura 4** – Pintura do forro da capela-mor. Igreja de São Tomé das Letras. **Fonte:** Acervo Pessoal, 2014.



A imagem central, com palheta de cores mais sóbrias e escuras, tem como temática a aparição de Cristo aos apóstolos, sendo admirável o conjunto produzido na composição, revelando, mais uma vez, a qualidade do trabalho de Joaquim José da Natividade. O uso das cores e iconografia vigentes aliados ao apuro técnico foram quesitos que, além de inserir o artista na *modernidade* e *gosto* do período, estariam em atendimento aos anseios da população.

Carlos Magno de Araújo, em sua pesquisa sobre a policromia de Natividade, identificou a repetição de elementos compositivos, estabelecendo um padrão para atribuição de autoria (ARAÚJO, 1988; 2003). Esta informação permitiu a identificação de um mesmo elemento no forro da nave e na talha. Como uma letra ‘e’ em seu formato cursivo, encontra-se no detalhe do arco-cruzeiro, em talha dourada e, logo acima, na composição da pintura do forro da nave, sendo recorrente em talhas das igrejas onde o artista deixou seu talento.



**Figura 5** – Detalhe mostrando elemento compositivo do arco-cruzeiro (parte inferior da foto) e que figura na pintura do forro da nave no arremate da guirlanda (parte superior da foto). **Fonte:** Acervo pessoal, 2014.

Este aspecto reflete sua *liberdade criativa*, a originalidade de seu trabalho e permite pensar em uma “assinatura” criada pelo artista. Estes apontamentos sugerem que a concepção da obra como um todo – risco da talha dos retábulos, pintura e decoração dos camarins – pode ser atribuído a Joaquim José da Natividade, comprovando o caráter multifacetado de seu talento.

A identificação de um dos contribuintes para as obras do templo tornou factível o estabelecimento da relação de diferentes integrantes de uma mesma família com a igreja de São Tomé das Letras em um tempo alargado, contemplando desde a ereção da primitiva capela, no final do século XVIII, e todo o processo de construção e ornamentação da igreja matriz, realizado ao longo do século XIX.

No ano de 1770, foi dado provimento para a ereção da primeira capela e para o início de sua construção consta, no frontispício da igreja, a data de 1785. A primitiva capela foi erguida por João Francisco Junqueira, um português que se dedicou à produção de gêneros alimentícios para o abastecimento da região mineradora. Seus filhos e netos ampliaram os negócios adquirindo terras, escravos e expandido sua atuação para a cidade do Rio de Janeiro e para o Oeste Paulista. No ano de 1824, foi indicado como sacerdote na capela de São Tomé das Letras o Pe. Francisco Antônio Junqueira (TRINDADE, 1821-1825, p. 398), filho de João Francisco (ANDRADE, 2008, p. 235).

O livro da *Fabrica da Igreja Matriz da Freguesia de S. Thome das Letras – 1845-1854*<sup>27</sup> corrobora a aproximação da família Junqueira à igreja de São Tomé ao indicar, para o ano de 1853, a nomeação “para Fabriqueiro o cidadão Francisco Andrade Junqueira” (FREGUESIA S. THOME DAS LETRAS, *Fábrica ...*, fl. 10v) , neto de João Francisco Junqueira (ANDRADE, 2008, p. 247). Em 1884, Bernardo Saturnino da Veiga indicou Gabriel Francisco Junqueira, o Barão de Alfenas, como “um dos mais *dedicados e constantes benfeitores deste lugar*, (...)” (VEIGA, 1884, p. 536, grifo nosso).

A aproximação entre a família Junqueira e Joaquim José da Natividade pode ser reforçada por informação existente na Escritura de Doação feita pelo artista à sua filha Jesuína Onória de Jesus (FILHO, 2013, p. 244), no ano de 1815, onde consta como um dos bens um cavalo alazão. Sendo notória a ligação da família Junqueira com a criação de cavalos – a fazenda Campo Alegre<sup>28</sup> foi o berço da raça Mangalarga Marchador – levanto a hipótese de Natividade ter recebido o cavalo como pagamento por serviços prestados à família, pois é de sua autoria a pintura ilusionista existente na capela particular do Divino Espírito Santo, originalmente instalada em fazenda pertencente à mesma família. Este conjunto artístico foi

<sup>27</sup> Livro que se encontra sob a guarda do Arquivo Municipal de Baependi, sem catalogação.

<sup>28</sup> No ano de 1769, dois anos antes do provimento para a ereção da capela na serra das Letras, João Francisco Junqueira teve confirmada sua sesmaria Campo Alegre, que se tornou referência para a extensa família que se constituiu.



deslocado do prédio primitivo, restaurado e recentemente instalado em construção exclusivamente erguida para o conjunto, na cidade de São João del-Rei<sup>29</sup>.

A confirmação de autoria das pinturas de forro existentes na igreja de São Tomé das Letras e os estudos desenvolvidos por diferentes pesquisadores corroboram a inserção de Joaquim José da Natividade entre os expoentes da arte colonial mineira. A indicação de um dos principais benfeitores da igreja, que teve sua trajetória ligada à propriedades de terra, escravos e que conheceu ascensão social e política, indicam os integrantes da família Junqueira como pessoas relevantes na sociedade local e regional.

Estes fatores viabilizam a reflexão acerca da relação entre artista e contratante a partir das chaves de leitura – *prestígio* e *fortuna* – tornando aplicável estes fatores para se pensar as pinturas da igreja na serra das Letras. Nesse sentido, o esmero das obras pode ser relacionado ao apuro técnico do artista e aos recursos disponibilizados pelo contratante, constituindo o *prestígio* do artista e a *fortuna* daquele que encomendava a obra elementos da uma equação válida para a reflexão acerca da produção artística religiosa na localidade.

Caio César Boschi refere-se a competição entre as associações leigas que buscavam ter em suas igrejas obras que transcendessem a beleza estética, através da contratação de artistas que as transformariam em “fator de prestígio, de autoafirmação e de destaque” (BOSCHI, 1988, p. 40). José Newton Coelho Meneses, em seu estudo sobre a produção de bens para a sobrevivência cotidiana no espaço lisboeta e das Minas setecentistas, aponta a existência de uma variabilidade significativa de fatores para a escolha dos objetos de consumo pelos indivíduos daquelas sociedades. Dentre eles “a capacidade econômica de consumir, (...) a identidade social que se buscava atingir ou preservar, (...) o culto religioso, (...) e as relações de sociabilidade” (MENESES, 2013, p. 46).

Ao disponibilizar recursos os financiadores das obras exigiam que a qualidade das obras artísticas fosse compatível com os valores arrecadados. Desse modo, ficou retratado nas pinturas da igreja o esforço empreendido pelos devotos de São Tomé. Este fervor alçava aquela população aos braços do redentor e, aqui na terra representava, efetivamente, um fator de promoção, distinção e identidade configurando-se como *prestígio* social (BOSCHI, 1988, p. 40; MARQUES, 2003, p. 138; MENESES, 2013, p. 45-46).

---

<sup>29</sup> O processo de preservação deste conjunto artístico foi empreendido pelo pesquisador e restaurador Carlos Magno de Araújo que, desde o ano de 1988, vem se dedicando à pesquisa e restauração de obras de Joaquim José da Natividade. Coube a ele e à sua equipe a restauração e instalação das peças na nova capela construída e inaugurada em 27 de maio de 2012.

As igrejas, nesta ótica, parecem carregar o significado do privilégio social de maneira ampla: como matriz de freguesia, na história das cidades e como *locus* simbólico pela composição de sua arte. Percebidas como expressão e simbolismo de poder, relacionam-se à estrutura hierárquica (FONSECA, 2003: 43) da sociedade que a constituiu, alterou e manteve. Enobrecem as localidades e são enobrecidas pela composição social dos seus benfeitores e frequentadores.

### Referência bibliográfica

Arquivo Municipal de Baependi (AMB) *Livro para a receita e despesa da Fábrica da Igreja Matriz da Freguesia de S. Thome das Letras, 1845-1854.*

ANDRADE, Marcos Ferreira. *Elites regionais e a formação do Estado Imperial brasileiro, Minas Gerais, Campanha da Princesa (1799-1850).* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

ARAÚJO, Carlos Magno. Nossa Senhora da Conceição. Um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria. In: *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), nº 2, p. 121-130, 2003.

BOSCHI, Caio César. *Barroco Mineiro: artes e trabalho.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. Coleção Tudo é História.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei.* 2ª edição. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2 vol., 1982.

FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Joaquim José da Natividade: Mestre pintor do período do rococó mineiro. *Revista Barroco 20.* Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, p. 243-256, 2012/2013.

FONSECA, Claudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARQUES, Edmilson Barreto. O santeiro de Garambéu. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 3, p. 131-140, 2007.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2 vol. 1974,

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e ofícios banais.* O controle dos ofícios pelas Câmaras de Lisboa e da Vilas de Minas Gerais (1750-1808). Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.* São Paulo: Cosac & Nayfi, 2003.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da Língua Brasileira.* Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

SILVA, Antonio de Moraes. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antônio de Moraes Silva. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. Captado em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00299210#page/1/mode/1up> Acesso em: 20 mai. 2014.

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade*; estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; IEPHA-MG, 1998. Captado em: <http://pt.scribd.com/doc/46897470/Visitas-Pastorais-de-Dom-Frei-Jose-Da-Santissima-Trindade-1821-1825>. Acesso em: 15 jan. 2013.

VEIGA, Bernardo Saturnino da (org.). *Almanak Sul-Mineiro para 1884*. Campanha: Typographia do Monitor Sul-Mineiro, 1884.

## Devoção, Sociabilidade e Relações de Poder em Minas Gerais: A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana

**Vanessa Cerqueira Teixeira**

Graduanda em História

Universidade Federal de Viçosa

[vanessa.teixeira@ufv.br](mailto:vanessa.teixeira@ufv.br)

**RESUMO:** As Irmandades são organizações de pessoas que se unem por interesses e devoções em comum, alcançando destaque no período colonial mineiro após a proibição da entrada do clero regular. Como objetivo, buscamos compreender a organização da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana e da Associação Marianense Redentora dos Cativos, destinada à arrecadação de fundos para compra de alforrias dos irmãos devotos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Associações Leigas, Assistencialismo, Cultura Barroca.

**ABSTRACT:** The Brotherhoods are organizations of people that come together by common interests and devotions, which achieved its highlight during the colonial period of Minas Gerais right after the regular clergy has been forbidden to enter the state. As objective, we seek to comprehend the organization of the *Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana* and *Associação Marianense Redentora dos Cativos*, destined to raise funds to buy the freedom of the slave brothers.

**KEYWORDS:** Lay Associations, Caring, Baroque Culture.

### Introdução

O presente artigo teve por objetivo analisar a constituição da irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana enquanto uma instituição que possibilitava manifestações devocionais, laços de sociabilidade e relações de poder. A pesquisa, ainda em andamento, se propõe a discutir a formação da irmandade, as relações entre seus membros, a relação destes com seu templo, sua importância no contexto cultural barroco e o interesse da libertação dos irmãos escravos. O recorte temporal escolhido vai de meados do século XVIII, período de constituição da irmandade das Mercês (1749) até fins do XIX, período também referente aos documentos encontrados acerca desta irmandade. Sendo assim, analisaremos Livros de Compromisso e Estatutos de períodos diferentes, mostrando a atualização das normas e interesses da irmandade.

A região de Minas Gerais foi ocupada em fins do século XVII, mas apenas no XVIII se constituíram os principais arraiais: Sabará, Rio das Velhas, Roça Grande, Ribeirão do Carmo, Ouro Preto, Padre Faria e Antônio Dias (SALLES, 1963). Desde sua ocupação a

colonização de Minas não seguiu o mesmo caminho de outras regiões brasileiras, pois não havia a presença de missionários e ordens religiosas, e com o passar dos primeiros anos a Coroa proíbe a fixação de congregações religiosas, mosteiros e conventos. Alguns dos motivos foram, por exemplo, o não pagamento de tributo, fundamental para a Coroa na extração do ouro; o envolvimento religioso no comércio; as pregações antitributárias; e sua posição contra os “relaxados” costumes coloniais (BOSCHI, 2007). Em consequência das proibições portuguesas, a arte e a religião passam a ser guiadas por associações leigas como ordens terceiras, irmandades e confrarias. Tais associações eram divididas entre brancos, mestiços, crioulos ou negros, e podem ser classificadas como ordens terceiras, compostas pelas elites locais e de mais difícil acesso, confrarias e irmandades. De acordo com Salles (1963) e Borges (2005), quando as instituições eram reguladas por estatutos, seriam chamadas de irmandades. As confrarias existiam unicamente para promover os eventos e cultos religiosos. Já as ordens terceiras se destinavam ao controle de normas muito mais específicas, relacionadas aos beneditinos, franciscanos ou carmelitas. Entretanto, os autores ressaltam a dificuldade de coerência quanto aos conceitos de irmandade e confraria, preferindo não fazer distinção entre ambos, pois em diferentes casos uma irmandade se denomina confraria.

As irmandades são organizações de pessoas que se unem por interesses e devoções em comum, relacionadas a um santo de proteção e originadas na Idade Média europeia com objetivos assistencialistas e religiosos. Para isso, edificam seu templo e administram a vida religiosa local. Tais irmandades eram, portanto, instituições que possibilitavam as manifestações sociais, principalmente para os negros, crioulos, mulatos e mestiços que, de certa forma, ganhavam voz e representatividade em um espaço específico. Não se limitavam à vida religiosa, pois tinham papel administrativo e social marcante na vida urbana local, além de desempenhar forte função no mercado de trabalho artístico-cultural (BORGES, 2005; BOSCHI, 1986; SALLES, 1963).

A produção artística mineira durante o período colonial foi marcada pelo estabelecimento dessas irmandades e demais associações leigas que se constituíram na região. Autores como Germain Bazin (1983) e Myriam Oliveira (2007) destacam que tais organizações foram fundamentais para a formulação das especificidades na arte mineira do século XVIII, durante o período de constituição de uma cultura barroca, então adaptada aos moldes europeus. A devoção e o apego aos santos também marcaram a religiosidade do período colonial em Minas Gerais, servindo também como mecanismo de conversão dos cultos africanos ao cristianismo (BURKE, 2003). Segundo Oliveira (2007), o auge do ouro ocorre entre 1730 e 1760, mas o destaque do fator socioeconômico que movimentou a

produção artística na colônia não deve ser considerado elemento único e fundamental ao analisar as construções mineiras, pois grandes celebrações e construções ocorreram já após o declínio do ciclo do ouro. Sendo assim, o período de formação da irmandade trabalhada corresponderia ao auge minerador, mas a construção de seu templo corresponderia ao período de declínio do ouro e de proliferação de outros inúmeros templos.

### **A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana**

As irmandades de Nossa Senhora das Mercês foram geralmente formadas pelos “pretos crioulos”, negros nascidos no Brasil, sendo algumas delas caracterizadas, de acordo com Oliveira (2010), por seus poucos recursos financeiros e por seus templos modestos com pouca ornamentação. Seus membros eram compostos, em grande maioria, por escravos já alforriados, mas também por alguns ainda cativos, mostrando assim o interesse pela segregação em relação aos escravos que possuíam irmandade própria, como Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito. Levando também em consideração que as irmandades eram veículos de ostentação de um lugar social ocupado, as associações leigas representavam na escolha da irmandade, na construção de seu templo, na festa de sua devoção e em seu lugar na Semana Santa, amostras de hierarquias sociais.

A história de Nossa Senhora das Mercês tem origem espanhola, datada aproximadamente de 1218, período marcado pela dominação dos Mouros que tomavam parte da Península Ibérica e obrigavam que os cristãos se tornassem seus cativos (SILVA, 2012). A Ordem se baseava em ideais de obediência, pobreza e castidade, sendo fundada com o objetivo de resgatar os cativos católicos sob o poderio islâmico. A devoção mercedária no Brasil encontrou representantes diversos, tanto negros escravos ou forros, quanto crioulos e mestiços. Muito difundida no litoral através dos militares e negros cativos, ganhou espaço principalmente por seu caráter assistencialista, como nas confrarias de Santana. O autor acredita ainda que a grande difusão em Minas através dos negros cativos ocorre pela crença e desejo de libertação, sendo a primeira irmandade da região datada de 1740, tendo sua fundação sido realizada na atual cidade de Ouro Preto. O imaginário e a representatividade artística acerca das devoções marianas foram fortemente difundidos nas terras mineiras, sendo inspirações para a arte propagandística da moral ilustrada na figura da Virgem, também grande enfoque do barroco.

De forma mais específica, o trabalho se limita a uma cidade mineira, a antiga Vila de Ribeirão do Carmo e posterior cidade de Mariana. A igreja sempre fora o foco polarizador dos agrupamentos mineiros, em níveis sociais e espaciais. “A simples cruz de madeira, e em seguida a rústica capelinha, eram o símbolo da sacralização, do domínio, da posse de um



território antes considerado profano, porque desconhecido” (FONSECA, 1998, p. 29). Segundo Fonseca (1998), em 1696 um território foi encontrado pelas bandeiras paulistas lideradas por Miguel Garcia e Coronel Salvador Fernandes Furtado, e estes nomearam seu rio de Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo. Tomando para si estas terras e repartindo-as entre o grupo, foi construído um núcleo primitivo com cabanas, posteriormente chamado de Mata Cavalos. Com o crescimento dos habitantes, logo foi solicitado o reconhecimento institucional do arraial perante Estado e Igreja através da elevação de uma capela ao posto de paróquia. Contudo, a região mineira passara por intensos períodos de fome, fator decisivo para o abandono por duas vezes do primitivo aglomerado, entre os anos de 1697-1698 e 1701-1702. Já em 1703, Antônio Pereira Machado alcançaria o sucesso ao encontrar as minas, novamente povoando a região. Em 1711 já havia uma população numerosa, e surge na região a intenção de alcançar um novo patamar de autoridade civil e religiosa. Em abril deste ano o povoado é elevado à Vila, e em 1745 concretiza-se a criação do bispado, sendo a Vila elevada também ao posto de cidade de Mariana (Fig. 1), homenagem feita à D. Maria Anna D’Áustria, esposa de D. João V.



**Imagem 1** - *Paisagem de Mariana*. Vista Parcial. Bico de Pena, 1824. Destaque da Igreja Nossa Senhora das Mercês, ainda sem torre. Imagem modificada pela autora. **Fonte:** Arquivo da Casa Setecentista (Mariana, MG).

A Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Mariana foi criada por homens crioulos que se entendiam como “nacionais nascidos do Reino e Conquista de Portugal”. Não seriam

admitidos naturais da “Ethiopia”, salvo os da “Ilha de São Thomé”, por serem seus semelhantes. Ao fazer petição para entrar, os fieis deveriam informar nome dos pais, pátria e onde foram batizados, não admitindo ladrões, vagabundos, feiticeiros e revoltosos. Sobre os oficiais que ocupam os principais cargos administrativos, é formada a Mesa Administrativa composta por juiz, escrivão, tesoureiro, procurador e doze irmãos. Atendendo à pobreza da irmandade, segundo o próprio Compromisso, foi determinada a existência de dois juízes e duas juízas, sendo o primeiro nomeado em eleição, presidindo todos os atos da irmandade. Nomeavam-se também doze mordomas, escolhendo duas delas para procuradoras das esmolas dos doentes, e elas deveriam ter o cuidado de saber se existiam irmãos enfermos e onde moravam para comunicar ao juiz ou procurador. Também deveriam ser escolhidos dois zeladores e duas zeladoras que também cuidariam do recolhimento das esmolas para conservação e seguimento da irmandade. As juízas deveriam procurar apartar desavenças e dar parte delas ao juiz, ao procurador ou à Mesa.

Ofício de maior importância, apreço e consideração, o juiz deveria procurar manter os irmãos sempre cumprindo suas obrigações, persuadindo-os. Era função do juiz, dar bom tratamento aos móveis, bens e ornamentos da irmandade, evitando empréstimos que se fizessem sem seu consentimento. Ao escrivão estavam os cuidados e tratamento dos livros da irmandade. O tesoureiro seria escolhido pela Mesa, sendo eleita pessoa que não fosse muito pobre, podendo ser branco, pardo ou crioulo, desde que forros, contanto que soubessem ler e escrever, também tendo a obrigação de conservar os bens da irmandade, zelar pelas cobranças dos pagamentos e administrar o que fosse fabricado. Dentre as obrigações de um procurador estão zelar pela irmandade e seus bens, zelar para que os irmãos não faltem com suas obrigações e que não se atrasem com o pagamento.

As eleições para os cargos eram realizadas na véspera das festividades do dia de Nossa Senhora das Mercês, e o resultado seria divulgado a todos nesse dia. O representante de cada cargo propõe os candidatos que consideram merecedores, e assim seria feita votação. Para quem serviu um ano, não seria válido ser eleito no ano seguinte. Quanto à Festa de Nossa Senhora das Mercês, no dia 24 de setembro, deveria ser sempre realizada no domingo. A Mesa se reunia para decidir sobre a festa em julho encomendando sermão, realizando eleição de pregador e decidindo as despesas, com maior ou menor pompa, de acordo com as condições da irmandade na época. A escolha do capelão da irmandade também era realizada por eleição. Juntos os oficiais de Mesa indicariam dois sacerdotes de hábito de São Pedro, de bom exemplo de vida e costumes, para que se escolhesse o mais digno. Dentre suas obrigações, se destacavam: dizer missa na capela e altar próprio de Nossa Senhora das Mercês

todos os domingos do ano pelas nove horas da manhã; confessar os fiéis em qualquer desses dias; celebrar jubileus; lançar o santo escapulário a qualquer pessoa que pedir em caso de morte, ajudando o bem morrer ao irmão moribundo; acompanhar a irmandade no enterro; e rezar o terço todo domingo em sua capela.

Para as despesas da irmandade eram recolhidos pagamentos denominados esmolos, com valor diferenciado para oficiais de Mesa e irmãos em geral. Outra distinção era o pagamento de entrada e o pagamento feito anualmente. Para exercer o cargo no ano, o juiz pagaria vinte oitavas, o escrivão 10 oitavas, o tesoureiro 5 oitavas, cada irmão de mesa 3 oitavas e o procurador não pagava nada. A juíza pagaria 20 oitavas e as mordomas e zeladoras 3 oitavas. Ao entrar para a agremiação, o fiel deveria se confessar, comungar, pagar 1 oitava de entrada e  $\frac{1}{2}$  oitava por ano, como também comprar sua patente e um compendio das indulgências, que custavam  $\frac{3}{4}$  de oitava de ouro. Em caso de morte, qualquer fiel não afiliado a nenhuma associação leiga, mas que assim desejasse, poderia entrar para a irmandade com o intuito de salvar sua alma, contribuindo com a esmola de 16 oitavas. A irmandade faria por ele todos os sufrágios e assistências necessárias para sua salvação. Quanto aos sufrágios que receberiam os irmãos da irmandade, seriam rezadas doze missas por falecido; rezados dez Padre Nossos, dez Ave Marias e um Salve Rainha por falecido; e realizadas missas no Oitavário dos Finados e de Nossa Senhora das Mercês.

Dentre as obrigações dos irmãos, se destacam ser temente a Deus; guardar seus Mandamentos; ser devoto à Virgem; confessar nos santos jubileus da irmandade; participar das procissões e missas da capela; assistir irmãos doentes; e em enterros, pedir esmolos nas ruas com a bacia. A irmandade tinha como grande obrigação socorrer os irmãos zelosos que precisassem de auxílio. Sendo assim, cuidariam do irmão em caso de doença, tanto de sua saúde quanto de sua alma. Em capítulo próprio, o Compromisso discute ainda a solidariedade quanto ao interesse sobre a alforria de algum irmão cativo. O irmão escravo que fosse zeloso por sua irmandade seria ajudado pelos outros membros para que se quartasse e conseguisse sua liberdade.

Já o Estatuto da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês datado de 1850-1856 se atualizaria, sendo descrito em quinze artigos. Dentre os assuntos abordados estão a escolha do dia de sábado como dia de celebração da missa; a postulação de que o número de sócios e devotos não seria determinado, sendo assistida qualquer pessoa que a qualquer tempo desejasse entrar para a irmandade como sócio; afirma-se que a Mesa elegeria todo ano três dos sócios para que um deles seja tesoureiro, e ele seria o responsável por prestar contas dos pagamentos dos irmãos; define-se que todo ano seja realizada a festa para a devoção de Nossa

Senhora das Mercês, tendo para este fim a utilização do dinheiro em cofre; visando a possibilidade de não haver dinheiro em cofre, estipula-se a então necessária contribuição dos sócios e devotos para a realização da festa; define-se a realização de seis missas para a alma do sócio falecido que tenha tido zelo à irmandade de sua devoção; para o sócio que não zelou por sua irmandade, define-se a realização de quatro missas para sua alma; e para o irmão devoto que tenha tido zelo e prestado serviços com presteza, mas que porventura não se tornou sócio da irmandade, estipula-se a realização de três missas para sua alma.

Documento de fins do século XIX também consultado e considerado de suma importância para compreender a relação entre a irmandade mercedária e o ideal de liberdade, o Estatuto da Associação Marianense Redentora dos Cativos de 1885 representa a solução encontrada para legitimar a situação da escravidão no interior da associação. Em artigo preliminar, durante a Festa de Nossa Senhora das Mercês realizada em 24 de setembro de 1885, a Associação declarou sua fundação subsidiária à confraria presente na mesma cidade, com o objetivo de libertar o maior número de irmãos cativos pertencentes à irmandade.

Alega-se também que por mais de um século, devido à deficiência e pobreza da confraria, não fora possível a esta irmandade proporcionar a alforria a nenhum de seus irmãos escravos, sendo então criada a Associação para este fim. Sendo assim, seus membros incentivariam que o senhor quartasse o irmão escravo zeloso a preço razoável, sendo determinante que o senhor não tivesse dúvida quanto sua libertação. De acordo com o Estatuto, qualquer um poderia participar da Associação, sendo o pagamento mínimo de esmola de 500 réis. O nome dos associados entraria no livro junto ao valor que este estaria disposto a pagar, sendo expulso o que atrasasse o pagamento por três meses. Seriam sócios beneméritos os que se inscrevessem com mensalidade de três mil réis para cima. No Estatuto também se regulamentam os sócios fundadores da Associação e a Mesa Administrativa com os cargos de presidente, tesoureiro, secretário e procurador geral.

No dia 31 de janeiro de cada ano se realizaria a reunião geral de todos os sócios e no dia 10 de agosto – dia de São Lourenço e aniversário da instituição da Ordem das Mercês - se realizaria a segunda reunião, com balanço de fundos para saber quantos irmãos cativos poderiam ser alforriados. No dia 31 de agosto – festa de São Raymundo Nonato, Cardeal da Ordem de Nossa Senhora das Mercês – haveria o sorteio dos irmãos escravos que tivessem melhor comportamento moral e religioso, e os sorteados receberiam suas cartas de liberdade na Igreja de Nossa Senhora das Mercês no dia de sua festa. Os sócios deveriam, por fim, procurar agenciar esmolas e angariar novos sócios, ganhando título de sócios beneméritos os que mais fossem bem sucedidos em tal meta.



### Considerações Finais

De fato, a administração da irmandade, e mesmo a estruturação da Associação Marianense, continuam divididas pelos mesmos cargos, mas a possibilidade de entrada se expande, sendo permitida a filiação de qualquer indivíduo, bem como de escravos não nascidos no Brasil.

Os pagamentos ainda se dividem em esmolas de entrada e anuais, assim como ainda se reconhece a importância das missas oferecidas aos irmãos devotos à Virgem. É possível perceber a distinção entre os termos irmãos e sócios, não existente de meados a fins do século XVIII. A irmandade no XIX possivelmente aceitaria a presença de qualquer fiel devoto à Virgem com interesse de participar das missas, festividades e vida religiosa em geral, mas mantinha sua posição de distinguir os privilégios espirituais para os que se associavam e contribuíam financeiramente para a permanência da instituição.

Ao longo do século XIX, o número de missas a favor das almas diminui e a obrigatoriedade das missas aos domingos não é mais vista, sendo escolhido o dia de sábado. Segundo Campos (2013), quanto às exigências para celebração das missas no XVIII, cada sacerdote só poderia celebrar uma vez ao dia, na parte da manhã e preferencialmente até às nove horas. As documentações referentes às visitas pastorais e aos Estatutos das irmandades demonstram que o horário fora acatado de forma geral. As missas eram realizadas em função dos vivos e dos mortos, demonstrando a misericórdia espiritual em relação às almas. O envolvimento espiritual de parentes e comunidade confrarial eram considerados de suma importância para a purificação da alma do devoto morto, pois se supunha que os santos se sensibilizariam com os apelos dos que rezavam com amor, o que facilitaria sua estada no Purgatório.

A importância dada às missas possui origem na Idade Média, sendo reafirmada pelo Concílio de Trento e pela cultura barroca. São perceptíveis ainda os problemas referentes à situação financeira da irmandade, que solucionou a questão da libertação de seus irmãos cativos através de uma nova associação exclusivamente para esse fim.

Sendo assim, quais seriam também as soluções encontradas para a construção de seu templo, tendo em vista os poucos recursos que possuíam? Quais as soluções encontradas para se destacar em meio ao contexto cultural barroco mineiro e às outras irmandades? Tais questões são levantadas e serão discutidas ao longo de futuras pesquisas.

### Referências Bibliográficas

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: Devoção e Solidariedade em Minas Gerais, Séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de.; VILLALTA, Luiz Carlos. (Org). *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. Vol. 2. Belo Horizonte: Cia do Tempo: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os Leigos e o Poder*. Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *As Irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório: Culto e iconografia no Setecentos Mineiro*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2013.

FONSECA, Cláudia Damasceno. O Espaço Urbano de Mariana: Sua Formação e suas Representações. In: *Termo de Mariana: História e Documentação*. Mariana: Imprensa da UFOP, 1998, pp. 27-66.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Editora PUC-Minas, 2008.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de.; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Vol. 1 e 2. Coleção Roteiros do Patrimônio. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. Barroco e Rococó na Arquitetura Religiosa da Capitania de Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de.; VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.) *História de Minas Gerais: As Minas Setecentistas*. Vol. 2. Belo Horizonte: Cia do Tempo: Autêntica, 2007.

SALLES, Fritz Teixeira. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: UFMG, 1963.

SILVA, Kellen Cristina. *A Mercês Crioula: estudo iconológico da pintura de forro da igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei, 1793-1824*. 2012. 271f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de Ciências Sociais Política e Jurídicas, Universidade Federal de São João Del – Rei. São João Del – Rei: 2012.

## Fontes

AEAM. Livro de Compromisso. Irmandade Escapulário das Mercês (1771). Armário 8, prateleira 1.

AEAM. Estatuto da Associação Marianense Redemptora dos Cativos (1885). Prateleira “Q”, nº 6.

AEAM. Estatuto. Confraria Nossa Senhora das Mercês (1850-1856). Prateleira “Q”, nº 4.