



REPRESENTAÇÕES & VISIBILIDADES NA HISTÓRIA CULTURAL:

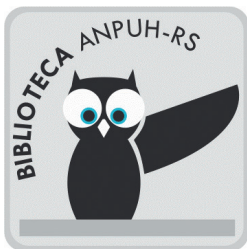
IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS

Miriam de Souza Rossini | Cláudio de Sá Machado Júnior | Nádia Maria Weber Santos
Organizadores



**REPRESENTAÇÕES
& VISIBILIDADES
NA HISTÓRIA CULTURAL:**

IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Artur Cesar Isaia

Universidade Federal de Santa Catarina

Aude Argouse

Universidad de Chile

Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Jacques Leenhardt

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Maria Luiza Filippozzi Martini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Monica Pimenta Velloso

Fundação Casa de Rui Barbosa

Paulo Roberto Staudt Moreira

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Rosângela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia

Chanceler

Dom Jaime Spengler

Reitor

Joaquim Clotet

Vice-Reitor

Evilázio Teixeira

Conselho Editorial

Agemir Bavaresco

Ana Maria Mello

Augusto Buchweitz

Augusto Mussi

Bettina S. dos Santos

Carlos Gerbase

Carlos Graeff-Teixeira

Clarice Beatriz da Costa Söhngen

Cláudio Luís C. Frankenberg

Érico João Hammes

Gilberto Keller de Andrade

Jorge Campos da Costa | Editor-Chefe

Jorge Luis Nicolas Audy | Presidente

Lauro Kopper Filho

REPRESENTAÇÕES & VISIBILIDADES NA HISTÓRIA CULTURAL:

IMAGENS, IMAGINÁRIOS, MEMÓRIAS

Miriam de Souza Rossini | Cláudio de Sá Machado Júnior | Nádia Maria Weber Santos
Organizadores



Porto Alegre, 2015



Programa de Pós-Graduação em Educação
União das Faculdades do Paraná - UNIFPR



© EDIPUCRS 2015

© GT História Cultural – ANPUH-RS 2015

DESIGN GRÁFICO [CAPA] Shaiani Duarte

FOTOGRAFIA DA CAPA: Nádia Maria Weber Santos – Maio de 2014

Imagem da obra *Le soleil* (2013), de Dale Chihuly, exposta na entrada do Musée des Beaux-Arts de Montréal, Canadá

DESIGN GRÁFICO [DIAGRAMAÇÃO] Rodrigo Valls

REVISÃO DE TEXTO Simone Diefenbach Borges e Simone Luciano Vargas

Edição revisada segundo o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.



EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 33
Caixa Postal 1429 – CEP 90619-900
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone/fax: (51) 3320 3711
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Site: www.pucrs.br/edipucrs

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R425 Representações e visibilidades na história cultural : imagens, imaginários, memórias [recurso eletrônico] / org. Miriam de Souza Rossini, Cláudio de Sá Machado Júnior, Nádia Maria Weber Santos. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2015.
238 p.

Modo de Acesso: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>>
ISBN 978-85-397-0634-1

1. História. 2. Cultura – História – Rio Grande do Sul.
I. Rossini, Miriam de Souza. II. Machado Júnior, Cláudio de Sá. III. Santos, Nádia Maria Weber

CDD 981.65

“Arriscamos isto: o discurso histórico não ‘nasce’
nunca. Sempre recomeça.”

(DIDI-HUBERMAN, *A imagem sobrevivente*, p. 13)

“A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade.”

(PESAVENTO, *História & História Cultural*, p. 41).

Contato dos organizadores:

miriam.rossini@ufrgs.br

nmmws@gmail.com

claudiojunior@ufpr.br

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
OPERAÇÃO BORRACHA: A DITADURA COMO UM INCIDENTE E O PAPEL DO ESQUECIMENTO	13
Carla Simone Rodeghero	
PERCURSOS VISUAIS DO POLÍTICO: REPRESENTAÇÃO PÚBLICA E PERFORMANCE FOTOGRÁFICA DE GETÚLIO VARGAS	39
Cláudio de Sá Machado Júnior	
IMAGENS DE MOMENTOS FESTIVOS DA SEMANA DA PÁTRIA NO ESPAÇO ESCOLAR LASSALISTA (CANOAS, RS, 1940-1950): FRAGMENTOS DE MEMÓRIA COLETIVA	57
Cleusa Maria Gomes Graebin	
REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADES ÉTNICAS, REGIONAIS E NACIONAL NA ARGENTINA NA OBRA DE CARLOS GARDEL	89
Alessander Kerber	
<i>OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE: A HISTÓRIA CULTURAL PODE CONTRIBUIR COM OS ESTUDOS ACERCA DO CONCEITO DE JUSTIÇA PRESENTE NA BÍBLIA E COLABORAR COM A MUDANÇA PARADIGMÁTICA EM CURSO?</i>	113
Mauro Gaglietti	
IMPrensa e HUMOR NO TEATRO: AS CONFERÊNCIAS DO “TRIO ALEGRE” CARIOCA EM PORTO ALEGRE (1913).....	139
Alice Dubina Trusz	

IMAGENS DA LOUCURA: MEMÓRIAS NEGATIVAS OU FRAGMENTOS DE VERDADE?	167
Nádia Maria Weber Santos	
AS IMAGENS TÉCNICAS E OS REGIMES DE OLHAR NA CONTEMPORANEIDADE	193
Miriam de Souza Rossini	
A GRAMÁTICA CARTOGRÁFICA DAS CIDADES	207
Daniela Marzola Fialho	
SOBRE OS AUTORES	233
SOBRE O GT HISTÓRIA CULTURAL RS	237

Apresentação

Pensar a História. Pensar a Cultura. Colocar em relação os entremeios que atravessam as múltiplas possibilidades de se fazer História: os objetos que muitas vezes estão nas margens dos registros sociais; a metodologia que destrincha aspectos pouco visíveis, ou perceptíveis, numa primeira apreensão do fato. Na História Cultural, o rastro, o traço, o fragmento são indícios de aspectos da História que nem sempre são estudados nas vertentes historiográficas tradicionais: a memória, o imaginário, as representações. Aspectos muitas vezes invisíveis, sobre os quais os historiadores dessa vertente historiográfica procuram colocar luz. Tornar visíveis.

Ao adentrar nesses espaços obscurecidos pelo tempo, a História Cultural pode recontar das tramas históricas outras versões. Iluminar outras possibilidades de interpretação. Resgatar projetos históricos perdidos, esquecidos, vencidos diante do discurso oficial. Assim, para além daquilo que se quer dizer, há aquilo que foi dito, mesmo que sem querer, através de gestos, olhares, palavras, indumentárias, grafismos... Isto é, pequenos detalhes que para esse pesquisador tornam-se entradas em mundos distantes. Narrativas outras, mas todas participantes de um mesmo processo histórico. Como lados diferentes do caleidoscópio social.

Ao modo de um detetive, o historiador cultural junta essas pistas de um processo nem sempre visível, nem sempre datável ou registrável, e organiza-as e desorganiza-as; interroga-as; vasculha-as até poder recriar esse mundo possível, de regras nem sempre expressas, mas sempre observáveis após um longo estudo. Olhar o passado através dessas lentes é resgatar uma beleza e um horror de diferentes proporções: afinal, não há um campo de batalha nem armamentos, contagens de corpos e acordos finais. Há outros indícios, como fotos, cartas, músicas, mapas, romances, filmes, diários, pinturas, e tantas outras coisas por onde a imaginação humana achou por bem deixar registradas suas façanhas e percalços nesta aventura que é a vida.

São dessas pequenas coisas que são feitos os artigos deste livro, que comemora os 15 anos de criação do GT

História Cultural - ANPUH-RS. São autores da primeira e da segunda geração de doutores desse campo da pesquisa, que é um dos que mais crescem no Brasil. Organizados em duas partes, os textos apresentam uma variedade de objetos, mas com uma impressionante coesão, teórica e metodológica.

Na Parte 1 - Visibilidades políticas, os textos de Carla Rodeghero, Cláudio de Sá Machado Júnior, Cleusa Graebin, Alessandro Kerber e Mauro Gaglietti demonstram como a História Cultural nos permite chegar a uma nova abordagem do campo político. A partir de discursos literários, jornalísticos, musicais e até bíblicos, emergem novas questões sobre as intrincadas relações de poder numa sociedade. Quem sanciona os discursos vencedores? Como eles passam a imperar como norma numa sociedade? De que forma os diversos agentes sociais atuam na produção das verdades que são imaginariamente ratificadas? Mas como, porém, perceber as brechas desses discursos que, por mais que se esforcem, deixam sempre escapar as possibilidades que se procura apagar?

Na Parte 2 - Visibilidades culturais, os textos de Alice Trusz, Nádia Weber Santos, Daniela Fialho e Miriam de Souza Rossini abordam sobretudo as imagens em seus diferentes formatos e suportes (filmes, fotos, mapas, caricaturas) para pensar os modos de expressar uma visão de mundo, para demonstrar um “estar no mundo”. Como vemos o outro, como somos vistos pelo outro. São essas dualidades que a imagem, por seus enquadramentos e articulações internas, expressa e que um olhar atento consegue resgatar, evidenciar.

Desse modo, percorrer os textos desta coletânea é adentrar no campo da História Cultural e nos seus meandros, mas também conhecer mais sobre a produção de um grupo de pesquisadores que vêm atuando juntos em pesquisas, eventos, grupos de trabalho há mais de uma década. É uma geração de pesquisadores que afinou a sua percepção para fazer aquilo que sugere Walter Benjamin: ler a história a contrapelo.

Miriam de Souza Rossini
Cláudio de Sá Machado Júnior
Nádia Maria Weber Santos
Organizadores

PARTE 1

VISIBILIDADES POLÍTICAS

Operação borracha: a ditadura como um incidente e o papel do esquecimento¹

Carla Simone Rodeghero

No dia 13 de dezembro de 1963, os moradores da fictícia cidade da Antares, situada no Rio Grande do Sul, às margens do rio Uruguai, na fronteira com a Argentina, defrontaram-se com um acontecimento extraordinário.² Sete defuntos insepultos por causa de uma greve de coveiros voltaram desde a porta do cemitério até o centro da cidade, visitaram familiares, amigos e inimigos e, finalmente, reuniram-se no coreto da praça central. Aí, sob o sol escaldante e urubus, envoltos pelo cheiro dos próprios corpos em putrefação, dirigiram-se à população, especialmente às autoridades municipais, exigindo que fossem enterrados e fazendo denúncias de ordem moral, econômica e política. As denúncias se referiram, entre outras coisas, a maridos “cornos”, solteironas fofoqueiras, roubo e desvio de recursos públicos pelo prefeito, tortura e assassinato praticados pela polícia, concorrência entre hospitais e enriquecimento ilícito de médicos. Pela voz dos cadáveres em decomposição, a “boa sociedade” antarense foi enxovalhada e envergonhada em meio a uma plateia atônita, na qual se destacavam grupos de jovens que, do topo das árvores da praça, davam vivas aos denunciadores e vaiavam os denunciados.

Os acontecimentos são narrados no romance *Incidente em Antares*, escrito por Erico Verissimo entre 1970 e 1971, no seio do período de mais intensa repressão da ditadura, instaurada em 1964. Interessa aqui refletir sobre esse texto ficcional em sua capacidade de falar sobre a realidade vivida pelo autor e pelos seus leitores e, ao mesmo tempo, em sua dimensão de profecia, o que requer focar o que veio

¹ Agradeço a Vanderlei Machado, Maria Luiza Martini e Gabriel Dienstmann pelos comentários feitos à primeira versão deste texto.

² VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Operação borracha:

a acontecer – em Antares e na história do Brasil – depois do episódio dos mortos e ao final da ditadura, respectivamente. Num esforço de conjugar as possibilidades interpretativas da literatura com aquelas da história, destacaremos da obra o relato da “operação borracha”, estratégia utilizada pelo grupo dominante da cidade imaginária para fazer com que a população e os forasteiros acreditassem que nada havia ocorrido. A intenção é sugerir que a operação de silenciamento e de esquecimento colocada em curso em Antares teve correlatos na história da última ditadura brasileira, especialmente no processo que levou a uma anistia caracterizada como instrumento de conciliação, pelo fato de ter abrangido “os dois lados”.

Com esses propósitos, o texto procura dar conta de três tarefas: narrar a “operação borracha”; apresentar outros exemplos literários que tocam na questão do esquecimento (o romance *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, e obras escritas por sobreviventes dos campos de concentração); e adentrar na questão do esquecimento político, a partir do contexto da anistia de 1979 e do debate contemporâneo sobre verdade e justiça. O trajeto permitirá resgatar as dimensões de denúncia e de profecia contidas em *Incidente em Antares*.

A “operação borracha”

Depois de terem dito o que pretendiam às autoridades e à população de Antares, os sete defuntos voltaram aos caixões que os aguardavam em frente ao portão do cemitério municipal. Finda a greve geral que tinha iniciado no frigorífico multinacional e que havia impedido os coveiros de realizarem seu trabalho, os mortos foram sepultados. Ficamos, então, sabendo que

cedo, na manhã daquele sábado – verdadeira aleluia para os antarenses – um vento forte começou a soprar em Antares, de leste para oeste, varrendo na direção da Argentina e de outras repúblicas

vizinhas os miasmas e o mau cheiro deixado pelos mortos na Praça da República e arredores.³

Na mesma manhã, chegaram os jornalistas de Porto Alegre, aos quais Mendes, o secretário do prefeito, informou que nada de extraordinário havia acontecido. Tudo não teria passado de uma estratégia de marketing: “é que”, segundo ele, “no outono do ano que vem pretendemos organizar aqui em Antares uma feira agropastoril e precisamos chamar a atenção de todo o Brasil para a nossa cidade”.⁴ Cinco pessoas foram entrevistadas na rua. Uma se esquivou e as outras quatro confirmaram o acontecido, tendo uma delas afirmado nunca ter ouvido falar da feira. Outra, que relatou o caso dos mortos, comentou que o prefeito “nega tudo”. O lambe-lambe disse ter visto tudo, mas confirmou que sua câmera não conseguira registrar nada. O promotor, por sua vez, zombou dos repórteres, ao dizer que eles nem pareciam “pessoas da cidade grande”. Como seria possível, perguntou o personagem, “na era da eletrônica, no século da cibernética e de voos interplanetários”, as pessoas acreditarem “na ressurreição de mortos apodrecidos?”⁵

Os repórteres seguiram fazendo inquirições e ouvindo confirmações sobre o incidente. Foram, finalmente, convidados para um banquete oferecido pela Prefeitura. Durante o banquete, no entanto, o tema dos mortos-vivos acabou secundado pela notícia de que a greve geral havia terminado. Assim, antes de voltarem a Porto Alegre, os jornalistas – talvez para não perderem completamente seu tempo – entrevistaram lideranças da greve e seus companheiros, bem como registraram o desfile da vitória nas ruas centrais da cidade.

Quando as coisas estavam voltando ao normal, o prefeito sentiu necessidade de fazer algo para “levantar o moral do povo de Antares” e, como acrescentou seu secretário, para “desagravar as pessoas respeitáveis que foram insultadas em

³ Idem, p. 453.

⁴ Idem, p. 455.

⁵ Idem, p. 457.

público”.⁶ Além das questões pessoais, que poderiam levar ao rompimento de diversos casamentos, havia as denúncias relativas ao prefeito, ao juiz, aos médicos, ao delegado, ao professor e a outras pessoas de renome da cidade. Tudo foi discutido numa reunião convocada pelo prefeito. O professor Libindo – que tinha sido acusado pelos mortos de se travestir de sábio, ter uma falsa moral e uma falsa cultura – sugeriu sustentar que aqueles fatos não tinham acontecido. Afirmou o helenista que não havia “provas materiais, substanciais” do incidente e que a foto que havia sido tirada deles na praça mostrava apenas o coreto vazio. Questionado sobre o fato de que milhares de pessoas tinham visto e ouvido os defuntos, o professor respondeu com outro questionamento: “poderíamos confiar sempre no testemunho de nossos sentidos? Devemos dar crédito ilimitado à nossa memória?” Propôs, então, a saída para a situação: “organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de apagar esse fato, não só dos anais de Antares, como da memória dos seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: Operação Borracha”. Os aliados para essa campanha seriam, ainda segundo o professor, o tempo, o bom senso, a ciência e a experiência humana. Por conta disso, profetizou Libindo: “o mundo inteiro se negará a dar crédito a essa... essa linda macabra!”

Lucas Faya, diretor do jornal local *A verdade*, manifestou sua preocupação com as “várias centenas de pessoas interessadas em provar ao mundo que aquela cena degradante na praça, ao meio-dia da sexta-feira, 13, aconteceu mesmo”. O professor, no entanto, estava mais interessado com as “pessoas de reputação ilibada [que] foram injusta e brutalmente atacadas” e defendeu que era preciso “fazer alguma coisa para desagrává-las, em nome da segurança do nosso Edifício Social”. O desagravo se daria com um “banquete-monstro” em homenagem aos caluniados.

O mesmo Lucas Faya tinha uma proposta alternativa à operação borracha. Ele queria publicar uma extensa reportagem sobre o caso, na qual os fatos seriam “narrados honestamente, da maneira como aconteceram”. Depois de lida

⁶ Idem. As citações que seguem foram extraídas das páginas 467 a 474.

a reportagem aos presentes à reunião, eles a consideraram “uma admirável peça literária”, um relato “muito eloquente” e também “uma faca de dois gumes”. Mas a operação borracha já estava fazendo efeito. O delegado finalizou a discussão afirmando que “ninguém viu nada, porque *nada* aconteceu” e sentenciou ao jornalista: “você também vai esquecer o que ‘pensa que viu’”.

O banquete proposto veio a se realizar no Clube Comercial e teve a presença de mais de quinhentas pessoas. Houve discursos e aplausos. O delegado, por exemplo, foi ovacionado pela defesa da paz e da ordem em Antares e por ser um soldado “da sociedade cristã ocidental, hoje em dia tão brutalmente atacada por grosseiros materialistas a soldo de Moscou, Pequim e Havana”. O brinde tradicional ao presidente da República, no entanto, não foi feito. Além disso, uma “espécie de mal escondida cábula” foi notada na face de muitos dos convidados, os quais só se sentiram realmente à vontade depois da ingestão de muito vinho.

Quando os convidados saíram da festa, uma pequena multidão, formada principalmente por jovens, os esperava na rua. Em meio a vaias, pronunciaram palavras de ordem como “farsantes”, “abaixo a burguesia”, “hipócritas”. Houve enfrentamento entre a polícia e os manifestantes. Policiais, armas, bombas, sangue, manifestantes dispersos. Finalmente, “no dizer do prefeito municipal, triunfou mais uma vez a democracia”.

Entre o banquete e o final da narrativa – situado sete anos depois do incidente, em dezembro de 1970 – o leitor fica sabendo que “a operação borracha continuava, a despeito dos esforços em contrário feitos pelas esquerdas e pelas cartas anônimas” e que os personagens da festa foram encontrando seus lugares no novo quadro político inaugurado com o golpe de 1964. Nesse meio-tempo, o líder da greve partiu para o exílio; o jornalista usou sua pena para elogiar “a revolução vitoriosa”; o delegado foi promovido e transferido para uma cidade maior, tendo o mesmo acontecido com o juiz; o prefeito tentou assumir a liderança do partido governista, mas não conseguiu e passou uma fase de “hiber-

Operação borracha:

nação política”.⁷ A alta sociedade de Antares entrou “numa espécie de crescente delírio exibicionista e competitivo”, o que muito agradou ao cronista social do jornal *A verdade*. Frente a tudo isso, o narrador diz poder “afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem”.

Essa conclusão, no entanto, contrasta com o último episódio do romance na página seguinte. Em seis parágrafos (que poderiam ter vida própria), Erico conta a história de um pai que caminhava com o filho. Na rua por onde passavam, havia uma mancha de sangue. Um estudante, flagrado fazendo pichações, tinha sido abatido aí pela polícia, na noite anterior. O menino de sete anos, querendo mostrar que já sabia ler, olhou para o muro e começou a soletrar em voz alta: “Liber...”. Restou ao pai censurá-lo com um “cala a boca, bobalhão” e levá-lo para casa.

Pelo que se depreende da historieta, nem tudo tinha sido esquecido. Nem todos tinham esquecido. Nem todos sabiam que deveriam ter esquecido.

A literatura como denúncia das estratégias de esquecimento: Antares e Macondo

A questão do esquecimento presente em *Incidente em Antares* foi também contemplada no romance *Cem Anos de Solidão*, que Gabriel García Márquez publicou em 1967, poucos anos antes do lançamento do livro de Verissimo.⁸ Destaco da obra o episódio narrado no 15^o capítulo, que diz respeito a uma greve dos trabalhadores da companhia bananeira, uma multinacional instalada na fictícia Macondo, na Colômbia. No seio da trama, García Márquez coloca seu personagem José Arcádio Buendía.

O autor nos conta que os trabalhadores denunciavam a fraude no sistema de vales, o fato de os médicos da com-

⁷ Idem. As citações que seguem foram retiradas das páginas 487 a 489.

⁸ MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

panhia não examinarem os trabalhadores, o amontoamento destes em barracos miseráveis, a falta de latrinas. A estratégia dos advogados da empresa foi fazer crer que o diretor da companhia não mais vivia em Macondo e a empresa “não tinha, nem tinha tido nunca nem teria jamais, trabalhadores a seu serviço”, estabelecendo, assim, com o apoio dos tribunais “a inexistência dos trabalhadores”.⁹ Quando a greve estourou, a companhia passou a utilizar soldados para substituir os trabalhadores, os quais, por sua vez, “começaram a sabotar a sabotagem”. Quando estava prestes a explodir uma guerra civil, as autoridades chamaram os trabalhadores para ouvirem o chefe civil e militar da província que chegaria a Macondo na sexta-feira seguinte (também foi numa sexta-feira que os mortos ocuparam o coreto da praça de Antares). Nesse dia, uma multidão se concentrou em torno da estação ferroviária, esperando sob um sol abrasador (talvez tão quente quanto o de Antares). O chefe esperado não veio, mas um tenente, usando um megafone, leu um decreto da autoridade, o qual “classificava os grevistas de quadrilha de malfeitores e facultava ao exército o direito de matá-los à bala”.

Depois da leitura, outro militar assumiu o megafone e ordenou que a multidão se dispersasse em cinco minutos. Ao final desse tempo, ameaçou: “mais um minuto e atiramos”. Em meio “à maravilhosa profundidade do silêncio”, ouviu-se um grito: “esses cornos são capazes de atirar”, e da garganta de José Arcádio saiu a provocação: “Cornos! Podem levar de presente o minuto que falta”. De forma magistral, Gabriel García Márquez narra a resposta das metralhadoras, o terror da multidão e o paradeiro de José Arcádio, que veio a acordar, horas depois, num dos vagões do trem, carregado de cadáveres e vigiado por soldados.

Percebendo a situação, continua o narrador, o personagem pulou do trem, caminhou por três horas sob a chuva forte que há pouco havia começado a cair, até retornar a Macondo. Encontrou uma casa, onde contou à mulher que o recebeu

⁹ Idem. As citações que seguem foram retiradas das páginas 208 a 214. Por razões de espaço e foco, a questão do negacionismo, sugerida no trecho acima e em outros que seguem, não será analisada neste artigo.

que havia mais de três mil corpos no trem. Ela negou que algo tivesse acontecido e o mesmo lhe foi dito nas outras três casas pelas quais passou em seguida. Todos afirmaram que “não houve mortos”. Ao chegar a sua própria casa, José Arcádio ficou sabendo pelo irmão, Aureliano Segundo, que na noite anterior tinha sido divulgada uma comunicação oficial, segundo a qual “os operários tinham obedecido à ordem de evacuar a estação e se dirigiram para suas casas em caravanas pacíficas”, que as lideranças tinham diminuído suas reivindicações e que o diretor da companhia tinha aceitado as condições e prometido “três dias de festas públicas para celebrar o fim do conflito” (como o banquete de desagravo que foi feito em Antares). O acordo, no entanto, por definição do diretor, seria assinado apenas quando o tempo estiasse. No início do capítulo seguinte, ficamos sabendo que “choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias”!

A narrativa do massacre foi sustentada por seus únicos sobreviventes, que foram José Arcádio e um menino, o qual, sobre os ombros do primeiro, vira o enfrentamento na estação. Esse menino, “muitos anos depois [...] haveria de contar ainda, apesar de os vizinhos continuarem a encará-lo como um velho maluco”. A versão oficial, por outro lado, “mil vezes repetida e repisada em todo o país por quanto meio de comunicação o Governo encontrou ao seu alcance, terminou por se impor”. Porém, isso não significou paz. À noite, após o toque de recolher, soldados buscavam e exterminavam “malfeitores, assassinos, incendiários e revoltosos”, levando-os para uma “viagem sem regresso”, negando o fato aos “próprios parentes de suas vítimas” e defendendo que “em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz”.

Para além do fato de *Cem Anos de Solidão* e *Incidente em Antares* serem consideradas obras representativas do realismo fantástico latino-americano, outras semelhanças são perceptíveis quando o foco é dirigido à operação borracha e à greve da companhia bananeira: o contexto de reivindicações de trabalhadores, os quais têm entre seus interlocutores representantes do capital multinacional e as autoridades locais; a caracterização dos líderes como agitadores; o não reconhecimento de legitimidade nas suas demandas; o ápice

dos acontecimentos numa sexta-feira e num espaço público que reúne muitas pessoas (a praça de Antares e a estação de trem de Macondo), sob um sol escaldante; a elaboração de uma versão oficial na qual o conflito é negado; o propósito de reforçar simbolicamente, através da festa, os laços sociais rompidos; a continuidade da repressão (com a perseguição aos líderes sindicais em Macondo e com a boa receptividade ao golpe de 1964 em Antares).

Em ambos os casos, tentar fazer esquecer foi a estratégia utilizada para recolocar as coisas no lugar que ocupavam antes dos conflitos. Em Antares, as relações econômicas, sociais, políticas e mesmo pessoais tinham sido alvo de ataque no discurso dos mortos não sepultados. Parte dessas relações vinha sendo abalada no contexto da greve geral, da qual os coveiros também participaram. A ambientação da trama em torno de uma greve geral acontecida no final de 1963 permitiu a Erico Verissimo falar sobre o contexto anterior ao golpe, quando realmente aconteceram muitas greves, tendo algumas delas o caráter de greve geral. Permitiu falar sobre um momento de exacerbação do conflito de classe e de incapacidade do Estado de lidar com as crescentes demandas por reformas. Mas permitiu, também, falar sobre a repressão sob a ditadura.

Em 1963, o governo estadual gaúcho era ocupado por Ildo Meneghetti, do Partido Social Democrático (PSD). Ele chegara ao poder como uma alternativa à “agitação” representada por Leonel Brizola (que assumira o governo em 1959 e liderara o Movimento da Legalidade em 1961). Nesse contexto, o crescimento da influência política do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) gerava temores entre as autoridades de Antares, que se incomodavam com o povo fazendo política, com a agitação nos sindicatos e com a solidariedade de outras categorias a uma greve que se iniciou no frigorífico multinacional.

É perceptível que o romance desloca temporalmente situações que marcaram o pós-golpe para o período pré-1964, fazendo crer que não estava falando sobre a ditadura em vigência, mas sim sobre o regime anterior. É o que se percebe, por exemplo, nas denúncias de morte sob tortura de João Paz, um dos sete defuntos, nas dependências da delegacia e de convivência médica com essa prática. Segundo a análise de

Operação borracha:

Márcia Ivana Lima e Silva, a presença do personagem João Paz entre os mortos “marca a denúncia mais contundente da situação arbitrária pela qual passava o Brasil no início da década de 1970”.¹⁰ João foi acusado de treinar um bando de dez “guerrilheiros esquerdistas”, do qual seria o chefe, numa clara alusão aos Grupos dos Onze, que foram organizados em 1964, sob a liderança de Leonel Brizola.¹¹ Depois de machucado com pontas de cigarro, ele foi submetido à segunda parte do interrogatório, quando “dois brutamontes puseram-se a bater em Joãzinho, aplicando-lhe socos e pontapés no rosto, na boca do estômago, nos testículos”.¹² Dessa forma, em 1971, no coração dos “anos de chumbo”, o romance de Erico leva ao público leitor denúncias sobre a ação policial com detalhes sobre sua “fase requintada”. Ficamos sabendo que “enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos”.¹³

No caso de Antares, a “operação borracha” pretendia fazer crer que não tinham existido os acontecimentos da sexta-feira, 13 de dezembro, dia em que os mortos tomaram a praça. (Vale lembrar que em 13 de março de 1963 aconteceu o Comício da Central do Brasil, em 13 de dezembro de 1968 foi imposto o AI-5 e ambos os dias caíram numa sexta-feira.) Ao serem esquecidos os mortos e suas denúncias, ficariam esquecidas as ações e situações que eles denunciaram. A normalidade da vida da comunidade se restabeleceria, bem como a legitimidade e a respeitabilidade das autoridades. A operação, no entanto, teria que lidar com o fato de que muitas pessoas testemunharam o acontecido na praça. Contra os testemunhos, contou o “bom senso”, que ia contra qualquer relato do ocorrido, a falta de provas documentais e o investimento simbólico na valorização das pessoas que tinham sido “calu-

¹⁰ SILVA, Márcia Ivana de Lima e. O fantástico e a censura: Incidente em Antares de Érico Veríssimo. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, p. 187-204, 2005, p. 197.

¹¹ RODEGHERO, Carla S.; GUAZZELLI, Dante Guimaraens; DIENSTMANN, Gabriel. *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013, p. 39-44.

¹² VERISSIMO, op. cit., p. 374.

¹³ Idem, p. 375.

niadas”. Mesmo que a operação não tenha tido pleno sucesso – sempre havia alguém a lembrar do acontecido –, o conflito e tudo o que estava por trás dele ganharam a dimensão de um “incidente”, um passo em falso.

O livro de Verissimo foi objeto de estudo de Tânia Pellegrini, para quem essa obra e outras publicadas no período são apresentadas como alegóricas, já que “por outros meios contam a mesma história de arbítrio e repressão”.¹⁴ Ao lado de *Incidente em Antares*, a pesquisadora destaca os romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *A festa*, de Ivan Ângelo. Márcia Ivana Lima e Silva chamou a atenção para a correlação entre a “operação borracha” colocada em prática em Antares e a “operação limpeza”, efetivada logo após o golpe contra os “inimigos internos”.¹⁵ Sandra Pesavento, por sua vez, percebeu correlações entre o fato de Antares ter esquecido “esta emergência do sobrenatural no seu cotidiano” e o Brasil da década de 1970, o qual buscou, “pelo programa do Milagre Econômico, minimizar seu passado recente”.¹⁶ Para a autora, o momento em que a obra “atinge sua análise política mais profunda” é quando lembra “que a memória tem como seu reverso o esquecimento” e que “este é, no caso, uma opção. Uma espécie de pacto se instaura: ninguém viu ou participou, não foi bem assim. Forma de defesa contra o presente, manipula-se o vivido no passado até chegar ao não aconteceu”.¹⁷

Na cidade imaginada por Gabriel García Márquez, por sua vez, a tentativa de impor o esquecimento ocupa lugar central no relato da greve da companhia bananeira. O episódio

¹⁴ PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 1970*. São Carlos/SP: Editora da UFSCar, 1997. Ver também: Especialista na área, Tânia Pellegrini comenta o papel da Literatura no Regime Militar. In: *Livre Opinião - Ideias em Debate*, 19 de março de 2014. Disponível em: <http://livreopinioao.com/2014/03/19/especialista-na-area-tania-pellegrini-comenta-o-papel-da-literatura-no-regime-militar/>. Acesso em: 11 jul. 2014.

¹⁵ SILVA, op. cit., p. 202.

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatthy. Cidades imaginárias: literatura, história e sensibilidades. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, ano VI, n. 1, jan.-mar. 2009, p. 11.

¹⁷ Idem.

Operação borracha:

diz respeito a uma greve acontecida na cidade natal do autor colombiano, Aracataca, em 1928, envolvendo trabalhadores da United Fruit Company. O número oficial de mortos na estação de trem foi nove. Porém, diferentes registros (imprensa, fontes militares, documentos diplomáticos, relatos de sobreviventes) elevam o número a mais de mil.¹⁸

Mais do que restabelecer o exato número de mortos no massacre, Gabriel García Márquez realiza, por meio de sua literatura, um trabalho de luto. Um luto que seria elaborado coletivamente, pelo escritor e por seus leitores. Se pensarmos nas relações entre história, testemunho, literatura e trauma, podemos considerar que a narrativa assumiu a função de enfrentar tanto a onipresença da morte quanto a negação da sua existência. A negação foi enfrentada pelo menino, depois considerado um velho louco, e por José Arcádio, em quem ninguém acreditara. Foi enfrentada também pelo escritor, que se criou ouvindo essas histórias e, de alguma maneira, tornou-as objeto de sua produção literária, ficcional.

Em estudo sobre o lugar da greve no romance, Maria Fernanda de Abreu apresenta comentários de García Márquez a respeito da necessidade de adequar o caso da greve e do massacre à lógica do conjunto do livro:

numa história onde as pessoas sobem ao céu e fazem coisas como esta, não fazia sentido meter sessenta pessoas numa praça e ocasionar-lhe três mortos. De modo que o que eu fiz foi encher de gente uma praça enorme e desatar a disparar e ocasionar três mil mortos, um verdadeiro massacre, à altura do romance.¹⁹

¹⁸ DELAMUTA, Karen García; ENGEL, Priscila; ADOUE, Silvia Beatriz. *Cem anos de solidão e o massacre de Aracataca*. *Revista Espaço Acadêmico*, ano VII, n. 74, julho de 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/074/74adoue.htm>. Acesso em: 26 mar. 2014.

¹⁹ ABREU, Maria Fernanda de. Gabriel García Márquez: Memórias, fábulas, História. In: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Cidade do Porto, 2004, vol. 1, p. 13-17.

O que ele pretendia, então, não era restabelecer a “verdade dos fatos”, mas inserir no espaço imaginário de *Cem Anos de Solidão* “o impacto que a evocação desse acontecimento tinha produzido” nele próprio, durante a infância.²⁰ O impacto do acontecimento no autor é perceptível em diferentes registros de memória, nos quais García Márquez menciona o massacre sendo-lhe contado pela mãe e pelo avô, e na insistência que o romancista tinha em dizer que nascera em 1928, ano da greve, e não em 1929, como atestam seus biógrafos e mesmo familiares.²¹ Conforme recupera Abreu, a partir de comentários do romancista, o tema da greve foi legado à sua memória pela memória coletiva, e ele, como autor, viu-se no direito de exagerá-la como se a tivesse vivido. No fundo, o que contou, ainda segundo a pesquisadora, foi menos a verdade dos números do que a verdade da dor.²²

Qual foi o lugar ocupado pelo esquecimento nesse episódio e no relato que o romancista fez dele? As dúvidas quanto ao exato número de mortos, as evidências de que o seu número teria sido bem maior do que nove e a persistência do tema na memória coletiva indicam que as autoridades e a companhia tentaram minimizar a dimensão do ocorrido. No romance, tão importante quanto a narrativa do massacre, é aquela do seu esquecimento. Recheando a obra com elementos de realismo, o autor precisou apelar para o maravilhoso, para o fantástico, para denunciar e questionar: como é possível que toda aquela violência tenha sido esquecida? Como as autoridades conseguiram tornar crível a versão da conciliação? Será que só aos loucos (como o menino que ficou velho) e aos que se dedicam à interpretação de pergaminhos (como veio a ser o caso de José Arcádio) teria sido possível conhecer a verdade e enfrentar a estratégia do esquecimento?

Enfrentar a estratégia do esquecimento parece ter sido, se não uma das intenções, um dos resultados da obra. *Cem Anos de Solidão* nos mostra que o esquecimento existe como maquinação do poder e, ao denunciá-lo, dá vida – ou,

²⁰ Idem, p. 14.

²¹ Idem, p. 3.

²² Idem, p. 16.

Operação borracha:

paradoxalmente, dá túmulo digno –  queles que foram vítimas do poder. A literatura, então, ao denunciar o esquecimento, pode contribuir para um processo mais amplo de elabora o das perdas, de trabalho com o trauma, de liberta o em rela o ao passado de dor.

O esquecimento político

As duas obras que contrapomos são, sem dúvida, constitutivas do realismo fantástico na literatura latino-americana. A narrativa fantástica, como lembra Pesavento, trabalha “no limiar da realidade com o fantástico”.²³ No seio dos acontecimentos do dia a dia, “irrompe um fen meno inusitado e extraordinário”, que não consegue ser explicado pela lógica do mundo familiar. Instala-se, no personagem e no leitor, a dúvida e o medo, resultados da perda de referências. Ao mesmo tempo, essa nova realidade tende a se revestir de verossimilhança, permitindo ver, por outros ângulos, o mundo vivido. As obras em questão são, também, testemunhos de processos marcantes na América Latina, com destaque para a explora o dos trabalhadores e o autoritarismo político.

  preciso lembrar, porém, que o tema do esquecimento tem estado associado a narrativas sobre outras situa es traumáticas que marcaram o século XX. Refiro-me, aqui,   literatura sobre o genocídio de judeus e de outros grupos nos campos de concentra o durante a Segunda Guerra Mundial.

Falarei disso utilizando três exemplos apresentados por Harald Weinrich, na obra *Lete, arte e crítica do esquecimento*, um trabalho sobre a polissemia do esquecimento na história literária do Ocidente, que reservou espaço importante para a questão dos campos de concentra o.²⁴ Assim como nos casos de *Incidente em Antares* e *Cem Anos de Solidão*, continuo apostando na potencialidade que a literatura tem de

²³ PESAVENTO, op. cit., p. 4.

²⁴ WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2001. Agradeço   professora Ângela de Castro Gomes pela indica o dessa obra.

iluminar e dar a ver os conflitos sociais de cada época e também de lidar com o trauma.

Weinrich nos apresenta Elie Wiesel, judeu que passou por três campos de concentração, desde os 16 anos de idade, e publicou o romance *Noite* uma década após a libertação. Nele, Wiesel descreve o juramento feito na primeira noite em Auschwitz, do qual destaco a primeira e a última frases:

Não esquecerei jamais essa noite, a primeira noite de acampamento que fez de minha vida uma longa noite sete vezes amaldiçoada. [...] Não esquecerei jamais aquilo, mesmo que seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Jamais.²⁵

Ao usar a fórmula “não esquecerei” ao invés de “recordarei”, o juramento revela a necessidade de lutar contra o esquecimento. Que esquecimento seria esse? Weinrich detecta no juramento a erosão do pacto entre Deus e o povo judeu. Teria Deus se esquecido do seu povo? Ao mesmo tempo, o crítico localiza no romance diversas passagens que revelam como a memória era arrancada dos prisioneiros, que esqueciam seus nomes, suas promessas, sua dignidade, em troca da sobrevivência. Por conta disso, *Noite* assume a função de “lembrança de um esquecimento multiforme”, que se fazia presente no dia a dia do campo.²⁶ Fora do campo, ao escrever sua primeira obra e ao abri-la com o juramento mencionado, Wiesel quis mostrar que a memória precisava lutar diariamente contra o esquecimento, como os prisioneiros já faziam, e que, para tanto, era preciso conhecê-lo e registrá-lo em todas as suas manifestações.

Outro romance, do mesmo autor, trata do contato dos sobreviventes com os seus sucessores e se debate com “o perigo do esquecimento ligado a toda a troca de geração”.²⁷ Em *O esquecido*, Wiesel lida com três personagens: o avô, morto no campo; o pai, sobrevivente, mas que está perdendo a me-

²⁵ Idem, p. 252.

²⁶ Idem, p. 256.

²⁷ Idem, p. 257.

mória; e o filho, um jornalista do qual o pai exige a promessa de não esquecer. Apesar de se comprometer, o filho não cumpre o esperado. Weinrich conclui que o filho “precisa viver sua vida”, pois a memória “é, no final das contas, tão individual quanto a vida”, ao mesmo tempo, se pergunta se “talvez também o esquecimento tenha o direito de existir”.²⁸ Temos, aqui, nas duas obras apresentadas, a luta contra o esquecimento e a percepção dos limites desse esforço.

A complexidade do tema e as ambiguidades do esquecimento são reforçadas na comparação proposta por Weinrich entre as trajetórias e obras de Primo Levi e Jorge Semprún. O químico judeu Primo Levi, em *Se é isto um homem*, narra o sonho que o atormentava enquanto estava no campo de concentração de Auschwitz: ele se via fora do campo, querendo contar o que lhe passou. As pessoas, no entanto, não demonstravam interesse e dele se afastavam. Depois de libertado, Levi canaliza esse temor para a escrita de um livro. As lutas pela sobrevivência e pela lembrança se conjugam, como um dever. Outro sobrevivente, o republicano espanhol Jorge Semprún, preso em 1943, permaneceu por 18 meses no campo de Buchenwald e só conseguiu publicar o livro sobre sua experiência cinquenta anos depois da libertação. A partir de 1945, procurou distanciar-se dos horrores vividos, período em que, segundo Weinrich, o “puro desejo de viver” impediu que a memória o levasse “de volta para perto da morte”.²⁹ A opção pelo esquecimento é revista quando, em 1987, Primo Levi comete suicídio. Percebendo ser pouco o tempo que lhe resta, o poeta espanhol consegue romper seu bloqueio de escrever. Assim, enquanto no caso de Levi, a necessidade de sobrevivência se ligou à possibilidade de contar e de ser ouvido, no de Semprún, a mesma necessidade foi satisfeita pelo esquecimento. Mas satisfeita só até certo momento.

Os exemplos mencionados de narrativas dos sobreviventes dos campos de concentração giram em torno do desejo e da dificuldade de narrar, da necessidade de ouvintes, do propósito de não esquecer e de fazer com que as novas gera-

²⁸ Idem, p. 258.

²⁹ Idem, p. 266.

ções também não esqueçam, do papel assumido pela literatura nessa tarefa. Eles alertam, no entanto, que o imperativo de não esquecer pode se tornar uma carga que impede os indivíduos e as coletividades, especialmente as gerações posteriores aos conflitos, de vislumbrarem o futuro.

Weinrich se debruça também sobre obras que tratam da imposição política do esquecimento e apresenta, por meio de exemplos literários, um conjunto de conflitos familiares e políticos que pareciam concluídos e coroados com a ordem de esquecer, mas que continuaram a ter vida por outros caminhos, com outros desdobramentos. Com isso, ele demonstra a tensão existente entre o imperativo político de esquecer (presente em medidas de anistia, por exemplo) e a volatilidade da vida. A exigência de esquecer, muitas vezes colocada no campo da política, não garante necessariamente a aceitação social do esquecimento. Por isso, a sugestiva conclusão de que há limites para qualquer política de imposição do esquecimento. Seguindo a mesma lógica, porém, refletindo especificamente sobre a anistia brasileira de 1979, medida que contemplou os perseguidos políticos e os agentes do regime (cujos crimes foram considerados conexos aos políticos), a filósofa Jeanne Marie Gagnebin lembrou que “a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta”.³⁰ Há, então, que se levar em conta a existência de limites tanto para a política de imposição do esquecimento quanto para os propósitos de eliminação do esquecimento.

A anistia é uma medida que visa ao esquecimento jurídico e político. No final do século XIX, Rui Barbosa caracterizou-a como o “véu do eterno esquecimento”.³¹ Um século depois, o filósofo Paul Ricoeur definiu-a como “esquecimento comandado”.³² Ambos os autores, em suas argumentações,

³⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 183.

³¹ BARBOSA, Rui. *Anistia inversa – caso de teratologia jurídica*. Rio de Janeiro: Oficina de Obras do Jornal do Brasil, 1896.

³² RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

voltaram à Grécia Antiga para buscar os primeiros exemplos de anistias e percorreram outros momentos da história do Ocidente para lembrar a recorrência dessas medidas, levadas a cabo ao final de períodos de conflito. Enquanto Rui Barbosa preocupou-se mais em caracterizar os modelos de anistias – ora gerais, ora restritas, ora condicionais –, Paul Ricoeur questionou os limites e perigos de um esquecimento imposto e de uma recomposição dos laços políticos que abre mão de aprender com os erros do passado. Os escritos dos dois autores estão separados temporalmente por um século de história, um século marcado por grandes conflitos mundiais, pela violência, pelo holocausto e pela consolidação de certos valores, como os da democracia e dos direitos humanos.

Se, como lembra Weinrich, entre os séculos XVII e XVIII, foi comum que acordos de paz na Europa contivessem “uma ordem abrangente de esquecimento para todas as ações de guerra”, muitas vezes expressa como anistia ou olvido, tal estratégia torna-se inadmissível no século XX.³³ Os crimes ligados às grandes guerras, segundo o autor, não podem ser

apagados da memória da humanidade por uma ordem de esquecer. Por isso, é moral e historicamente coerente que desde os processos de Nuremberg por crimes de guerra, cuja concepção política também foi confirmada pelo Parlamento Alemão e pelo Tribunal Internacional de Crimes de Guerra em Haia, todos os ‘crimes contra a humanidade’, especialmente na forma de assassinato de genocídio, tenham sido excluídos de qualquer anistia e não possam prescrever.³⁴

A história do Brasil republicano é caracterizada por um grande número de anistias. Tais medidas se fizeram presentes em quase todos os momentos de transição entre um e outro regime e também ao final de conflitos regionais ou locais. Entre elas podemos citar a anistia de 1892 (que con-

³³ WEINRICH, op. cit., p. 237.

³⁴ Idem, p. 238.

templou os envolvidos no conflito entre deodoristas e florianistas); de 1895 (para os envolvidos na Revolta da Armada e Revolução Federalista); de 1905 (Revolta da Vacina); de 1910 (Revolta da Chibata); de 1916 (Revolta do Padre Cícero); de 1918 (Revolta do Contestado); de 1930 (Revolução de 1930); de 1934 (Revolução Constitucionalista); de 1945 e de 1946 (Levantes comunista de 1935 e integralista de 1938; instauração do Estado Novo); de 1956 (Revoltas contra a posse de Juscelino Kubitschek); de 1961 (Movimento da Legalidade); e de 1979 (Ditadura).³⁵ Em parte dessas ocasiões, a medida foi demandada pelos perseguidos do regime (como em 1945 e 1979), em outra foi usada pelos governantes como forma de conciliação e garantia de permanência no poder (como em 1930). Em muitos casos, as duas dimensões se mesclaram. Em boa parte deles, os argumentos usados para alcançar a medida valorizaram os benefícios do esquecimento.³⁶

Desde o golpe de 1964, vozes isoladas da oposição se manifestaram sobre a necessidade de anistia, já que acreditavam que a interferência do grupo civil-militar que derrubou o presidente João Goulart seria apenas pontual. A interferência, no entanto, se mostrou mais profunda e demorada. O empenho em derrotar os apoiadores do governo deposto e todos os demais adversários do regime fez com que os planos e medidas de repressão e fechamento se sobrepusessem aos propósitos de conciliação que poderiam ser levados adiante com a anistia aos derrotados. Do lado da oposição, os setores mais à esquerda optaram pelo enfrentamento armado da ditadura, descartando também a luta por anistia como estratégia de ação. O quadro mudou a partir da segunda metade dos anos 1970, quando, depois de massacrar a oposição clandestina, o governo anunciou medidas de distensão política.

³⁵ RIBEIRO MARTINS, Roberto. *Liberdade para os brasileiros: Anistia ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; SCHNEIDER, Ann M. *Amnestied in Brazil, 1895 - 1985*. University of Chicago, 2008 (tese em História).

³⁶ RODEGHERO, Carla S. Anistia, esquecimento, conciliação e reconciliação: tensões no tratamento da herança da ditadura no Brasil. In: RODEGHERO, Carla S.; MONTENEGRO, Antônio; ARAÚJO, Maria Paula (Orgs.). *Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012. p. 97-135.

Nesse contexto, a partir de 1975, no Brasil e no exterior, foram surgindo entidades voltadas à conquista da anistia, medida que permitiria a libertação dos presos políticos; a reintegração dos funcionários públicos expurgados; a volta dos exilados; a reconquista dos direitos políticos que tinham sido suspensos, junto com as cassações de mandatos; a possibilidade de retorno aos estudos e ao trabalho (para a iniciativa privada); o esclarecimento do Estado sobre militantes desaparecidos etc. Entre as entidades envolvidas, destaco os núcleos do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e os Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs), surgidos a partir de 1975 e 1978, respectivamente. Os últimos congregaram militantes de diferentes entidades num contexto de reorganização da sociedade civil e de intensificação da luta contra a ditadura. O entendimento que esses e outros grupos construíram sobre a anistia ao longo de 1978 e 1979 é de que ela seria um dos passos para a derrota da ditadura e deveria ser acompanhada pelo fim efetivo da censura, pela revogação da Lei de Segurança Nacional e do AI-5, pela mudança na política econômica, pela liberdade de organização sindical e partidária etc. Os CBAs defendiam que a anistia não deveria ser um simples perdão ou esquecimento. A associação entre anistia, perdão, apagamento, silenciamento, esquecimento, no entanto, se fez presente em diferentes ocasiões ao longo das campanhas levadas adiante entre 1975 e 1979 e foi utilizada por atores políticos que ocupavam o centro do espectro político, como parlamentares do MDB, núcleos do MFPA e personalidades como o general cassado Pery Bevilacqua. A medida que demandavam, dessa forma, aproximava-se do significado que a anistia teve tradicionalmente na história do Brasil.

Quando o projeto de anistia do governo foi apresentado em junho de 1979, foi divulgada em rede nacional de rádio e de televisão a mensagem do presidente Figueiredo, a qual informava que a iniciativa “marcha na boa tradição brasileira”. Ao ser transformado em lei “tal projeto, apagar-se-ão os crimes e serão suspensos os processos em curso [...]. Quer o governo, com isso, evitar o prolongamento de processos traumatizantes para a sociedade. Certos eventos é melhor silenci-

á-los, em nome da paz da família brasileira”.³⁷ Ao reforçar as vantagens do apagamento e do silenciamento dos “processos traumatizantes”, o governo percebia o potencial conciliador da anistia, conveniente para um momento de forte pressão social. Com a aprovação da lei, foi dado passo importante para a transição do regime. Essa transição, no entanto, baseou-se no esquecimento institucional dos crimes dos agentes de Estado e transcorreu (transcorre) num tempo extremamente longo e num ritmo muito lento.

O esquecimento institucional representado pela anistia de 1979, segundo Márcio Selligmann-Silva, insere-se numa “cadeia de negações”, já que

durante o período da ditadura e posteriormente os militares e civis vinculados à ditadura negaram sistematicamente a existência desta violência. Esta negação já estava na origem destas mesmas práticas ilícitas e da sua forma clandestina de execução. O aparato de violência negava suas ações ao praticá-la em quartéis, delegacias e outros lugares escondidos da vista do público em geral. Ele negava às famílias o direito de informação sobre o paradeiro dos que haviam sido presos (a bem da verdade raptados) por este aparato. Negava também os corpos das vítimas de tortura (que eram ou enterrados em valas comuns clandestinas ou lançados ao mar).³⁸

Passados cinquenta anos do “incidente” de Antares e também cinquenta anos do golpe de 1964, no Brasil, assim como nos demais países do Cone Sul, está em curso um processo de avaliação das heranças ditatoriais e de busca de maneiras para enfrentá-las. Diferentes atores sociais estão mo-

³⁷ EMBORA RESTRITO, perdão atinge 5 mil. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1979, Primeiro Caderno, p. 4.

³⁸ SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever da memória e a impunidade. *Literatura e autoritarismo: memórias da repressão*, Santa Maria, 9, jan.-jun. 2007. Não paginado. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesq/revista/num09/art_02.php. Acesso em: 26 mar. 2014.

Operação borracha:

bilizados para fazer valer o direito à verdade, à memória e à justiça. Nesse quadro geral podem ser destacados esforços oficiais – ora mais, ora menos intensos –; mobilização de setores da sociedade civil – ora com mais, ora com menos repercussão –; bem como críticas à lentidão dos processos judiciais ou à falta deles.

Acompanhamos, ao longo de 2014, no Brasil, o funcionamento tenso de uma Comissão da Verdade; a exumação dos restos mortais do presidente João Goulart, deposto em 1964, para averiguar um possível assassinato; a anulação da sessão do Congresso Nacional que o destituiu na madrugada de 1^o de abril daquele ano; as campanhas em prol da identificação de lugares de tortura e dos torturadores; os esforços para excluir da lei de anistia o caráter de reciprocidade; as propostas para a mudança de nomes de logradouros que ainda homenageiam atores da ditadura; o processo ainda lento de abertura dos documentos produzidos pelos órgãos de repressão. Há, no entanto, forças políticas e setores sociais insatisfeitos com esse processo, os quais denunciam nele o revanchismo e o desrespeito ao esquecimento, o qual teria sido imposto pela anistia de 1979 ou acordado quando da sua concessão. Entre essas forças estão a maioria dos membros do Judiciário, setores do Executivo e do Legislativo, associações de militares aposentados e órgãos da grande imprensa. Assim, os grupos se dividem, grosso modo, entre os que defendem “que não se esqueça [a ditadura], para [que ela] nunca mais aconteça” e aqueles que alçam a bandeira do esquecimento como respeito ao pacto que teria resultado na lei de anistia e, assim, tornado possível a democracia que temos hoje.

Considerações finais

A leitura de *Incidente em Antares* e de outras obras que tratam da questão do esquecimento instiga a encarar a anistia de 1979 como uma espécie de “operação borracha” e a questionar se ela foi eficaz em seu objetivo. O tema do esquecimento parece ocupar no texto de Verissimo o duplo papel de denúncia e de profecia. A narrativa denuncia a ditadura em curso e revela estratégias usadas para apagar, para

fazer esquecer a violência de Estado. Retomo a importância do caso de João Paz, que narra tanto a prática cotidiana da tortura pela polícia quanto a convivência médica ao assinar laudos falsos, escondendo os reais motivos da morte de prisioneiros. O romance também denuncia, no amplo relato que antecede os dias do “incidente”, os processos históricos que deram origem ao conflito, deixando claro como se formou a estrutura de riqueza e de poder em Antares. Como lembra Maria da Glória Bordini, “em Antares, há uma ascensão contínua de autoritarismo, que vai desde o caudilhismo sem dó nem piedade até a sustentação de um regime discricionário pela via da opressão e da tortura”.³⁹

Se a dimensão de denúncia é clara - e deve ter sido percebida já pelos primeiros leitores -, a de profecia só é perceptível num tempo mais longo, quando teriam sido “concluídos” os processos em curso. Olhada a ditadura em retrospecto e acompanhados os processos de transição para o regime democrático, pode-se sustentar que o romance profetizou: a) que a ditadura viria a ser encarada como um mero “incidente”; b) que, para isso, o regime engendraria e aprimoraria estratégias para fazer crer - para as pessoas que vivenciaram o período e para as futuras gerações - que as violências e perseguições não tinham acontecido; c) que essas estratégias seriam levadas adiante não apenas pelas autoridades, como o prefeito e o delegado de Antares, mas também pelo conjunto das “forças conservadoras” do país, de tal maneira que aos militares se reuniriam setores do empresariado e da imprensa, lideranças políticas civis, amplos setores dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário; d) que seria construída uma versão oficial sobre a ditadura e sobre a transição para a democracia que, como em Macondo, “repetida milhares de vezes”, tornar-se-ia verdade.

Essa versão oficial foi construída em torno da anistia de 1979 e de seu caráter conciliatório. Ela foi oficialmente confirmada, por exemplo, em 2010, quando o Supremo Tribunal Federal decidiu que a reciprocidade presente na lei de 1979 não estava em desacordo com a Constituição de 1988. Tal lei,

³⁹ BORDINI, Maria da Glória. Prefácio. In: VERRISSIMO, op. cit., p. 12.

Operação borracha:

para o órgão máximo do Judiciário brasileiro, teria sido resultado de um consenso que permitiu o início da redemocratização. A leitura dos documentos produzidos pelas entidades envolvidas na campanha pró-anistia e o acompanhamento dos debates no Congresso Nacional, nos meses de junho a agosto de 1979, no entanto, revelam que não se tratou exatamente de um consenso.

Não quero, ao falar de uma “versão oficial”, desconsiderar a existência de uma rica produção de livros de memória, de pesquisas acadêmicas (de história e outras áreas), de literatura e cinema e de inúmeras iniciativas voltadas para o conhecimento, o esclarecimento, a discussão crítica sobre o período da ditadura. Esse vigoroso esforço, contudo, não tem atingido amplos setores da população nem repercutido – suficientemente – em mudanças institucionais que garantam o completo rechaço da experiência ditatorial.

Familiares de mortos e desaparecidos da(s) ditadura(s) continuam buscando os restos mortais de seus entes queridos, além da verdade sobre o que lhes aconteceu e a justiça em relação aos seus assassinos. Os mortos têm lugar central nos acontecimentos de Antares e naqueles de Macondo/Aracataca. Enquanto os primeiros queriam ser enterrados, os segundos desapareceram depois do massacre, mas continuaram na memória coletiva. A imagem dos mortos – os corpos esqueléticos – nos campos de concentração, por sua vez, é talvez a que mais recorrentemente nos vem à mente ao pensarmos naqueles episódios. Acreditamos que a inscrição dessas experiências na literatura e na história seja uma das maneiras de enfrentar a “operação borracha” e olhar de forma mais complexa para as relações entre memória e esquecimento. Esperamos ter contribuído para tanto nestas páginas.

Referências

ABREU, Maria Fernanda de. Gabriel García Márquez: Memórias, fábulas, História. In: *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Cidade do Porto, 2004, v. 1, p. 13-17.

BARBOSA, Rui. *Anistia inversa* – caso de teratologia jurídica. Rio de Janeiro: Oficina de Obras do Jornal do Brasil, 1896.

BORDINI, Maria da Glória. Prefácio. In: VERRISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006. p. 7-13.

DELAMUTA, Karen García; ENGEL, Priscila; ADOUE, Silvia Beatriz. *Cem anos de solidão e o massacre de Aracataca*. *Revista Espaço Acadêmico*, ano VII, n. 74, jul. 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/074/74adoue.htm>. Acesso em: 26 mar. 2014.

EMBORA RESTRITO, perdão atinge 5 mil. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1979, Primeiro Caderno, p. 4.

Especialista na área, Tânia Pellegrini comenta o papel da Literatura no Regime Militar. In: *Livre Opinião - Ideias em Debate*, 19 de março de 2014. Disponível em: <http://livreopiniao.com/2014/03/19/especialista-na-area-tania-pellegrini-comenta-o-papel-da-literatura-no-regime-militar/>. Acesso em: 11 jul. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 1970*. São Carlos/SP: Editora da UFSCar, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades imaginárias: literatura, história e sensibilidades. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 6, ano VI, n. 1, jan.-mar. 2009.

RIBEIRO MARTINS, Roberto. *Liberdade para os brasileiros: Anistia ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODEGHERO, Carla S. Anistia, esquecimento, conciliação e reconciliação: tensões no tratamento da herança da ditadura no Brasil. In: RODEGHERO, Carla S.; MONTENEGRO, Antônio; ARAÚJO, Maria Paula (Orgs.). *Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012. p. 97-135.

Operação borracha:

RODEGHERO, Carla Simone. *Pela 'pacificação da família brasileira': uma breve comparação entre as anistias de 1945 e de 1979*. Revista Brasileira de História (Online), v. 33, p. 67-88, 2014.

RODEGHERO, Carla S., GUAZZELLI, Dante Guimaraens; DIENSTMANN, Gabriel. *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

SCHNEIDER, Ann M. *Amnestied in Brazil, 1895 - 1985*. University of Chicago, 2008 (tese em História).

SELLIGMANN-SILVA, M. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever da memória e a impunidade. *Literatura e autoritarismo: memórias da repressão*, Santa Maria, 9, jan.-jun. 2007. Não paginado. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php. Acesso em: 26 mar. 2014.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. O fantástico e a censura: Incidente em Antares de Erico Verrissimo. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, p. 187-204, 2005.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Percursos visuais do político: representação pública e performance fotográfica de Getúlio Vargas¹

Cláudio de Sá Machado Júnior

A *Revista do Globo*, quinzenário de variedades, caracterizou-se como um dos mais importantes periódicos da imprensa sul-rio-grandense na primeira metade do século XX. Lançada em 1929, sua sede situava-se na cidade de Porto Alegre, capital localizada ao sul do Brasil. Com modelos diagramaticais que seguiam as tendências editoriais de publicações do Rio de Janeiro e São Paulo, inspirados por sua vez em modelos norte-americanos e europeus, a *Revista do Globo* sempre proporcionou um espaço privilegiado para a fotografia. Em meio a um conjunto vasto de imagens, chamam a atenção as fotografias que se remetem à esfera do universo político, especialmente naquele momento inicial de sua circulação. Assim como os signos textuais trilhavam um discurso em tom elogioso a certas personalidades públicas, as fotografias, via de regra, seguiam o mesmo caminho.

Demonstrando a incipiência de uma tendência fotojornalística que se afirmava no país, as fotografias da revista buscavam essa visibilidade a partir de eventos políticos, encontros ilustres e acontecimentos sociais que promoviam positivamente essas pessoas. Entre elas tinha grande destaque a imagem projetada de Getúlio Vargas, que chegaria à presidência da República em 1930 e permaneceria no poder, em um primeiro momento, pelos próximos 15 anos. Nesses termos, torna-se válida uma análise sobre um conjunto fotográfico documental referente a Getúlio Vargas que foi publicado na *Revista do Globo* ao longo da década de 1930, refletindo sobre conceitos de análise visual embaçados em eixos de possibilidade da representação pública e da

¹ Comunicação apresentada no VII Congreso del Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina - CEISAL: Memoria, Presente y Porvenir en América Latina, no simpósio temático *La Fotografía Documental en América Latina: metodología de análisis de la imagen histórica*, realizado em junho de 2013 na cidade do Porto, Portugal. Publicação inédita no Brasil.

performance social. Verifica-se através da historiografia teórico-metodológica sugerida por Ulpiano Bezerra de Meneses, Boris Kossoy e Ana Maria Mauad, e também por François Soulages e André Rouillé, novas perspectivas para a interpretação dos percursos visuais do político dentro do referido contexto histórico.

Este estudo caracteriza-se como um fragmento de pesquisa realizada em âmbito de pesquisa de doutoramento (MACHADO JÚNIOR, 2011), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Entre as 20 tipologias fotográficas identificadas na *Revista do Globo*, cabe destacar a categoria de fotografias políticas, e dedicarei esta fala para apenas uma parte delas: o percurso político documentado das representações fotográficas de Getúlio Dorneles Vargas, em um primeiro momento como presidente do Estado do Rio Grande do Sul e, a partir de 1930, como presidente da República Federativa do Brasil.

A *Revista do Globo* consistiu em uma publicação quinzenal cuja redação situava-se na cidade de Porto Alegre, localizada ao sul do Brasil. Tendo sua primeira edição publicada em 1929, a revista ainda teria longa vida por algumas décadas, encerrando suas atividades somente em 1967. A aproximação do periódico com Getúlio Vargas se daria desde a sua fundação, sendo ele uma das personalidades locais que mais insistira na ideia de o Estado do Rio Grande do Sul ter a sua própria publicação, segundo contam os editoriais da revista.

A criação do periódico, marcadamente considerada um evento social importante, foi alvo das lentes fotográficas em imagem publicada em edição de janeiro de 1929 (Imagem 1). Getúlio Vargas está sentado, ao centro da fotografia, de calças e paletó brancos, com sapatos claros com detalhes em preto na ponta e nos cadarços. Com mãos entrelaçadas e olhar fixo à câmera, o político está rodeado daqueles que seriam em sua grande maioria colaboradores da revista, contando ainda com presença do eclesiástico D. João Becker e do secretário do Interior Osvaldo Aranha, que mais tarde seria Ministro da Justiça e Ministro da Fazenda de Getúlio Vargas no governo federal. A fotografia, nesse sentido, documenta o momento de fundação da *Revista do Globo*, informando através do recurso visual e sendo complementada pelo recurso textual. E, sobre o

casamento entre fotografia e imprensa, o historiador da fotografia Rouillé (2009, p. 126-127) argumenta:

Informar, essa terá sido, sem dúvida, a função mais importante da fotografia-documento. Pelo menos entre os anos 1920 e a Guerra do Vietnã: período que a fotografia criou um forte vínculo com a mídia impressa [...]. A informação pelas imagens, do modo como se instaurou na metade de 1920, não se apoia nem na fotografia instantânea sozinha nem na tipografia sozinha mas na aliança entre os sais de prata, para a produção das imagens, e a tinta de tipografia, para sua difusão.



Imagem 1 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 2, jan. 1929, p. 10.²

² Legenda extraquadro: “Sentados: o nosso diretor, Mansueto Bernardi, Dr. Osvaldo Aranha, Secretário do Interior, arcebispo D. João Becker, Dr. Getúlio Vargas, presidente do Estado, Sr. Francisco Caldas, diretor do *Correio do Povo*, Srs. Osvaldo Rentsch e José Bertaso, coproprietários da Livraria do Globo. Em pé: João Pinto da Silva, Dr. Pedro Vergara, Dr. Paulo Hasslocher, Andrade Queiroz, Dr. Moysés de Moraes Velhinho, Dr. Walter Sarmanho, Sotéro Cosme, Athos Damasceno Ferreira, De Souza Júnior, Francisco de Paula Job, João Fahrion e Angelo Guido”.

As fotografias de Getúlio Vargas enquanto personalidade política, nesse sentido proposto por Rouillé, refletem no alcance social da imagem que foi potencializado significativamente pela imprensa. Na *Revista do Globo*, Vargas encontrou espaço para a difusão de suas imagens, que, ainda em 1929, tornava ainda mais pública sua condição enquanto presidente do Estado do Rio Grande do Sul, cargo que assumira em 1928.

As solenidades, oficiais ou não, foram o motivo fotográfico preferido pela *Revista do Globo* para documentar as atividades do presidente sul-rio-grandense. Em edição de agosto de 1929, Vargas foi fotografado com seus auxiliares de governo, tendo ao fundo dois signos importantes que caracterizavam a afirmação do ainda recente empreendimento republicano: a bandeira do Brasil e a bandeira de uma de suas federações, no caso, do Rio Grande do Sul. A presença de quadros nas paredes, um deles com a fotografia do próprio Getúlio, reflete um jogo de imagens interessante que situa a fotografia da própria fotografia, tornando-se ela mais um elemento signíco a ser interpretado dentro do enquadramento proposto pelo fotógrafo.



Imagens 2 e 3 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 14, ago. 1929, p. 26³; n. 15, ago. 1929, p. 18.⁴

³ Legenda: “A cabeceira da mesa em que tomaram assento o presidente do Estado e os seus imediatos auxiliares de governo”.

⁴ Texto: “As recepções em palácio. Em dias da semana passada, abriram-se, de novo, os salões do palácio presidencial, para uma brilhante recepção da senhora Darcy Sarmanho Vargas. Reproduzem-se aqui três

Ainda em edição de agosto de 1929, uma recepção no Palácio do Governo aparentemente promovida pela esposa de Getúlio Vargas, Darcy Sarmanho Vargas - cujas representações visuais por si só mereceriam um estudo à parte -, foi o motivo fotográfico eleito pela *Revista do Globo*. Em uma das fotografias, situada na parte superior da página, estão o então presidente do Estado e sua mulher em aparente diálogo com a cantora argentina Berta Singerman. Vargas, segurando uma taça de bebidas à mão direita, ainda dá a ver o charuto entre os dedos da mão esquerda, desta vez situado atrás de seu corpo, reforçando a estética comportamental almejada pela revista, que denomina o evento como aristocrático. Abaixo, em fotografia posada, Getúlio Vargas é fotografado entre oito meninas, algumas notadamente sorridentes, distribuídas equilibradamente no enquadramento fotográfico: sendo três de pé e uma sentada, tanto à esquerda quanto à direita do presidente, que se posicionou sentado ao centro, com o corpo levemente inclinado à sua direita.

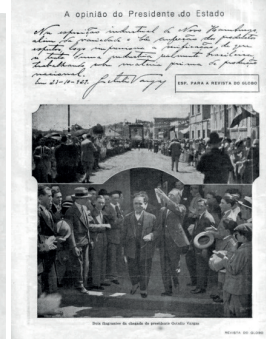
Em um universo político controlado por homens, característica da cultura brasileira na década de 1930, a figura masculina de Vargas destaca-se entre as mulheres, sendo a imagem do governante sempre apreendida em primeiro plano, em plano central, e com sobriedade em relação às representações femininas. No âmbito dos símbolos visuais, os cuidados com a família, em sua composição nuclear, seja na constituição ou pelo reconhecimento do Estado, e com a educação dos jovens foram pontos de estudos à parte sobre o governo Vargas. É nesse sentido que a fotografia documenta e informa também sobre a cultura, inclusive nos momentos em que essa comunicação se dá de forma menos latente. Nas palavras do historiador da fotografia Kossoy (2007, p. 31-32):

aspectos dessa aristocrática reunião, num dos quais se veem o sr. e a sra. Getúlio Vargas conversando com a insigne artista Berta Singerman.”

É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. [...] O papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras. As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória.

Da cultura social à cultura política, o ano de 1930 seria marcante para a história republicana brasileira, aproximando o governador do Estado do Rio Grande do Sul à presidência da República. Não caberia nesta sucinta apresentação contextualizar o golpe de Estado ocorrido no Brasil nesse momento - caberia fazê-lo em uma outra oportunidade, considerando ainda que outros autores o fizeram com excelência. No entanto, no âmbito das fotografias de Getúlio Vargas na *Revista do Globo*, é interessante perceber como as imagens aos poucos, ao longo da década de 1930, vão gradativamente se modificando.

A edição 15, de 1929, já anunciava, sob o título de “O Rio Grande pronto para o bom combate”, o que seria essa futura transformação no percurso político brasileiro. Apesar de representar uma imagem que muito pouco simboliza ações revolucionárias e armadas, como almeja o título, a fotografia tangencia mais para uma interpretação simbólica, ancorada pelo suporte da legenda, indicando que os 13 homens que estão no entorno de Vargas - aliás, em enquadramento cuidadosamente equilibrado - são diretores de estabelecimentos bancários, que estariam lhe fornecendo apoio à sua candidatura à presidência da República. Se não com armas, municiar-se de capital financeiro parecia algo de fundamental importância e coerência diante dos projetos políticos planejados.



Imagens 4 e 5 – REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 15, ago. 1929, p. 26⁵; n. 20, out. 1929, p. 45.⁶

Com a proximidade da Revolução de 1930, as fotografias de Getúlio Vargas na *Revista do Globo* passaram a privilegiar as imagens nas ruas, nos espaços abertos e, muitas vezes, em representações visuais que aproximavam a figura do político às imagens das massas populares. Incitavam, por um lado, a ideia de apoio por parte de diversas camadas sociais e, por outro, desenvolviam o embrião do senso comum que o marcaria como um presidente do povo, de caráter populista, materializado não somente pelas ações governamentais em diversos campos sociais, mas especialmente pelas perceptíveis formas de representação visual. A edição de outubro de 1930 trazia não somente esta representação visual exposta do ainda presidente do estado do Rio Grande do Sul, como reforçava suas palavras ao reproduzir dizeres escritos de próprio punho por Vargas, produzidos, segundo indica o termo, “Esp. para a *Revista do Globo*”. Conotava a ideia de que Getúlio Vargas não somente acompanhava de perto as reproduções de suas imagens no periódico, como também contribuía em primeira pessoa, quando convinha.

⁵ Cabeçalho: “O Rio Grande prompto para o bom combate”. Legenda: “O presidente Getúlio Vargas entre os directores dos estabelecimentos bancários, os quaes lhe foram hypothecar solidariedade, em face de sua candidatura à presidência da República.”

⁶ Cabeçalho: “A opinião do Presidente do Estado”. Manuscrito: “Na exposição industrial de Novo Hamburgo, além da variedade e boa



Imagens 6 e 7 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 25, jan. 1930^{7e8}, p. 45 e 47.

confeção dos produtos, logo impressiona a verificação de que se trata duma indústria realmente brasileira, trabalhando com matéria-prima de indústria nacional. Em 23/10/1929. Getúlio Vargas”. Legenda: “Dois flagrantes da chegada do presidente Getúlio Vargas”.

⁷ Cabeçalho: “O triunfal regresso do Sr. Getúlio Vargas”. Legendas: “1 - O hydroplano Guanabara, que transportou o candidato liberal. 2 - O presidente Getúlio Vargas, sua exma. esposa e seu ajudante de ordens, a bordo da aeronave pousada no Guahyba. 3 - A lancha La France, pejada de manifestantes. 4 e 5 - O presidente do Estado, em companhia de sua exma. esposa, do desembargador chefe de polícia, do seu secretário particular e do seu ajudante de ordens, em demandas no caes do porto. 6, 7 e 8 - O caes do porto e algumas embarcações atracadas, tudo apinhado de povo. 9 - O futuro presidente da República salta na escadaria do caes, ladeado pelos secretários de Estado, drs. João Fernandes Moreira e Oswaldo Aranha”.

⁸ Cabeçalho: “O triunfal regresso do Sr. Getúlio Vargas”. Legenda: “A multidão avaliada em mais de 20.000 pessoas, que ovacionou o presidente do Estado e candidato da Alliança Liberal, em frente ao Palácio do Governo. Além de três vistas do mar humano, que se comprimia na Praça da Matriz, aparecem nesta página: a exma. sra. d. Darcy Sarmanho Vargas, rodeada de amigas, a garbosa guarda de honra do presidente e o intérprete dos manifestantes, dr. Adroaldo Mesquita da Costa”.

A edição de 25 de janeiro de 1930 dedicou uma série de fotografias de Vargas em retorno a Porto Alegre, cujo título indicou como “O triunfal regresso do Sr. Getulio Vargas”. Caracterizando um protofotójornalismo, algumas páginas do periódico reproduziram uma espécie de narrativa que se iniciava na chegada de seu avião às margens do rio Guaíba, criando-se uma noção visual do entorno, até a sua definitiva chegada em solo porto-alegrense. A página 47 correlacionou algumas fotografias que, segundo informam as legendas, seriam da manifestação de aproximadamente 20 mil pessoas que estavam à espera do político, no centro da capital. A narrativa visual, que começou em Vargas desembarcando em solo gaúcho, terminou nas fotografias da população propriamente dita, reforçando a ideia de que se tratava de uma personalidade política que gozava, ao menos nas aparências visuais desse momento, de amplo apoio popular. Constatação muito interessante para se levar em consideração o rótulo de “pai dos pobres”, que acompanharia Vargas especialmente a partir de 1937.

Em carta direcionada à população do Rio Grande do Sul, tendo sua fotografia oficial sido diagramada em forma oval na parte superior da página, ao lado da fotografia de Osvaldo Aranha, Getúlio Vargas novamente se utilizava da *Revista do Globo* para proferir palavras próprias, explicando, dessa vez, os motivos do seu afastamento do governo do estado para assumir as demandas da sucessão presidencial que ocorriam no âmbito federal. A imagem do político vestido com terno e gravata, de frente à câmera, mas com a cabeça e o olhar levemente inclinados à direita, ilustrava o texto intitulado “Ao Rio Grande do Sul”, carregado de frases de efeito como “sejamos, para vencer, tão magnânimos e serenos quanto fomos e somos fortes para lutar”.



Imagens 8 e 9 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 28, fev. 1930⁹, p. 17; n. 43, out. 1930¹⁰, p. 18.

⁹ Legendas: “Dr. Getúlio Vargas, que se afastou do Governo do Estado, até a realização do pleito de 1º de março / Dr. Oswaldo Aranha, Secretário do Interior, que acaba de assumir as rédeas do Governo”. Texto: “Ao Rio Grande do Sul. Em obediência a um escrúpulo de ordem moral, que se harmoniza com o espírito da Constituição, hoje, do Governo do Rio Grande do Sul, até a realização do pleito de 1º de março próximo. Não dirijo ao meu substituto eventual nenhum appello no sentido de assegurar nas eleições, como até agora se tem feito, as mais amplas garantias a todos os cidadãos, sem distinção de partidos, porque isso importaria a injustiça de o suppôr capaz de outra attitude. Faço, isso sim, um pedido ao povo do meu Estado, para que se mantenha calmo e tolerante, em relação aos adversários da Aliança Liberal. Demonstraremos, com esse procedimento, que somos, de facto, liberais, que possuímos elevada educação cívica e pelejamos para implantar em nosso País um regimen verdadeiramente democrático, de liberdade de opinião, assecuratório de todas as prerrogativas institucionaes. Só a prática das virtudes republicanas, do respeito e da moderação, exercitadas num ambiente de ordem, sob a égide da lei, pode conferir-nos o prestígio necessário para, se formos vitoriosos nas urnas, exigirmos o reconhecimento de nossos direitos. Os processos condemnáveis, que, por desventura própria, venham a utilizar os nossos adversários, encontrarão no repúdio da opinião o seu justo castigo. Não tenhamos dúvidas a esse respeito. Mais tarde, amortecidas as paixões, elles hão de reconhecer o erro praticado. O povo generoso e altivo do Rio Grande conceder-lhes-á, então, pelo esquecimento dos agravos recebidos, a amnistia moral de que necessitarem. Como pregoeiros sinceros da regeneração dos nossos costumes políticos, cumpre-nos dar o bom exemplo, pugnano pela verdade eleitoral, dentro do respeito às alheias

No imaginário sul-rio-grandense, a constituição de uma história ambígua que ainda se fundamentava nas narrativas criadas sobre a ratificação de uma identidade local, com origens que se remetiam à Revolução Farroupilha (1835-1845), contrastava em meio ao processo de urbanização iniciado desde o fim do período imperial brasileiro e reforçado no período republicano, iniciado em 1889. Às vésperas de assumir a presidência da República, uma fotografia de Getúlio Vargas a cavalo, retocada em cores, remontaria a um cenário rural que se desejava imponente não somente no contexto do Rio Grande do Sul, mas também do Brasil. Com uma inspiração para lá de cinematográfica, um fazendeiro ao melhor estilo *cowboy*, a representação documentada de Vargas culmina na figura mítica e heroica do pampa gaúcho, criação proveniente de uma edição intencional que visava tocar os brios locais, em uma busca constante de captação de sentimentos regionais. Inevitavelmente, os percursos visuais do político recaem sobre aspectos da teatralização – das performances sociais ou simplesmente do “isto foi encenado”, segundo os pressupostos teóricos apresentados pelo pesquisador francês Soulages (2010, p. 67).

A teatralização é, portanto, ao mesmo tempo incontrolável e discreta. Um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte. Neste último caso, o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico, e, correlativamente, o sujeito que fotografa se designa e assina sua composição.

crenças. A justificada convicção de nossa pujança não deve escurecer, um só momento, os nossos arraigados sentimentos de justiça. Sejamos, para vencer, tão magnânimos e serenos quanto fomos e somos fortes para lutar. Getúlio Vargas. P. Alegre, 15 de fevereiro de 1930”.

¹⁰ Legenda: “Dr. Getúlio Vargas, presidente do Estado e commandante em chefe do Exército Revolucionário do Sul”.

A autoria das fotografias nem sempre era uma informação revelada. Sabia-se que a *Revista do Globo* não possuía fotógrafos exclusivos, ou seja, funcionários próprios da editora, mas dispunha de uma prestação de serviços de profissionais cujos estúdios, em sua grande maioria, situavam-se no centro da cidade de Porto Alegre. A dupla Azevedo & Dutra, por exemplo, assina uma quantidade bem interessante de fotografias, não somente do âmbito político, mas essencialmente de demandas das elites sociais, em propostas fotográficas cujos padrões frequentemente se repetiam nas páginas da revista.

Por sua vez, Santini é o fotógrafo, ou o nome do estúdio fotográfico, que assina a fotografia publicada em edição de setembro de 1935. Uma fotografia que documenta um novo retorno do então presidente da República à capital sul-riograndense, mas que dessa vez, através do suporte da legenda, deseja-se “histórica”, entre o rol de outras imagens publicadas na *Revista do Globo*. Evidentemente, o valor histórico associado está no fato de que se trata de uma visita de Getúlio Vargas àquela que seria um dos grandes eventos da cidade, a Exposição do Centenário Farroupilha, que, como dito anteriormente, demarca um momento importante para a afirmação de uma memória e de uma identidade local. Por outro lado, retomando a lógica de Soulages, a fotografia possui um forte apelo estético, caracterizando fragmentos de segundo antes de o presidente dar o primeiro passo na escada que o levaria do avião ao solo gaúcho. Pretensiosamente, a legenda indica a imagem como “uma fotografia que passará para a história”. Apesar da construção estética e do valor histórico atribuído, essa fotografia não se inseriu no rol da “iconosfera” de imagens fotográficas reproduzidas ao longo da história sobre o presidente Getúlio Vargas.

Posteriormente, outras fotografias similares foram publicadas ao longo da década de 1930, possivelmente descaracterizando a áurea da fotografia anterior. Ou seja, não se tratava de uma única foto, salvo a singularidade do momento histórico. Uma dessas outras reproduções encontra-se na fotografia publicada anos mais tarde, em edição de janeiro de 1938, intitulada “A viagem do presidente”, que dessa vez retornaria ao Rio Grande do Sul às vésperas das festividades natalinas e de ano-novo. Agora em imagem de apelo estético não

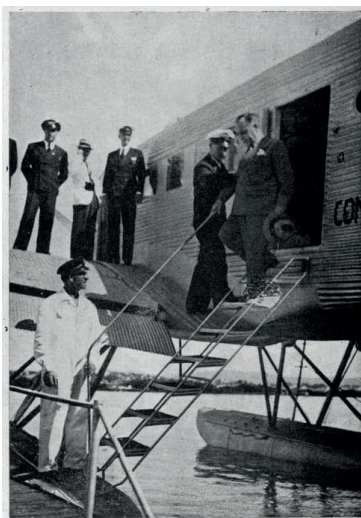
tão forte quanto a anterior, mas revestida de um tom elogioso muito similar em relação à presença e à própria personalidade de Getúlio Vargas. Fotografias documentais, teatralizadas ou não, as imagens do presidente de República, que se manteve no cargo de 1930 a 1945 e retornaria mais tarde, de 1951 a 1954, se apresentam como recursos visuais repletos de signos que merecem a atenção do pesquisador das imagens. E os signos, por sua vez, informam, de acordo com o pressuposto de Rouillé, reforçado pela perspectiva do ponto de vista apresentado pela historiadora brasileira Mauad (2008, p. 53).

Textos, contextos, sentido são noções que pressupõem a discussão sobre o quadro de referências no qual se tornam inteligíveis como categorias analíticas. [...] Nesta perspectiva, cultura é comunicação, é informação, enfim, o resultado de uma prática social criativa. É fundamental ter-se em conta que a cultura, ao realizar-se no dia a dia, coloca em funcionamento uma série de códigos que permitem expressar esta “realidade diária” através dos objetos, pensamentos, comportamento, palavras, etc. que assumem funções sógnicas variadas no processo de semiose social.

Desta forma, no decorrer dos anos percebe-se que a imagem de Getúlio Vargas vai se “iconizando”, com a permissão do uso desse termo, tornando-se a própria representação visual do poder. Até então, nenhum presidente da República permaneceu por tanto tempo no poder, caracterizando uma memória nacional que torna indissociável o nome de Vargas da história política brasileira.



UMA FOTOGRAFIA QUE PASSARÁ PARA A HISTÓRIA — S. Ex. Dr. Getúlio Vargas no momento em que desce do avião que o trouxe do Rio para Porto Alegre, onde veio a convite do Estado inaugurar a grande Exposição do Centenário Farroupilha.



Imagens 10 e 11- REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 169, set. 1935¹¹, p. 97; n. 220, jan. 1938, p. 13.

Torna-se cada vez mais comum a representação visual do presidente com os signos republicanos, mesmo que a fotografia possua natureza documental. E isso especialmente após 1937, quando se instituiu um novo golpe para a permanência de Getúlio Vargas na presidência do governo federal, tendo início o que no Brasil convencionou-se chamar de Estado Novo. Vide a edição de janeiro de 1938, quando da presença de Vargas ao extremo sul brasileiro, na cidade de Uruguaiiana, para a inauguração da ponte rodoviária e ferroviária que ligaria o Brasil à cidade argentina de Paso de Los Libres. Na representação visual, o momento foi documentado sob o título de “Brasil e Argentina unidos para a maior glória da América”, tendo os brasões de ambos os países ligados em suas metades e a fotografia, de alto teor simbólico, dos presidentes das duas nações, Getúlio Vargas e Agustin Justo, se abraçando. A ponte foi nomeada com o nome dos dois governantes.

¹¹ Legenda: “Uma fotografia que passará para a história. S. Ex. Dr. Getúlio Vargas no momento em que desce do avião que o trouxe do Rio para Porto Alegre, onde veio a convite do Estado para inaugurar a grande Exposição do Centenário Farroupilha”.



Imagens 12 e 13 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 221, jan. 1938¹², p. 21; n. 221, jan. 1938, capa.

Finalmente, na mesma edição de janeiro de 1938, Getúlio Vargas retorna a uma das capas da *Revista do Globo* – o que não era de todo comum, visto que a maioria das capas do periódico era composta por ilustrações ou, em especial, por representações visuais femininas. Em uma mescla de fotografia com pintura, vistas as intervenções técnicas em cores feitas a partir do original fotográfico, uma imagem que se almeja em tom oficial apresenta a personalidade política tendo ao fundo, por completo, a bandeira nacional brasileira. Getúlio Vargas dessa vez é representado com o corpo virado em um ângulo de aproximadamente 45 graus para o lado direito, semblante sério, sem olhar para a câmera fotográfica. Essa fotografia, assim como todas as outras presentes ao longo da década de 1930 nas edições da *Revista do Globo*, carac-

¹² Legendas: “Brasil e Argentina unidos para a maior gloria da America. / Os presidentes Getúlio Vargas e Agustin Justo, com altas autoridades brasileiras e argentinas, inauguram o monolito de Paso de los Libres. / Aspecto da inauguração festiva do monolito de Uruguaiiana, levantado na Praça D. Pedro II. Os presidentes são entusiasticamente vivados pelo povo”.

teriza um universo visual que se regulou pelas instâncias de poder político, no que tange não somente à questão administrativa estadual ou nacional, mas também ao próprio âmbito político das imagens. Encaixa-se na categoria do visível como lembra o historiador brasileiro Meneses (2005, p. 36):

O visível (com, naturalmente, sua contrapartida, o invisível) representa o domínio do poder e do controle, o ver/ser visto, dar-se/não se dar a ver, os objetos de observação obrigatória, assim como os tabus e segredos, as prescrições culturais e sociais e os critérios normativos de ostensão ou discrição - em suma, de visibilidade e invisibilidade.

Em contraponto com o visível, e em contraponto com a própria fotografia documental, cabe relegar ao devaneio do imaginário como seriam estas representações de um percurso visual invisível de Getúlio Dorneles Vargas. Invisível ao menos para a narrativa histórica, calcada em imagens reproduzidas em forte circunstância de consentimento. Neste sentido, tanto a visibilidade, que de certa forma pode se apresentar na *Revista do Globo* como uma fonte de estudos relativamente inexplorada por parte da grande produção historiográfica que trata sobre Getúlio Vargas, quanto as especulações da invisibilidade, que caracteriza justamente o suporte que não se materializou como documento histórico, visam a contribuir para uma nova interpretação sobre a denominada Era Vargas, desde a análise fundamentada, e contextualizada, de seus produtos visuais.

Por fim, a materialização do casamento entre fotografia e imprensa sintetiza, em sua particularidade, o diálogo e a harmonia entre Getúlio Vargas e a *Revista do Globo*. Em edição de dezembro de 1934, o periódico reproduz uma carta feita de próprio punho pelo presidente da República à revista (Imagem 14), agradecendo pela edição comemorativa feita em homenagem a Vargas, quando de seu retorno a Porto Alegre, em meio aos acontecimentos políticos, mencionando que a *Revista do Globo* foi “nascida numa sugestão minha, mantida pela instância de nosso esforço”.

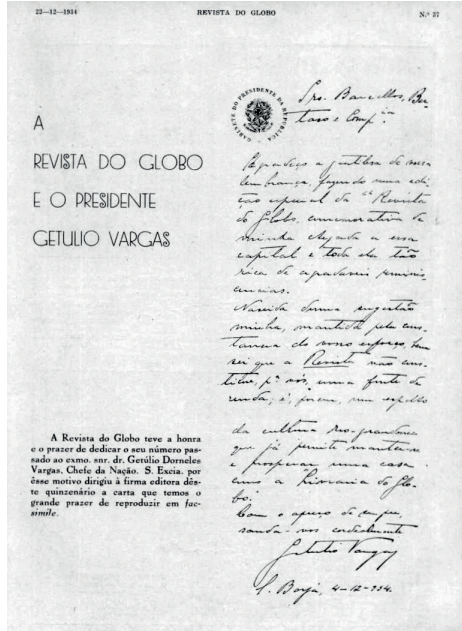


Imagem 14 - REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 151, dez. 1934¹³, p. 37.

Ante o percurso visual do político, as fotografias da *Revista do Globo* documentaram, publicizaram e, conseqüentemente, informaram sobre as experiências políticas de Getúlio Vargas, acompanhando em tom elogioso e aparentemente de comum acordo sua ascensão social, reproduzindo imagens de composições fotográficas diferentes frente às próprias diferenças das especificidades contextuais.

¹³ Texto: "A *Revista do Globo* e o presidente Getúlio Vargas. A *Revista do Globo* teve a honra e o prazer de dedicar o seu número passado ao exmo. snr. dr. Getúlio Dorneles Vargas, Chefe da Nação. S. Excia. por êsse motivo dirigiu à firma editora dêste quinzenário a carta que temos o grande prazer de reproduzir em fac-símile".

Referências

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Fotografias da vida social: identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul, década de 1930)*. 290 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EdUFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 1 a 266, jan. 1929 a dez. 1939. Acervo digitalizado e disponível em DVD-ROM.

ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC, 2010.

Imagens de momentos festivos da Semana da Pátria no espaço escolar lassalista (Canoas, RS, 1940-1950): fragmentos de memória coletiva

Cleusa Maria Gomes Graebin

Começo o texto anunciando o lugar de onde falo: sou professora de História, formadora de professores e de profissionais que lidam com memória e patrimônio, e coordeno o Museu e Arquivo Histórico La Salle (MAHLS), cujo foco é a escola e a educação. Pesquisa sobre festas e celebrações, história da educação e patrimônio cultural imaterial. A partir de inquietações em relação a essas temáticas, iniciei, em 2012, vertente de orientações de trabalhos de conclusão de curso dos formandos em História – Licenciatura no Unilasalle – Canoas, buscando analisar celebrações e festas escolares.

A partir desses exercícios, acessei os acervos de imagens do MAHLS e livros memoriais¹ das escolas lassalistas², quando foram encontradas uma série de fotografias de festas escolares desde 1907. Enquanto alunos de outros tempos e de outros lugares se mostravam a mim, capturados pelas lentes de algum fotógrafo, novos questionamentos emergiam: O que as escolas lassalistas comemoravam? Quais as festividades inscritas nos seus calendários? Por que registrar? A intenção era dar-se a ver? Como explicitavam visualmente suas festas?

¹ Os livros memoriais relatam acontecimentos diários das escolas lassalistas. Além dos registros manuscritos, trazem imagens das atividades e eventos ocorridos. Sua produção fica a cargo de um Irmão Lassalista designado para tal por seus pares. É tido como o historiador institucional – o “Irmão-memória” –, parafraseando Pierre Nora (1993).

² Os Irmãos Lassalistas, como são conhecidos no Brasil, tiveram origem no Instituto dos Irmãos das Escolas Cristãs, congregação religiosa criada no século XVIII, na França. Chegaram ao Brasil em 1907, em Porto Alegre, RS, onde estabeleceram um polo irradiador de suas escolas pelo país. A primeira escola foi a São João Batista, no Bairro Navegantes, para filhos dos operários que trabalhavam na nascente indústria da capital sul-rio-grandense.

Iniciei então investigação de caráter qualitativo relacionada aos seguintes temas: festas escolares, história e fotografia, fotografia e memória coletiva. Analiso imagens vinculadas à festa da Semana da Pátria no então Instituto São José (atual Colégio La Salle Canoas - RS), de 1940 a 1950. Procuo, também, discutir essa comemoração, seus significados e representações no universo escolar.

A seleção da unidade educativa (La Salle Canoas) foi realizada em função da proximidade com as fontes históricas. Quanto à festa, essa se refere à comemoração de data cívica que está incluída em todos os calendários escolares. Estes são os documentos analisados: dois livros memoriais da escola do período em estudo; imagens fotográficas registradas nessas fontes e integrantes do acervo de imagens do Arquivo Histórico Municipal de Canoas (AHMC); entrevistas dos acervos dos projetos *Memória Lassalista*³ e *Canoas - Para lembrar quem somos*⁴, sob coordenação da autora deste texto; e obras historiográficas sobre a cidade de Canoas e sobre os Irmãos.

A Semana da Pátria, comemorada intramuros, ocupava espaços destinados à convivência, como pátios, campo de jogos, salas de aula, entre outros locais. Integravam-se também ao calendário cívico de Canoas, extravasando as fronteiras da escola, atividades como guarda à bandeira, desfiles e outras. Parti do pressuposto de que essa festa é inerente ao cotidiano escolar, sendo concebida por aqueles que a organizam como construtora e/ou afirmadora de identidade. As imagens fotográficas são produzidas num ato, ou seja, o de quando a escola dá-se a ver, e indiciam discursos, experiências e vivências que remetem à construção de memória coletiva.

³ O projeto *Memória Lassalista*, desenvolvido entre 2004 e 2006, resultou em banco de testemunhos orais de pessoas que de alguma maneira e em determinado tempo tiveram suas vidas conectadas a alguma das unidades educativas lassalistas, sejam elas de educação básica ou superior.

⁴ O projeto *Canoas - Para lembrar quem somos* teve início em 1994, em parceria com a Prefeitura Municipal de Canoas. Reconstrói a história da cidade a partir de seus 17 bairros.

Marcos Teóricos

Este trabalho está ancorado em alguns pressupostos teóricos, considerando categorias relevantes para a compreensão e análise do objeto de pesquisa, ou seja, imagens de festas escolares, notadamente as da celebração da Semana da Pátria em uma escola lassalista de Canoas, RS, entre 1940 e 1950. A partir daí, estabeleci os procedimentos metodológicos da pesquisa.

Festas escolares

Chartier (2004, p. 22-23) explica que a festa, como objeto histórico,

deixou [para os historiadores] o território do pitoresco e do anedótico para tornar-se um revelador maior das clivagens, tensões e representações que atravessam a sociedade. [...] Ela é sempre aquele momento particular mas reiterado em que se pode aprender - mesmo se mascaradas ou invertidas - as regras de um funcionamento social.

Nesse sentido, é válido afirmar que as festas escolares, notadamente as comemorações da Semana da Pátria, têm caráter de modelar ou remodelar comportamentos dos alunos. Elas podem ser entendidas como componente curricular ou inerente ao que se denomina de currículo oculto⁵, compondo os processos de ensino e aprendizagem. Segundo Itani (2003), a troca de saberes, as experiências e a construção de símbolos extrapolam o rol dos conteúdos programáticos trabalhados em sala de aula.

⁵ “A acepção do currículo como conjunto de experiências planejadas é insuficiente, pois os efeitos produzidos nos alunos por um tratamento pedagógico ou currículo planejado e suas consequências são tão reais e efetivos quando [sic] podem ser os efeitos provenientes das experiências vividas na realidade da escola sem tê-las planejado, às vezes nem sequer ser conscientes de sua existência. É o que se conhece como currículo oculto.” (SACRISTÁN, 1998, p. 43).

A Semana da Pátria é uma festa autorizada, isto é, instituída pelo Estado pelo Decreto nº 155-B, de 14 de janeiro de 1890 (LEAL, 2006). Está inscrita no calendário rígido das comemorações civis, utilizadas para alimentar as lembranças dos eventos da nação e controlar o tempo, essencial para quem está no poder (OZOUF, 1976). Nutre e constrói memória coletiva, que, segundo Oliveira (1999, p. 172), é “ingrediente básico da identidade nacional”.

A partir da proposição de recordações de heróis e acontecimentos que são a cada ano reconstituídos e reafirmados, veicula noções de nacionalidade, identidade⁶, cidadania, civilidade, entre outras, em um trabalho de construção da história oficial. Ainda hoje, possui o aspecto pedagógico de formar o cidadão para amar sua pátria, tendo bem presente seus deveres para com ela. Chesneaux (1995, p. 31) afirma:

Todos esses aniversários e comemorações [...] funcionam exatamente da mesma forma: patrocínio oficial, estatal, de uma celebração histórica; espetáculo de massa com divertimentos populares; esquematização de um evento passado como suporte da ideologia dominante; ocultação dos aspectos não oficiais do acontecimento escolhido, notadamente, das provações e lutas dos setores populares.

A festa da Semana da Pátria, no período abordado neste trabalho, era revestida com o caráter de espetáculo institucionalizado, isto é, com roteiro definido seja pelo Estado, seja pela direção da escola. Nesse caso, as ações, o tempo e o espaço eram controlados. Fazia-se necessário que os orga-

⁶ Segundo Pesavento (2005, p. 89-90), entende-se identidade “enquanto representação social [...] é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento. A identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, do indivíduo frente a uma coletividade, e estabelece a diferença. A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro”.

nizadores, os participantes e os espectadores visualizassem a ordem e a disciplina e ambas fossem fortalecidas. Também deveria haver uma narrativa que explicitasse heróis e feitos notáveis. Essas comemorações terminaram por se constituir em elementos de memória coletiva.

História e fotografia

A ampliação da noção de documento a partir do movimento dos *Annales*, iniciado na década de 1920, com a inserção de diferentes vestígios humanos, incluindo-se aí a fotografia, já está longamente debatida pelos historiadores. Bloch (1965) dizia que tudo o que o homem faz, pensa, produz é objeto de estudo do historiador.

Para Monteiro (2007, p. 160), a fotografia

É uma imagem técnica de natureza híbrida, em parte produzida por processos físico-químicos e em parte produzida pela mão do homem com auxílio de um aparelho ótico. Em sua produção entram as concepções técnicas, políticas, sociais, culturais e estéticas do fotógrafo e da sociedade à qual ele pertence. A fotografia é uma imagem ambígua e polissêmica, passível de múltiplas interpretações de acordo com o meio que a veicula, seu intérprete, os contextos e os tempos de sua produção e recepção.

As imagens que trago neste trabalho não se constituem como o que realmente ocorria nas festas realizadas pelas escolas lassalistas. Considero-as como representações a partir daquelas realidades, produzidas no interior de um contexto histórico e pela subjetividade e intencionalidade do olhar⁷ de

⁷ Kossoy (1999) indica que, em função da intencionalidade do fotógrafo, este articula estética, cultura e técnica na produção da imagem. Segundo Monteiro (2007, p. 160), “[...] a fotografia [...] é um fragmento escolhido pelo fotógrafo pela seleção do tema, dos sujeitos, do entorno, dos objetos, do enquadramento, do sentido, do foco, da luminosidade, do formato e do equipamento, por exemplo”.

um fotógrafo. Também não são meramente ilustrativas do texto. Elas se constituem igualmente como tal a partir do sentido que atribuo às comemorações à Semana da Pátria.

As imagens dos livros memoriais e dos acervos de imagens trazem um projeto de construção da história da escola. Os redatores integraram os acontecimentos cotidianos com a construção do espaço urbano, permeados de imagens ali colocadas, como testemunhos do passado. Na sua análise, conforme indica Kossoy (1999), o intérprete, na busca de informações, alia suas visões de mundo, valores, elementos culturais, ética e, acrescento, imaginário e sensibilidades⁸ para decodificá-las. Nesse sentido, Meneses (2005) informa que não existe a possibilidade de que o ato de ver de uma pessoa seja igual ao de outra, assim, com o passar do tempo, outras interpretações podem ocorrer. Isso porque vivências, crenças e experiências são acrescidas e modificam as formas de ver. Assim, a visão de quem observa a imagem é uma construção histórica.

Como fica então a questão da objetividade do historiador? Em primeiro lugar, é fundamental entender que, como documento, a fotografia se constitui como um traço do passado, mas seu conteúdo não revela o conhecimento definitivo deste. Portanto, embora reconhecida como fonte histórica, sua utilização ainda é polêmica. Chartier (1993, p. 407) adverte para a ilusão do acesso imediato à cena histórica:

A imagem é para o historiador, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável.

Dessa forma, ao analisar a fotografia, seu intérprete deve considerar que esta é, como qualquer documento histórico que carrega em si a tensão de ser ao mesmo tempo, indício e representação. Tem-se também de levar em conta o acervo do qual faz parte, seu arranjo, as escolhas feitas por

⁸ Aqui me reporto a estudos reunidos em Pesavento (2008).

quem o organizou, sua inserção em álbuns e outros suportes e, no caso deste trabalho, o registro nos livros memoriais.

Outro elemento importante é o da cultura visual de um determinado período histórico. Machado Júnior (2012, p. 95-98) aborda as complexidades de se apreender a esfera visual de uma época, discutindo pressupostos de diferentes autores. Chama a atenção para as esferas do “visual”, do “visível” e da “visão”, sugeridas por Meneses (2005); na esfera da “visão”, destaca possibilidades de análise a partir de escolas que tratam sobre a percepção, buscando possibilidades sobre o que apreende o olhar. Em se tratando da fotografia produzida pela imprensa, remete às idéias de Vilches (1997), o qual, segundo Machado Júnior (2012, p. 97), aponta para “a importância das competências de um espectador para o ato de interpretação das imagens, as quais compõem parcela de um determinado ambiente visual”.

Cardoso e Mauad (1997, p. 406-407) oferecem algumas pistas para uma análise histórica de fotografias, indicando abordá-las como trabalho cultural, marca cultural, documento, monumento e mensagem.

Fotografia e memória

Custódio (1999, p. 130) afirma que “não há conhecimento, reconhecimento ou memória sem imagem”. Neste trabalho, optei pela fotografia como fonte histórica referencial, entendendo-a como vestígio que me auxilia a analisar o objeto de estudo, ou seja, as festas da Semana da Pátria no Instituto São José de Canoas, RS. Sem querer esgotar o tema, discorro a respeito de algumas questões sobre memória, as quais entendo importantes para a fundamentação da investigação realizada.

Nietzsche (apud GONDAR, 2000), Borges (1995), em “Furnes, o memorioso”, e Calvino (1989), em seu conto “A aventura de um fotógrafo”, trazem a tensão entre memória e esquecimento. O esquecimento é necessário para que a memória opere, se partimos do pressuposto de que a memória é

dinâmica, é trabalho⁹, é processo em movimento de construção-desconstrução-construção; portanto, não é algo pronto, totalidade a que se recorre ou objetivo a ser alcançado. Bergson (1999) afirma que, para lembrar, precisamos esquecer.

Ao produzirmos uma imagem, ao organizarmos acervos fotográficos, álbuns, memoriais escolares, por exemplo, estabelecemos o que queremos captar e de que forma, o que preservar e o que relegar ao esquecimento, na perspectiva de legitimar uma narrativa do passado, buscando comprová-lo a partir das fontes imagéticas. Dessa maneira, a fotografia pode se constituir como memória artificial.

Bernd (2013), citando Bouchard, chama a atenção para o que o autor concebe como “nós de memória”, ou seja, recusa ou incapacidade de lembrar memórias dolorosas ou vergonhosas, criando narrativas substitutas. Se remetermos à questão da cultura visual de uma época, podemos inferir que, ao decidirmos quais imagens mostrar e como mostrar e quais descartar ou deixar adormecidas em um acervo ou isoladamente, estamos fazendo um pacto de silêncio e construindo estéticas, sectarismos e exclusões, construindo uma narrativa histórica própria.

Nessa relação entre fotografia e memória é importante considerar reflexões de Pesavento (2005, p. 88) de não dar sentido mimético à imagem: “O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação”.

Ao afirmarmos que a fotografia é suporte de memória e interlocutora de lembranças, se a utilizarmos como objeto biográfico¹⁰, precisaremos ter em mente que ela é tão instável e sob suspeição quanto a memória individual e a coletiva,

⁹ “A memória é sim um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo.” (BOSI, 1993, p. 281).

¹⁰ Um objeto biográfico ou biocêntrico, segundo Morin (1969), é aquele que acompanha alguém ao longo de sua vida, envelhecendo com a pessoa, incorporado à sua existência, carregado de valores sentimentais, suportes de memória e elos com o passado. É evocador (facilitador e desencadeador) de lembranças.

resultantes de reconstruções e construções mediadas e negociadas nos grupos ou corpo social.¹¹ Ainda há que considerar as questões de poder, as intenções políticas, as vontades institucionais que designam o que é ou não memorável. É no cruzamento da fonte imagética com as demais, escritas ou orais, e na compreensão do que ela representou no contexto cultural em que foi produzida e como a representamos no presente, desvendando significações, que podemos vê-la como mensagem que se processa no tempo.¹²

As imagens, fontes históricas da pesquisa, foram registradas nos livros memoriais da escola, os quais entendo como lugares de memória. Esses livros trazem informações do que ocorre diariamente em cada instituição e ficam sob a responsabilidade daquele que é indicado pelos Irmãos Lassalistas como o guardião da memória de cada comunidade educativa. Nesse sentido, já não se trata mais de memória viva, espontânea. Aqui a memória é fixada, institucionalizada, solidificada como reforço à coesão e adesão afetiva do grupo. Os livros memoriais são lugares onde se refugia a memória, agora “história-memória” com continuidade retrospectiva, somatório de lugares de história e vontade de memória: são revestidos de aura simbólica, objetos de ritual, recortes materiais de uma unidade temporal, trazendo lembranças concentradas (NORA, 1993).

É a partir desses resíduos¹³ recuperados dos livros memoriais, com o auxílio de outros documentos, que busco reconstituir, mesmo que de forma fragmentada, um esboço da época em que as imagens da festa escolar foram produzidas, a fim de inseri-las num contexto histórico e discutir o que representavam.

¹¹ Sobre memória, ver Halbwachs (2004) e Pollack (1989).

¹² Ver Cardoso e Mauad (1997) e Huyssen (2000).

¹³ Sobre vestígios/rastros memoriais, ver Bernd (2013).

Canoas entre 1908-1950: fragmentos históricos sobre uma cidade que cresce, urbaniza-se e dá-se a ver

Reconstituir, de forma breve, a trajetória de Canoas se constitui, como explica Pesavento (2005, p. 64), em verdadeiro trabalho de montagem: “recolhe-se os traços e registros do passado, para realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeça ou *puzzle* de peças, capazes de produzir sentido [...]”. Muitas lacunas hão de se fazer presentes, uma vez que nem sempre os vestígios estão disponíveis e a realidade passada não é transparente. Para ter-se ideia da complexidade da tarefa de quem se dedica a pesquisar sobre o município, informo que os registros oficiais (dos poderes Executivo e Legislativo), desde a emancipação em 1939 e os primeiros anos da década de 1950, foram perdidos em dois incêndios consecutivos.

Início com o marco temporal de 1908, justificando que esse foi o ano em que os Irmãos Lassalistas chegam a Canoas e fundam o Instituto São José. Uma vez que me dedico a examinar as festas que essa escola realizava, entendo como relevante reconstruir o cenário em que se inserem e desenvolvem-se. Parte da historiografia e memorialistas locais atestam que naquele momento o então distrito de Gravataí se constituía em um espaço de veraneio com um hotel, algumas pensões, casas de veraneio de famílias da elite porto-alegrense, a instituição educativa citada, algumas casas de comércio e uma estação para usuários da linha férrea que ligava Porto Alegre a São Leopoldo.¹⁴ Isso se refere a um espaço então caracterizado como “centro” de Canoas, naquela época, Distrito¹⁵ de Gravataí, pois na periferia deste, nas várzeas dos rios Gravataí e Sinos, têm-se notícias de que na década de 1910 famílias de imigrantes, notadamente alemães ou descendentes vindos de diferentes lugares do Rio Grande do Sul,

¹⁴ Segundo Viegas (2011, p. 38), “em 1885, quando começaram a funcionar as locomotivas de passeio, transitavam oito trens especiais entre Canoas e Porto Alegre aos domingos, além das viagens normais, que se estendiam até Novo Hamburgo, sendo transportados 43.872 passageiros naquele ano”.

¹⁵ A partir de 1912, passou a ser 4º Distrito de Gravataí.

começavam a adquirir terras (os chamados lotes coloniais), onde cultivavam arroz, hortaliças, frutas e criavam galinhas, gado bovino e suíno. Constatam-se igualmente fazendas, como a da Brigadeira, Mathias Velho e Guajuviras, e o núcleo urbano, conhecido como Vila Fernandes. Também, além da estrada de ferro, o povoado passou a contar com outra ligação com a capital, uma estrada de rodagem inaugurada em dezembro de 1909.¹⁶

Um estudo de Viegas (2011) mostra que ao longo das décadas de 1920 e 1930 iniciou-se o processo de urbanização, momento em que foram criadas a Villa Niterói (loteamento iniciado em 1931) e ocorreu a instalação dos Frigoríficos Nacionais Sul-Brasileiros, em 1936, no espaço onde se originou a Vila Rio Branco. A urbanização desta se deu, inicialmente, a partir da construção, pela empresa, de habitações para os funcionários. Um pouco antes, em 1929, abria-se a primeira rua na vila, denominada de Machadinho. Ali, na década de 1940 se estabeleceram famílias de poloneses e ucranianos procedentes das zonas de mineração (Minas do Butiá) que se empregariam em indústrias de Porto Alegre e no próprio frigorífico.

Momentos marcantes para o povoado também foram, em 1934, a inauguração da estrada pavimentada que ligava Porto Alegre a São Leopoldo e a instalação, em 1937, do Terceiro Regimento de Aviação Militar. Em meio a esse contexto, um grupo de lideranças locais criou a Comissão Pró-Melhoramentos em 1933. Esta reivindicou às autoridades constituídas melhorias para Canoas que, no entanto, ao se concretizarem, atenderam a um pequeno grupo de moradores. As condições sanitárias e de infraestrutura eram péssimas: água e luz elétrica chegavam apenas às residências do núcleo urbano conhecido como “centro”, constituído por poucas ruas. Nos loteamentos fora desse perímetro, os habitantes não dispunham de água encanada - precisavam contar com poços artesianos para ter água - nem de transporte público;

¹⁶ No “centro” do povoado, a população era atendida pela Farmácia Porcello (1909), a Casa Vargas (1910 - armazém de secos e molhados), a fábrica de móveis Silveira e Wittrock (1914) e o Cinema Porcello (1914).

além disso, periodicamente, enfrentavam as cheias dos rios. Os depoimentos dos mais velhos trazem, invariavelmente, expressões como, a cada período de chuvas, andar nas ruas com “barro pelas canelas” e ter pequenos barcos para o caso “da água subir”.¹⁷ A comissão foi responsável por organizar ações e estratégias para reivindicar a emancipação do distrito, o que ocorreu ao final de 1939.

Os loteamentos rasgavam as várzeas alagadiças dos rios Gravataí e dos Sinos num processo crescente de urbanização sem interferência do poder municipal. Segundo Viegas (2011, p. 114), Canoas era “um polo concentrador de moradia e, em menor escala, de trabalho”. Em 1940, possuía 17.630 habitantes e, em 1950, cerca de 39.826.

A cidade crescia recortada em bairros e estes em vilas, e seus habitantes, vindos dos mais diferentes espaços, construíam e reconstruíam suas vidas, criando, no cotidiano, novas relações de vizinhança, sociabilidades e também formas de segregação. Viegas (2012) informa que existem temporalidades, narrativas e práticas diversas nessa trajetória, a partir das formas de construção de territórios de existência pelos habitantes, a criação de vínculos e, por conseguinte, a constituição de códigos culturais que levavam a determinada cultura visual.¹⁸ A noção de cultura visual, segundo estudo realizado por Knauss (2006, p. 10), aproxima-se da “diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e dos modelos de visualidade”. Ainda “abarcava diversos autores, considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades” (KNAUSS, 2006, p. 14).

Nesse sentido, ou seja, o de estabelecer como os habitantes representavam o povoado que se transforma em urbe, os processos de visualização e a projeção de modelo de visualidade, contextualizei brevemente a trajetória histórica de Canoas de 1908 a 1950. Chamo a atenção para algumas características, como o aumento vertiginoso da po-

¹⁷ Testemunhos do acervo de documentos orais do Projeto Canoas - Para lembrar quem somos, sob a guarda do MAHLS.

¹⁸ Sobre o tema ver Meneses (2003).

pulação; as formas de urbanização, as difíceis condições de vida dos moradores dos loteamentos que deram origem aos primeiros bairros, à margem de políticas públicas; benefícios como energia elétrica e abastecimento de água, que atingiam apenas uma pequena parte de residências; a instalação do Instituto São José; a presença dos membros da Aeronáutica; as disputas políticas.

Ao buscar imagens da cidade e de seus habitantes produzidas no período em estudo, pude encontrar no Arquivo Histórico Municipal de Canoas acervo com inúmeras fotografias. Infelizmente são raras as que informam os autores e a data de sua produção. É possível verificar que algumas foram realizadas em estúdios e outras, por ambulantes que visitavam cidades e povoados, buscando seu sustento e desenvolvendo o mercado de trabalho. Seu arranjo obedece ao seguinte esquema: ruas, famílias, estabelecimentos comerciais e industriais, eventos comemorativos, carnaval, igrejas, escolas, enchentes, grupos musicais. Essas imagens chegaram até a instituição por meio espontâneo: campanhas de doação ou coleta realizada para projetos de pesquisa.

É interessante como, entre 1908 e 1950, jornais locais e, até mesmo, os da capital divulgavam notícias sobre Canoas sem, no entanto, exibir imagens da cidade. Para Viegas (2013, p. 5-6),

ao contrário de grande parte das cidades capitais brasileiras que afirmaram seu ideal de modernização através das fotorreportagens em jornais da década de 1950, a então incipiente Canoas – com seus loteamentos amplos com infraestrutura alguma – não veiculava fotografias nos jornais locais. Uma hipótese refletida foi a de que as fotografias não eram expostas para não confrontarem os anúncios que esses periódicos publicavam sobre a venda de terrenos e lotes no Município.



Figura 1 - Casamento de Elza e Willi Blume - década de 1920. Acervo do AHMC.



Figura 2 - Casamento de Maria Margarida e Bertholdo Jacobs - década de 1930. Acervo do AHMC.

O Arquivo, a partir de colaboradores, na falta de outros indícios, construiu um conjunto de imagens-guia (MENESES, 2005) do corpo social canoense daquele período, dando ênfase àquilo que os moradores escolhiam quando doavam suas fotografias e os memorialistas locais, jornais e outros veículos expressavam: as relações familiares¹⁹, os imigrantes, o “progresso”, a via férrea e sua estação, os cinemas, as formas de lazer, o aspecto bucólico, os clubes, rapazes e moças em poses bem estudadas, operários, militares, alunos das

¹⁹ Percebi que há um rico conjunto de retratos de famílias em celebração de alguns eventos como batizados, casamentos, passeios, festas familiares, entre outros.

escolas, futebol, festas. As imagens fotográficas possibilitam acompanhar as mudanças espaciais e como os moradores representavam a si mesmos, indiciando um perfil identitário e um padrão de conduta.²⁰



Figura 3 - Rua Tiradentes (centro da cidade) em 1949. Acervo do AHMC.

Monteiro (2007) indica que a fotografia é um indício do real. Portanto, considero essas imagens (Figuras 1, 2 e 3) como indiciárias, pois abrem espaço para reflexão sobre o corpo social canoense na época. As fotografias de casamentos de moradores pioneiros encontradas parecem ter sido produzidas no mesmo estúdio e trazem diferentes padrões de moda e postura dos noivos, bem como mostram acessórios para compor o cenário, como o móvel de vime. As fotos em estúdios²¹ eram dispendiosas, assim, não se constituíam apenas lembrança de algum evento relevante, mas também símbolos de *status* econômico. São práticas sociais diferenciadas, segundo sentidos social e historicamente demarcados.

Já as imagens que mostram cenários espaciais de Canoas tanto representam os seus aspectos bucólicos quanto

²⁰ Ver Machado Júnior (2012).

²¹ Ver Koutsoukos (2010).

aqueles que evidenciam sua urbanização. Estou consciente de que teria de ter maiores elementos quanto à forma de circulação dessas imagens a fim de estabelecer como foram construídos modelos e padrões visuais. Na falta de veículos, como a sua divulgação em jornais, por exemplo, valho-me do que está escrito nessas fontes.

Por meio dos jornais *O Cruzeiro* e *O Canôense*, posso inferir que estes entendiam as famílias de pioneiros povoadores de Canoas como guardiãs da moral e dos bons costumes, bem como modelos de comportamento. Convites para eventos nas residências e expressões dos articulistas indicam a ênfase na tradição e na família. Também as matérias sobre festas de aniversário, noivados, casamentos, velórios, bailes, jogos de futebol e saraus traziam indicativos de comportamentos, formas de galantear as gentis senhoritas e os “rythos sociais”: “os grandes troncos descendem das pequenas raízes” (O CRUZEIRO, 10/10/1937, nº 6, p. 4.); “nossos antepassados que souberam trabalhar e estudar. [...] Fazer-lhes culto é obra de respeito e gratidão. Esquecê-los, seria desprezar o exemplo por elles legado [...]” (Idem, 12/07/1937, nº 11, p. 4); “sómente dois sentimentos poderão salvaguardar o indivíduo [...]: A Pátria e a Família” (Idem, 12/07/1937, nº 11, p. 4); “Realizou-se [...] em casa da família Damasio [...] a ansiosa festa dançante [...]. Correu a mesma dentro da maior cordialidade e alegria comparecendo a escol canoense” (Idem, 31/08/1935, p. 4).

Quanto aos ambientes físicos, os periódicos enfatizam: “[...] nosso querido povoado de Canôas, que por suas linhas mostra quão pródiga foi a natureza em o compor nada deixando a desejar”; “Quem visse o povoado canoense a cinquenta annos atraz não diria o que é hoje [...]” (O CRUZEIRO, 31/08/1935, p. 4); “No crescente progresso que a Villa de Canôas está trilhando, é necessidade mais inadível, a sua elevação a Municipio! [...] Quem era Canôas a 5 annos atraz!? Uma Villa incógnita, com uma população muito reduzida, sem possuir siquer luz elétrica! Hoje, entretanto, Canôas já possui quase tudo que se torna necessário a uma cidade pequena [...]” (O CANÔENSE, 17/10/1937, p. 1).

Associando o modo como os redatores dos dois jornais viam a cidade às imagens designadas por indivíduos, famílias, entidades ou instituições como dignas de representar Canoas e a sua sociedade em determinadas épocas, no acervo do AHMC, entendo que elas se referem a uma compreensão de mundo, de atribuição de significado e de função a partir de seu contexto. Esse era um cenário em mudança, em meio a movimentos políticos (Revolução de 1930, início do governo Vargas, implantação do Estado Novo, constituição do novo município). Como espectadora, estou criando contexto por meio de minhas competências visuais a fim de poder analisar as fotografias como indícios. Entendo, pois, que havia uma disposição para criar a Canoas moderna - “nova conquista do progresso” (O CRUZEIRO, 18/08/1935, p. 2).

É a partir disso que passo a discorrer a seguir, sobre as imagens das festas da Semana da Pátria realizadas no Instituto São José, de 1940 a 1950.

Imagens da Semana da Pátria (Instituto São José – Canoas): fragmentos de memória coletiva

O acervo de imagens do MAHLS contém centenas de registros fotográficos do Instituto São José e do seu entorno, desde a sua fundação em 1908. Os seus livros memoriais, além das narrativas sobre os eventos históricos, registram imagens que ilustram tais eventos. Refletem um modelo de escola e de comportamento para mestres e alunos, portanto, indicam padrão de visualidade do que se passava no cotidiano lassalista. A circulação das imagens não se restringia aos muros da instituição, pois as fotografias e conjuntos de postais eram adquiridos pelas famílias dos discentes, sendo apreciados em diferentes círculos sociais. Ser aluno lassalista era uma forma de obter projeção social, tendo em vista o destaque que era dado pelo corpo social sul-rio-grandense ao ensino trazido pelos Irmãos. Este primava pela instrução científica, religiosa e cívica.

Os momentos festivos e esportivos, segundo Ir. Pedro (PARMAGNANI, 1979, p. 49), serviam como atrativo para

que os meninos permanecessem na escola.²² Estratégia semelhante Boto (2002, p. 24-25) observou em estudo sobre as primeiras escolas jesuíticas quando eram aplicadas “técnicas atraentes com vistas a seduzir o coração do aluno, cativá-lo para o aprendizado: declamações, disputas, competições, debates, jogos, teatro”.

As principais festas do Instituto São José, desde a sua criação até o início da década de 1940, consistiam em celebrações religiosas (a São José e a São João Batista de La Salle) e em comemoração do encerramento do ano letivo, momento em que eram realizadas peças teatrais, concertos, entrega de medalhas, entre outros. Com a emancipação de Canoas a município em 1939, a cidade passa a adotar um calendário cívico com destaque para a Semana da Pátria. Se atentarmos para o contexto do período em estudo (Estado Novo), há todo um conjunto de valores construídos que aponta para o nacionalismo, a unidade, a identidade do povo brasileiro. Nesse sentido, os poderes instituídos indicam o que deve ser esquecido, o que deve ser lembrado e comemorado. As imagens são recursos importantes para transmitir aquilo que é julgado como relevante para o corpo social, criando-se, assim, uma cultura visual que apresenta, no presente, a sobrevivência de um passado forjado (uma memória artificial) como algo contemporâneo.

Os ritos da comemoração, de acordo com os livros memoriais e obras historiográficas²³ sobre Canoas, não variavam muito:

- a) no município – hasteamento da bandeira nas instituições públicas, passagem do fogo simbólico e acendimento da pira da pátria, programações internas das escolas, desfiles por ruas da cidade, reunião na praça ou em campo de futebol com entoação do hino nacional, apresentações escolares de canto, poesias, exer-

²² Escolares que residiam no interior do Rio Grande do Sul ou em outros estados viviam em regime de internato no Instituto São José. Este, por sua vez, abrigava como anexo o Externato São Luiz, para meninos de Canoas e entorno.

²³ Coleção NOSSOS Prefeitos, editada primeiramente pela Fundação Cultural de Canoas e, a partir de 2012, pela Secretaria Municipal de Canoas.

cícios físicos, missa campal, campeonato de futebol, discursos das autoridades. Em alguns anos, ocorriam quermesses em prol de alguma demanda social;

- b) no Instituto São José - a cada dia da semana, hasteava-se e arriava-se a bandeira com entoação do hino nacional; recebia-se o fogo simbólico na escola, para o aluno(s) levar(em) a tocha pelas ruas da cidade; também havia momentos para declamações de poesias, apresentações, exercícios físicos.

Algumas ruas, a praça e o campo de futebol eram espaços privilegiados da festa da Semana da Pátria, recebendo, muitas vezes, cuidados especiais para o seu embelezamento. As comemorações assumiam caráter de espetáculo, representando a grandeza e o progresso da cidade, das escolas, da coesão da comunidade, da força das autoridades. Esses sentimentos Guarinello (2001) explica como um revigorar do sentir-se como ser social, a partir da rememoração de feitos gloriosos com os quais os expectadores e atores se solidarizam, imprimindo força, confiança, compartilhamento do simbólico, experimentando de forma sensorial uma determinada identidade. O autor afirma que “A festa é, num sentido bem amplo, a produção de memória e, portanto, de identidade no tempo e no espaço social” (GUARINELLO, 2001, p. 972).

Amparando-me nos estudos de Machado Júnior (2012), considero os livros memoriais do Instituto São José e do seu anexo, Externato São Luiz, como meios emissores e aqueles que, como eu, têm sido os leitores dessas fontes, os receptores. Meu olhar, ocupando aqui o espaço da pesquisadora, é mais demorado, atribuindo sentidos, valores simbólicos e interpretativos ao que vejo, tanto no primeiro plano quanto nos detalhes. Texto e imagem se complementam nos livros memoriais, considerando a fotografia como a entrada para a leitura do primeiro. Parece-me que os redatores buscavam atestar a veracidade da narrativa, recriando, ali, o real. Não existem legendas, o que leva o receptor da imagem diretamente para o texto.

Ao coletar e organizar o acervo fotográfico do MAHLS, não encontrei grande quantidade de imagens sobre as festas da Semana da Pátria; apenas cinco imagens em suporte papel (quatro de 1942 e uma de 1943) e as registradas (coladas) nos livros memoriais. Dessa forma, inferi que as fotografias foram produzidas, mas sua revelação em pequena quantidade (de uma a quatro) atendia ao objetivo de ilustrar a narrativa escrita dos eventos. Não se encontra referências aos fotógrafos, a não ser em imagem de 1943, de autoria de profissional da Casa do Amador, estúdio de Porto Alegre. Existem, nas coleções de objetos do MAHLS, câmeras fotográficas utilizadas em diversas épocas, e testemunhos de Irmãos idosos informam que eles mesmos produziam suas imagens e raras vezes acorriam a algum fotógrafo.

É interessante presenciar momentos em que ex-alunos e Irmãos idosos visitam o MAHLS e acessam os livros memoriais em busca de imagens de si e de antigos colegas. Buscam os vestígios como âncoras que lhes permitam reconstituir momentos de sua juventude, evitando o esquecimento. Ao se reconhecerem nas imagens, é como se tivessem a certeza de sua imortalidade. A preservação delas, a identificação de cada um nos textos, garante-lhes que não serão apagados da história. Ao passar por cada página, a partir de seus próprios recursos, criam o contexto das fotografias. Bernd (2013, p. 122) diz que “recordar é fazer passar novamente pelo coração”. É um trabalho de construção de memória social associado ao sentimento de pertencimento a um grupo e a um corpo social que partilha lembranças, comemorações e celebrações. Baseada nesses pressupostos é que considero as imagens das comemorações da Semana da Pátria, nos livros memoriais do Instituto São José, como fragmentos de memória.



Figura 4 - Alunos do Externato São Luiz (anexo do Instituto São José) em apresentação de exercícios físicos na comemoração da Semana da Pátria no campo do Sport Club Canoense²⁴ (20/09/1942). Acervo do MAHLS.

Ao percorrer as narrativas dos livros memoriais, percebe-se que as celebrações da Semana da Pátria passam a tomar tanto espaço - e a demandar esforços de preparação e organização - quanto as demais festividades já existentes, citadas neste trabalho. A preocupação dos Irmãos era que os seus alunos se destacassem entre os demais. Na primeira comemoração cívica do município em 1940 - Dia da Bandeira -, o redator registra que, entre diversas escolas, os alunos “se distinguiram na marcha e [...] nos exercícios de ginástica. O prefeito envia-nos suas felicitações”.

O Livro Memorial do Instituto São José (1908-1949) não traz imagens das comemorações da Semana da Pátria de 1942. Estas foram encontradas no acervo avulsas. É um conjunto de quatro fotografias, mostrando as demonstrações de exercícios físicos em 20 de setembro de 1942.²⁵ Neste trabalho, tra-

²⁴ No livro memorial consta Sport Club Canoense, porém trata-se do campo do Sport Club Brasil, que ficava na Rua Dr. Barcelos. O Sport Club Brasil foi fundado em 1924, chegando a possuir arquibancadas e iluminação, além de quadras de voleibol.

²⁵ Tendo em vista intensas chuvas, essa apresentação, que deveria

go duas delas. Segundo registro: “O Externato [São Luiz] e o Noviciado Menor distinguiram-se pela exatidão dos movimentos e perfeita disciplina, merecendo elogios das autoridades”.

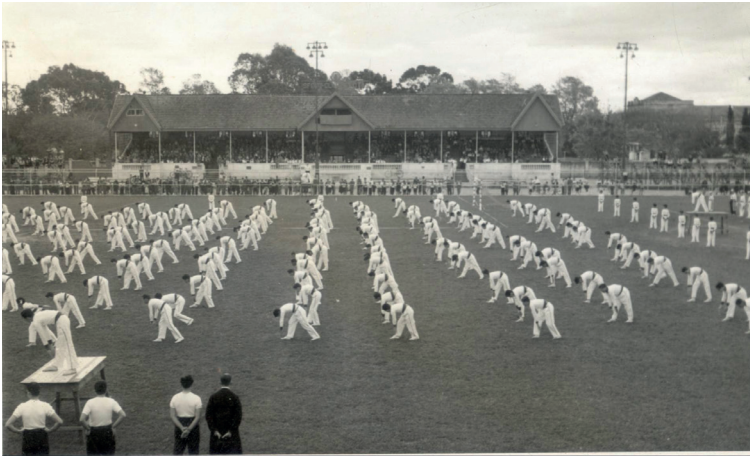


Figura 5 - Alunos do Externato São Luiz (anexo do Instituto São José) em apresentação de exercícios físicos na comemoração da Semana da Pátria no campo do Sport Club Brasil (20/09/1942). Ao fundo, as arquibancadas, onde se reuniam as autoridades canoenses. Acervo do MAHLS.

A presença de demonstração de marchas e exercícios físicos leva a inferir sobre combinação de elementos cívicos, higienistas e militaristas nas comemorações. A proposta educativa era apoiada em pressupostos cientificistas de educação, apontando para seu desenvolvimento biopsicológico. A educação física, inicialmente entendida como ginástica, consolidou-se a partir das instituições e entidades militares e médicas desde o século XIX no Brasil. Pedagogicamente, entendia-se que o disciplinamento e a robustez do corpo levavam à construção de valores morais, à ordem e, conseqüentemente, ao progresso. (BRASIL, [s.d.]; SOARES, 2001; XAVIER, 2002).

ocorrer em 4 de setembro de 1942, foi transferida para 20 de setembro (Livro Memorial do Instituto São José - 1908/1949).



Figura 6 - Desfile dos alunos do Externato São Luiz (anexo do Instituto São José) na Rua 15 de Janeiro em Canoas (7/9/1943). Acervo do MAHLS.

Assim, um corpo saudável e a prática de exercícios eram elementos da cultura visual da época. Portanto, as fotografias mostram o perfil imaginário ideal de aluno que se desejava e as apresentações auxiliavam a divulgar que este era formado no Instituto São José de Canoas. Os meninos ocupavam um espaço privilegiado para as celebrações e para as atividades – um campo de futebol. Na imagem, percebo que foram distribuídos de forma ordenada e seus movimentos mostram sincronia. Ao redor do campo, colocava-se o público em geral e as autoridades eram acomodadas nas arquibancadas. Não há destaque para individualidades. A lente buscou o coletivo, dando noção do grande número de escolares na atividade em andamento. O narrador, por meio do texto no livro memorial, destacava o desempenho e apontava a distinção dos alunos do Instituto São José entre os demais.

No ano de 1943, as comemorações da Semana da Pátria iniciaram a 1º de setembro, com “hasteamento da bandeira [pela manhã], cantos patrióticos e discurso proferido por um Irmão sobre o tema ‘Como posso melhor servir minha pátria’”.

Em 6 de setembro, a programação teve sequência com “cantos e discurso proferido por um aluno”. A culminância se deu em 7 de setembro: “Brilhante parada. Houve duas novidades, este ano, a dos ciclistas e a dos corneteiros. Os nossos alunos receberam muitos aplausos”. (Livro Memorial do Externato São Luiz 1943-1953).

A comunidade acorria com número expressivo de moradores a esses eventos. A festa promove encontros (também desencontros), sociabilidades e reflete modos de pensar, de se relacionar com o outro e com o ambiente. Para a escola, esses momentos se constituíam em tempos de dar-se a ver e ser admirada.

Machado Júnior (2012), citando Oliveira Junior (1996), comenta que a “fotografia é construída a partir de códigos que são socialmente consagrados ou aprovados”. Nessa imagem de 1943, quando da apresentação dos alunos do externato São Luiz no desfile em uma das ruas centrais da cidade, o fotógrafo da Casa Amador de Porto Alegre captou o coletivo, mas deu destaque para o quadro com a imagem de Getúlio Vargas conduzido pelos alunos. Os Irmãos, seguindo os códigos da época, celebravam o homem público e colocavam quadros com fotografia do presidente nas salas de aula, junto ao Sagrado Coração de Jesus, signo emblemático para a congregação lassalista. Dessa maneira, religião e civismo extrapolavam a sala de aula para a comemoração extramuros da chamada data máxima da pátria, cultuando-se e dando-se distinção àquele que encarnava, na época, o Estado brasileiro. A composição imagética traz Getúlio no centro do Brasão da República (um dos símbolos pátrios), o que remete à construção do mito Vargas, que, segundo Oliveira (1982, p. 95, p. 96), se dá “à base de um múltiplo jogo de imagens” que o investiu de “dotes especiais”.

Ao observar a fotografia, percebo os estudantes durante o desfile com a mão direita estendida, o que lembra a adoção de posturas corporais presentes em princípios educativos fascistas.²⁶ Ideologicamente, na escola, alimentavam-se mitos, símbolos e imagens formativas de valores relativos ao

²⁶ Sobre fascismo ver Outhwaite e Bottomore (1996).

militarismo, nacionalismo, civismo e patriotismo, segundo o ideário político do governo. De acordo com Bercito (1990), o sistema educativo brasileiro, na era Vargas, era constituído a partir de um tripé: educação física, trabalhos manuais e ensino cívico. O primeiro levava ao adestramento esportivo e militar e senso de disciplina; o segundo, ao gosto por uma profissão; e o terceiro, aos princípios morais e agregadores.²⁷



Figura 7 - Celebração à Semana da Pátria na Praça da Bandeira em Canoas (1948). O grande grupo à direita é constituído pelos alunos do Instituto São José (inclusos os alunos do Externato São Luiz). Fonte: Livro Memorial do Externato São Luiz 1943-1953. Acervo do MAHLS.

O fotógrafo profissional não dá ênfase à pose dos estudantes e estes não fixam a lente, porém estavam conscientes de que em algum momento sua imagem seria captada e de que estavam sob os olhares do público. Haviam sido treinados a observar a ordem dos pelotões e das fileiras, sincronia da marcha, postura corporal. Como a memória também opera por meio de processos seletivos que envolvem o que lembrar

²⁷ Houve, por parte do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (período de 1934 a 1945), a ideia de formar a "Organização da Juventude Brasileira", espécie de adaptação da organização fascista italiana "Opera Nacional Balilla", que congregava crianças e adolescentes. Ver Amaral Peixoto (1960, p. 350).

e o que esquecer, os livros memoriais do Instituto São José registraram formas de conhecimento a partir de um cenário histórico e cultura visual específicos.

O redator do Livro Memorial do Instituto São José (1908-1949) relata que os alunos participaram do desfile, da “missa campal” [e da hora cívica] em frente à Igreja Matriz. “O altar ficou, como de costume, a nosso cargo.” Essa programação repetiu-se em 1949. No registro dela, na fonte citada, foi ressaltado: “cumprem-se assim simultaneamente os deveres para com a Excelsa Padroeira²⁸ e para com a Pátria”. A festa possuía conotações cívicas e religiosas, utilizando-se aquele momento de reunião de pessoas para a evangelização e, pedagogicamente, para o ensino de valores pátrios. Segundo Azevedo (2003, p. 46), “as construções míticas e religiosas têm um efeito poderoso sobre os homens e as sociedades, justamente porque são vivenciadas concretamente, tornando-se operativas na medida em que reforçam identidades e orientam ações e projetos muito concretos”. O projeto disciplinador contava com a religião e o civismo para se tornar efetivo.

Na imagem, os alunos do Instituto São José vestem uniforme cujo modelo é semelhante ao dos militares. Nos livros memoriais, existem diversos registros fotográficos de alunos uniformizados sendo preparados para o Tiro de Guerra, em marchas pelas ruas de Canoas, ao redor da escola, e no adiestramento do uso de armas de fogo.

O Brasil, sob o governo Dutra (1946-1950), buscava o desenvolvimento com apoio da Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos²⁹ e a escola era considerada como importante espaço da veiculação do novo ideário político. Porém, os valores tradicionais perduravam e o ensino ainda era fundamentado, segundo Tota (2000, p. 20), no “enaltecimento dos valores familiares, [n]a coragem dos indivíduos, [n]o temor a Deus”. Nesse sentido, uma educação com elementos militaristas era

²⁸ Os bispos do Brasil, em 1939, solicitaram ao papa para mudar a comemoração à padroeira do Brasil para 7 de Setembro, quando da Festa da Independência do Brasil. Isso foi aceito e a data foi celebrada a cada ano, até 7 de setembro de 1953. Informações disponíveis em: <<http://apostoladosagradoscoracoes.angelfire.com/nova.html>>.

²⁹ Ver Tota (2000).

essencial para formar o jovem ordeiro, forte e disciplinado no corpo e no espírito. A imagem dá destaque para o grupo de estudantes do Instituto São José. Também mostra pequeno contingente de crianças de um grupo escolar e, à esquerda, as meninas do recém-criado (1947) Colégio Maria Auxiliadora.

As crianças (assim como os demais participantes) estão de pé em uma longa programação. Esta era preparada a fim de que emoções e sentimentos aflorassem. Os cantos, discursos, declamações de poesias e hinos apresentavam eventos e heróis que deveriam ser recordados, visando à construção de memória coletiva oficial. Esses momentos eram uma extensão daquilo que já ocorria no cotidiano escolar, sendo socializado, então, com os demais presentes nas solenidades, legitimando e confirmando valores e crenças a partir dos rituais comemorativos. Ali, a partir do sucesso das apresentações dos alunos, a população poderia avaliar e comprovar qual seria o espaço escolar privilegiado para formar os futuros cidadãos canoenses.

Considerações finais

Ao percorrer as páginas dos livros memoriais, percebi o projeto pedagógico e catequético dos Irmãos Lassalistas de construção de um novo homem. Este se coadunava com o contexto social, político e cultural da época em estudo. As imagens e os textos complementavam os significados, sentidos e representavam os códigos da cultura visual de então.

Também percebi uma idealização de escola e de sociedade futura, propondo valores que se entendiam como perenes, remetendo à tradição, à civildade e à moral. Apontavam para princípios cientificistas, tidos como elementos da modernidade, porém com toques conservadores.

As imagens são indícios da construção desse projeto e tornam-se operativas, pois reforçam identidades e orientam novas ações. A circulação dessas imagens entre alunos e seus familiares motivava esses alunos, a cada ano, à perfeição das apresentações de exercícios físicos, sincronia nas marchas e ordem nos pelotões e fileiras. Também, ainda hoje, tais imagens representam sentido de comunhão entre pessoas que se encontram distantes espacialmente ou em termos econômi-

cos, sociais, religiosos etc. Auxiliam em uma contínua reelaboração da memória, pois funcionam como objetos biográficos para os que já passaram pelas escolas dos Irmãos e como referenciais para os que iniciam sua trajetória e inserção nesses espaços.

Referências

AMARAL PEIXOTO, Alzira Vargas do. *Getúlio Vargas, meu pai*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

AZEVEDO, Cecília. Identidades compartilhadas: a identidade nacional em questão. In: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel (Orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 25-79.

BERCITO, S. D. R. *Nos tempos de Getúlio: Da revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Atual, 1990.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. *Psicologia USP*, São Paulo, 4 (1/2), p. 277-284, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/viewFile/34480/37218>. Acesso em: dez. 2013.

BOTO, Carlota. O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. In: FREITAS, Marcos Cezar de; KUHLMANN JR, Moisés (orgs.). *Os Intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 11-60.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Divisão de Educação Física. *Educação Física no Brasil: 1851 - 1957, s.l., s.d.*

CALVINO, Ítalo. La aventura de un fotógrafo. In: _____. *Los amores difíciles*. Barcelona: Tusquets Ed., 1989.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417.

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

_____. Verbete Imagens. In: BURGUIERRE, A. *Dicionário de ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 407.

CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado? - Sobre a história e os historiadores*. São Paulo: Ática, 1995.

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. E Narciso e Mnemósine geraram a fotografia. In: KITAMURA, Elizabeth Kimie et al. (Org.). *O Discurso Fotográfico*. 1ed. Londrina: UEL, 1999. p. 127-140.

GONDAR, Jô. *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GUARINELLO, N. L. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCÓS, I.; KANTOR, I. (orgs). *Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec./Edusp, 2001. Volume II. p. 969-975.

HALBWACHS, Maurice. *La memória colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória*. Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ITANI, Alice. *Festas e Calendários*. São Paulo: UNESP, 2003.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>. Acesso em: nov. 2013.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2010.

LEAL, Elisabete da Costa. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 64-93, 2006.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. *Fotografias e códigos culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista Careta*. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 33-56.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 159-176, jan.-jun. 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100007. Acesso em: nov. 2013.

MORIN, Violette. L'objet biographique. In: *Communications*, 13, 1969. Les objets, p. 131-139. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1189. Acesso em: dez. 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em: jun. 2013.

NOSSOS Prefeitos. Edgar Braga da Fontoura. Série Documento. V. 1. Canoas: Tecnicópias Gráfica e Editora, 1998.

PALMA DA SILVA, João. *Pequena História de Canoas*. Canoas: Tipografia e Gráfica La Salle, 1978.

OLIVEIRA, Lúcia L. et al. (orgs.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 172-189, 1999.

OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. (Edit.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire:1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976.

PARMAGNANI, Jacob José. *Irmão Pedro (1860-1919): fundador do Centro Educacional La Salle*. Porto Alegre: Província Lassalista de Porto Alegre, 1979. (Vidas Lassalistas, 8)

PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Orgs). *Sensibilidades e sociabilidades: perspectivas de pesquisa*. Goiânia: Ed. da UCG, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: dez. 2012.

SACRISTÁN, José Gimeno. *Currículo: uma reflexão sobre a prática*. 3. ed. Tradução Ernani Ferreira da Fonseca Rosa. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

SOARES, C. L. *Educação Física: raízes européias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2001.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

VIEGAS, Danielle Heberle. A cidade revelada em dois tempos: apontamentos sobre a urbanização de Canoas/RS a partir de registros fotográficos (1952/1978). *Fênix*, v. 10, ano X, n. 1, jan.-jul. 2013. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF31/ARTIGO_9_SECAO_LIVRE_DANIELE_HERBELE_FENIX_JAN_JUL_2013.pdf. Acesso em: jan. 2014.

_____. *Entre o(s) passado(s) e o(s) futuro(s) da cidade: um estudo sobre a urbanização de Canoas/RS (1929-1959)*. Dissertação (Mestrado em História) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. Transformando territórios urbanos, construindo territórios de existência: sensibilidades metropolitanas no processo de urbanização da cidade de Canoas/RS. *Revista Latino-Americana de História*, v. 1, n. 2, fev. 2012. Edição Especial - Sensibilidades. Disponível em: <http://projeto.unisinos.br/rfa/index.php/rfa/article/viewFile/46/28>. Acesso em: dez. 2013.

XAVIER, L. N. *Para além do campo educacional: um estudo sobre o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

Representações de identidades étnicas, regionais e nacional na Argentina na obra de Carlos Gardel

Alessander Kerber

Utilizando como fontes as músicas e filmes gravados por Carlos Gardel, proponho analisar as relações estabelecidas entre as representações da nação argentina e as de identidades étnicas e regionais desse país. Houve, na Argentina, especialmente entre os anos 1910 e 1930, um grande processo de renegociação e redefinição das representações da identidade nacional. Nesse contexto, surgiram os primeiros artistas que se tornaram ídolos nacionais, tendo suas músicas difundidas em várias regiões e entre diversos grupos étnicos, especialmente através dos novos meios de comunicação, que se massificavam nessa época: o rádio, o cinema e a indústria fonográfica. Alguns desses artistas, justamente por circular entre meios culturais distintos, participaram como mediadores do processo da construção de uma nova síntese identitária nacional.

O caso de Carlos Gardel pode ser considerado via privilegiada para a análise das relações estabelecidas, nesse contexto, entre identidades étnicas, regionais e a nacional argentina. Gardel foi o cantor popular de maior sucesso da Argentina nessa época, além de se manter até os dias atuais como figura representativa da identidade nacional argentina. Além disso, seu sucesso não se restringiu apenas às fronteiras argentinas, mas teve, também, um grande sucesso internacional, construindo um imaginário internacional acerca desse país.

Gardel teve sua consagração com a interpretação da canção “Mi noche triste”, tango de Samuel Castriota e Pascual Contursi, gravado em 1917. Essa canção, além do grande sucesso, teve tanta importância que é considerada como um marco de uma nova fase na história do tango. Em toda a sua carreira, gravou 930 canções, as quais são as fontes princi-

país deste trabalho. Como fontes secundárias, analiso também os filmes que contaram com a participação dele.¹

Representações e identidades nacionais

Para este estudo, baseei-me, especialmente, nas discussões sobre representações e identidades nacionais, partindo especialmente das considerações de Chartier (1990, 2002), que afirma que, na compreensão do real, há um processo de significação e associação com símbolos já existentes no imaginário daquele grupo. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada pelos grupos que dela se aproximam. É nessa atribuição de sentido que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que as produz.

Uma identidade se expressa, justamente, através de representações que definem a ideia e o sentimento de pertencer a um grupo. Assim, ela é, ao mesmo tempo, sentimento e ideia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como autorrepresentação. Essa consciência de si através de representações impõe limites às práticas sociais dos indivíduos. Esses limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, com a percepção das representações comuns ao grupo e por meio da percepção da diferença em relação a outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

¹ Gardel atuou, em 1930, em dez curtas, nos quais sempre canta um número de seu repertório: “Añoranzas”; “Cancero”; “Enfundá la mandolina”; “Mano a mano”; “El carretero”; “Padrino pelado”; “Rosa de otoño”; “Tengo miedo”; “Viejo smoking”; “Yira, Yira”. Também atuou em “Luces de Buenos Aires” (1931), dirigido por Adelqui Millar (Paramount). “Esperame” (1932), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “La casa es seria” (1932), dirigido por Jaquelux (Paramount); “Melodía de arrabal” (1933), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “Cuesta Abajo” (1934), direção de Luis Gasnier (Paramount); “El tango en Broadway” (1934), dirigido por Luis Gasnier (Paramount); “The big broadcast of 1935” (1935), dirigido por Norman Taurog e Theodore Reed (Paramount); “En día que me quieras” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount); “Tango Bar” (1935), dirigido por John Reinhardt (Paramount).

Ao analisar a construção de identidades, Chartier aponta para as perspectivas que a história cultural trouxe a essa questão, diferenciadas de duas visões existentes anteriormente: uma que as via como resultado de imposições de representações e resistências contra estas, outra que as via como exibição de uma unidade construída a partir de um grupo. Dessa forma, o autor afirma que

Trabalhando sobre as lutas de representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade (CHARTIER, 2002, p. 73).

Uma identidade nacional se forma através de um sentimento e ideia de pertencimento a uma nação. Anderson (1989, p. 14-16) define que a nação não existe em outra instância senão no imaginário de uma comunidade; ela é

uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão [...] é imaginada como *limitada*, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do

reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas.

Essa comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de representações, sendo adequado o uso desse conceito, como proposto por Chartier, para analisar as identidades nacionais. Segundo Thiesse (2001/2002, p. 8-9), que foca seu estudo no século XIX, existe um *check list* que define que todas as nações devem ter um código de símbolos internacionais: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas - costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Esses símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, eles são essenciais para a autorrepresentação das pessoas que se identificam com a nação.

No contexto desse estudo, existem outras formas mais eficientes de difusão de representações do que as do século XIX, focado por Thiesse. Refiro-me especialmente aos meios de comunicação de massa. Como afirma Backzo (1985, p. 313),

os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, numa escala até então desconhecida. Por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam extraordinariamente as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam. Tal facto não se deve apenas à natureza audiovisual das novas técnicas, mas também, e sobretudo, à formação daquilo a que se dá o nome, à

falta de melhor, de “cultura de massa”. Tecem-se ao nível desta última relações extremamente complexas entre informação e imaginação.

Os meios de comunicação têm uma grande importância no sentido de tornar as representações sobre a nação não mais restritas a um público letrado, mas difundidas massivamente. As lutas de representações em torno da construção da identidade nacional argentina tiveram os meios de comunicação de massa como espaço privilegiado. A trajetória de Gardel ocorre conjuntamente com a emergência desses meios na Argentina. Nesse país, a indústria de equipamentos radiofônicos desenvolveu-se mais velozmente que a do Brasil. No final da década de 1920, havia no nosso país 19 emissoras em funcionamento, enquanto na Argentina, uma nação com um número bem menor de habitantes e com uma extensão territorial inferior à brasileira, 36 emissoras já estavam instaladas. Não era só no número que se estabelecia a diferença: esta ocorria também na publicidade, na tecnologia e no conteúdo. Enquanto no Brasil a programação de cunho educativo e cultural permaneceu por mais tempo, com as emissoras sendo constituídas como radioclubes ou radiosociedades, na Argentina a influência da publicidade começou bem mais cedo, sendo que em 1922 surgia a primeira emissora comercial, a LOX Rádio Cultura, de Buenos Aires (HAUSSEN, 2001, p. 25).

O rádio, o cinema e, em menor escala, a indústria fonográfica foram meios de comunicação que tiveram crescente impacto na Argentina do contexto em estudo, mediando relações entre representações da nação e de diversas identidades étnicas e regionais existentes nesse país.

Identidades étnicas na Argentina

Diferentemente de uma posição mais antiga, que afirmava que as etnias se definiam através do isolamento geográfico, entendo as identidades étnicas como uma construção constante que se relaciona com as necessidades contemporâneas de cada grupo, e não como algo dado natural-

mente. Adoto, dessa forma, a ideia de Barth (1998, p. 188), que afirma que

as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos.

As identidades nacionais, ao serem construídas, tiveram de ser relacionadas a outras identidades já existentes anteriormente. Entre a população argentina havia identidades étnicas com as quais a identidade nacional precisaria dialogar no sentido de construir uma representação homogênea da população.

Ao analisar a formação étnica argentina e suas consequências sobre o tango, Martinez, Etchegaray e Molinari (2000, p. 150) identificam dois grandes processos de choque cultural. O primeiro seria o transcorrido durante o período colonial no violento encontro entre os espanhóis e as populações nativas americanas. Essa violência, que se expressava de diversas formas - desde a imposição de formas de trabalho, passando por estupros até assassinatos -, esteve presente de forma marcante quando da formação e emergência da cidade de Buenos Aires, já no século XVI, como ponto privilegiado de comércio que fazia escoar imensas riquezas em prata de Potosi para a Europa. Tais autores assinalam que, desde o início, Buenos Aires teve formação mestiça e a própria mestiçagem foi a responsável pela criação do *gaucho*, que, posteriormente, a partir de “Martin Fierro”, tornou-se símbolo nacional argentino. O segundo grande choque ocorreu durante o intenso processo de imigração europeia entre o final do século XIX e início do XX.

Esse segundo grande choque teve, na cidade de Buenos Aires, espaço privilegiado, especialmente, nas *orillas*. Como afirmam Martinez, Etchegaray e Molinari, nessas *orillas*, dois foram os locais privilegiados: os *conventillos* e os *prostíbulos*:

Esta caótica “invasión” de “gringos” comienza a poblar las ciudades que no estaban preparadas para recibir esta marea humana. Aparece entonces el conventillo como “solución” y se adecuan viejas casas del casco histórico, abandonadas por la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y se construyen otras viviendas al efecto. En estas pocilgas conviven los recién llegados, italianos, españoles, franceses, polacos, rusos, con los gauchos expulsados por el alambrado y el nuevo orden económico y los pocos negros sobrevivientes de tantas penurias. Es entonces, que en los conventillos, en las orillas de la ciudad se produce el otro encuentro de culturas. Mientras que el primero fue entre los conquistadores españoles y los indígenas, este segundo encuentro se da también entre europeos y nativos, pero ahora ambos pertenecientes a la misma escala social. Los marginados de afuera se encuentran con los marginados de adentro, el conventillo será el lugar emblemático de este encuentro. [...] el prostíbulo como el otro lugar de encuentro que, junto al conventillo, van a definir una nueva cultura urbana de la cual el tango es el principal emergente (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 162-163).

Saliente-se que tanto o tango quanto o próprio Gardel (que aborda esses espaços em uma grande parte das letras de suas músicas) têm sua origem exatamente ligada a esses espaços. Na Argentina, esses imigrantes de diversas etnias construíram, em geral, identidades associadas à exclusão no decorrer do século XIX. Eram, em sua maioria, pessoas sem instrução profissional, fator que influenciava em sua colocação em estratos inferiores na ordem econômica. É por isso que, conforme Carretero (1999, p. 36),

Con la consecuencia de la peste de 1871, la mayoría de la población de San Telmo y Monserrat [bairros periféricos de Buenos Aires] y parte de otros barrios afectados, los abandono, quedando muchas casas vacías. Los pudientes se trasladan-

ran al norte. Todas esas casas se invirtieron en lugares preferidos para vivir los italianos (tanos), vascos (tarugos), árabes (turcos), españoles (gallegos) y las otras nacionalidades, por la baratura de los alquileres.

Ao analisar alguns dos principais teóricos que pensaram sobre a identidade nacional argentina no século XIX, Devoto (1999) afirma que o processo imigratório ocorrido nesse país não foi apenas causa para transformações na identidade nacional, mas também consequência de um desejo de parte da intelectualidade que pensava soluções para o “atraso”. Nesse sentido, Devoto parte da obra de Juan Bautista Alberdi, Sarmiento e Bartolomé Mitre, que pensaram a imigração: o primeiro, como tendo um papel muito mais amplo do que apenas fornecer mão de obra: substituir uma população arcaica por uma nova, proveniente da Europa mais desenvolvida (do norte); o segundo, pensando a imigração como sendo a responsável pela vitória da cidade sobre o campo; o terceiro, pensando um futuro de grandeza caso houvesse a integração dos novos imigrantes ao curso de evolução de uma identidade histórico-cultural preexistente (DEVOTO, 1999, p. 35-36).

Contudo, a nação argentina, bem como qualquer outra, não poderia igualar a identidade à alteridade, definindo-se através do elemento estrangeiro europeu. Essa estratégia funciona para definir a alteridade em relação a outros países da América Latina. Porém, a Argentina também precisava marcar sua diferença em relação às identidades nacionais europeias e, nesse sentido, era necessário *argentinar* esses imigrantes. *Argentinar* significava tornar esses europeus argentinos, o que implicava fazer com que eles compartilhassem de uma identidade nacional. Obviamente, essa cultura argentina teria que ser buscada em algo anterior à imigração. Mas o que poderia sintetizá-la?

Conforme Prieto (1988), na época da Primeira Guerra, os nacionalistas argentinos já haviam encontrado no homem *gaucho* um símbolo que representasse a herança cultural da nação sob a “ameaça” da imigração. Tal como no caso brasileiro, boa parte dos intelectuais argentinos do final do século XIX imaginou que a chegada de imigrantes

brancos europeus melhoraria a raça e o trabalho da população *criolla*. Archetti (2003) afirma que o discurso nacionalista reviveu os temas “bárbaros” que tinham sido condenados a desaparecer por meio da imigração, da hibridação e da modernização. Essa reinvenção da tradição se tornou possível por causa do lugar privilegiado que a literatura gauchesca ocupava no consumo literário popular urbano e rural desde os anos 1880. Assim, a história do *gaucho* que lutava contra a injustiça do Estado a fim de manter sua liberdade foi transformada em modelo para uma “literatura nacional”. A imagem do *gaucho* foi um elemento fundamental na construção da identidade nacional argentina. O sucesso de Martín Fierro e do circo *criollo*, a partir do final do século XIX, é prova disso.

Ao analisar a origem do tango, Martínez, Etchegaray e Molinari identificaram sua formação através de um processo de miscigenação. A música popular existente na Argentina, na primeira metade do século XIX, foi “protagonizada” pelos negros em seus bailes e difundida entre outros meios étnicos. Por outro lado, dançavam-se músicas europeias nos salões do centro da cidade, como valsa, polca, minueto e gavota. Assim, a herança africana teria sido uma das bases de origem do tango, mesmo quando da saída da maioria dos negros da região durante o século XIX. Nas primeiras décadas do século XX, especialmente a partir de seu sucesso internacional, esse estilo musical mestiço foi aceito pelas elites argentinas e tornou-se símbolo de representação nacional.

Carlos Gardel entre representações de identidades étnicas e nacional

Ao comparar a identidade nacional brasileira com a argentina, Rojo (1996) sintetiza-as na imagem do mestiço e do estrangeiro. O Brasil teria construído sua identidade nacional através da ideia de mestiçagem, enquanto a Argentina teria construído a sua através da ideia de ser composta por brancos vindos da Europa, ou seja, uma nação de estrangeiros. Analisando essa imagem, Rojo recorre a uma ironia de Carlos Fuentes, que dizia que os mexicanos descendem dos

astecas, os guatemaltecos descendem dos maias, os peruanos descendem dos incas e os argentinos descendem dos barcos. Também recorre à ideia de Jorge Luis Borges, que disse que os argentinos são uns italianos que falam espanhol, tomam-se por ingleses e sonham com a França. Como afirma Rojo (1996, p. 123): “Los argentinos (y los uruguayos, esos rioplatenses de la orilla de frente) se identificaron, pues, con extranjero y como extranjeros fueran considerados por sus vecinos”.

Isso me parece, inicialmente, uma grande contradição: pensar a identidade como alteridade, ou seja, o argentino é o estrangeiro. Porém, essa contradição pode ter uma explicação muito plausível. Na construção de sua identidade, a Argentina pensou sua alteridade mais em relação à América Latina do que em relação a outras partes do mundo. E, nesse sentido, em relação à América Latina, a Argentina vem a ser uma nação de europeus, a grande nação branca desta parte da América. Contudo, essa definição da Argentina como uma nação branca oculta um processo de miscigenação que também ocorreu nesse país.

Gardel, em sua trajetória artística, utilizou-se da imagem do *gaucho* tanto em sua carreira na Argentina quanto no exterior, bem como de diversas outras representações associadas à identidade étnica. Entre os codinomes associados a Gardel - Carlitos, Gardelito, El Maestro, El Morocho, El Morocho del Abasto, El Zorzal, El Zorzal Criollo, El Bronce que sonrie, El Aficionado, El que canta cada día mejor, El Francesito, El Patrón de Buenos Aires, El Hombre, La Voz Inolvidable, El Cantor de Buenos Aires -, alguns possuem um caráter claramente étnico.

A figura do *morocho*, tal qual o moreno no Brasil, pode ser vinculada à miscigenação, bem como aos europeus latinos que compunham a nação argentina. É uma expressão que poderia, dada a sua amplitude e, mesmo, ambiguidade, ser utilizada como representação nacional. Por outro lado, o codinome “Francesito”, dado seu local de nascimento, define esse representante da identidade nacional argentina como francês, algo só possível, como mencionado, em um país como a Argentina, onde a identidade foi definida através do estrangeiro. Otero (1999, p. 145), ao analisar a imigração francesa para a Argentina e sua integração nessa sociedade, afirma que

Os franceses caracterizaram-se por ser um dos grupos de mais rápida integração na sociedade receptora [...]. Se considerarmos, por exemplo, o casamento misto como um dos indicadores claros de integração estrutural na sociedade nativa, obteremos a imagem de que o processo teria sido rápido e bem-sucedido.

Nesse sentido, Gardel pode ser pensado, além de estrangeiro, como pertencente ao grupo de estrangeiros que mais teve facilidade de se miscigenar e integrar-se na identidade nacional argentina.

As letras do tango frequentemente destacam o sofrimento envolvido nesse processo de imigração. Varela (1998, p. 64) afirma: “La inmigración, el desarraigo (y muchos años más tarde el exilio y el destierro) son traumas recurrentes del inconsciente colectivo de los argentinos”.

É possível supor que esse sofrimento tenha sido elemento presente na construção de uma síntese identitária argentina. Conforme Aguinis, o sofrimento é algo que “une” os imigrantes, constituindo esse companheirismo profundo e horizontal do qual se alimenta a identidade nacional. Como afirma,

Assim, ficaram lado a lado os descendentes do gaúcho e os recém-chegados da Europa. Uns desconfiados dos outros. Com desdém, piadas ou silêncios eles disfarçavam o medo. Os dois grupos carregavam frustrações e saudades. O imigrante desenraizado e o descendente do gaúcho morto não sabiam que a dor os unia (AGUINIS, 2002, p. 63).

O sofrimento do imigrante é tema recorrente nas canções interpretadas por Gardel, como em “Galeguita”, tango de Alfredo Navarrine e Horacio Pettrossi, gravado em 1925:

Galleguita la divina
La que a la playa argentina
Llegó una tarde de abril

Sin más prendas ni tesoros
Que sus bellos ojos moros
Y su cuerpito gentil
Siendo buena eras honrada
Pero no valió de nada
Que otras cayeron igual
Eras linda, galleguita
Y tras la primera cita
Fuiste a parar al Pigalle

Sola y en tierras extrañas
Tu caída fue tan breve
Que como bola de nieve
Tu virtud se disipó
Tu obsesión era la idea
De juntar mucha platita
Para tu pobre viejita
Que allá en la aldea quedo [...]

Nessa canção, Gardel remete ao drama da *galeguita*, ou seja, representante da imigração espanhola. No sofrimento ligado à condição econômica também pode ser encontrado um elemento comum entre imigrantes e as populações que já estavam na Argentina antes da sua chegada, especialmente, o *gaucho*. De origem pobre, tendo passado por dificuldades materiais e, frequentemente, de paternidade desconhecida (como também era Gardel) ou morta, o *gaucho* traz consigo, também, essa identificação. No cinema, Gardel utilizou muito essa imagem. No filme “El día que me quieras”, de 1935, a imagem adotada pelo artista parece misturar elementos da indumentária “gaúcha” com outros que remetem aos descendentes de imigrantes portenhos. Por exemplo, seu lenço, colocado no pescoço de forma distinta dos outros “gaúchos” que aparecem no filme, parece um cachecol, que remete à indumentária trazida pelos imigrantes.

Percebe-se um esforço de Gardel, sendo ele mesmo compositor de parte das canções que interpretava, em cons-

truir essa identidade com segmentos populares, sejam eles da cidade, sejam do interior. Nesse processo, a questão étnica despontava como significativa. No espaço urbano, conviviam várias etnias, sendo possível afirmar que tiveram participação em uma série de manifestações culturais que passaram a ser definidas como representações nacionais, principalmente no tango. Existem vários estudos recentes sobre a participação de grupos étnicos imigrantes na formação do tango. Por exemplo, em seu estudo sobre a influência da imigração italiana sobre o tango, Ostuni afirma que o tango-canção – que teve como marco inicial, como mencionado, “Mi noche triste”, na voz de Gardel – recebeu, em sua gênese, forte influência da cultura trazida pelo imigrante italiano:

El tango-canción, es cierto, no tiene las apertencias provocativas de la milonga o del tango orillero, pero en cambio atesora la certidumbre de una prole transida de seres con sus miserias y sus grandezas, con innumerables rostros de dolor y de alegría: habitantes de los paisajes del fracaso y sus letras junto con esa mezcla milagrosa de sabihondos, suicidas y derrotados en la utopía de querer vencer al tiempo. El tango-canción, más allá de ser música, danza o versos para el canto, es un modo de sentir la vida, de expresar los sueños y de interpretar el drama de la existencia humana. Mucho han contribuido los inmigrantes italianos y sus descendientes a la grandeza universal del tango. Muchas de las más bellas melodías reconocen autores de ascendencia peninsular (OSTUNI, 2005, p. 35).

Nesse sentido, o autor parece ligar a identidade nacional argentina, representada no tango, à etnicidade dos imigrantes italianos. O tango teria sido originado, conforme ele, pelo amálgama existente em Buenos Aires entre a cultura trazida pelo *criollo*, a negra, e a trazida pelos imigrantes, dos quais se destacam os italianos.

Parece possível afirmar que o tango foi um “ponto de encontro” entre distintas identidades étnicas. Nas próprias

letras das canções que interpretava, Gardel se remete a essas distintas etnias. É o caso do tango “Giuseppe el zapatero”, de Guillermo del Ciancio, gravado em 1º de dezembro 1930.

E tique, tuque, taque, se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero, alegre remendón
masticando el toscano per far la economia
pues quiere que su hijo estudie de doctor

El hombre en su alegría
no teme al sacrificio
así pasa la vida
contento y bonachón.
¡Ay!, si estuviera, hijo
tu madrecita buena
El recuerdo lo apena
y rueda un lagrimón

Tarareando La Violeta
don Giuseppe está contento
ha dejado la trincheta
el hijo se recibió
Con el dinero juntado
ha puesto chapa en la puerta
el vestíbulo arreglado
consultorio con confort
E tique, tuque, taque, don Giuseppe trabaja
Hace ya una semana el hijo se casó
la novia tiene estancia y dicen que es muy rica
el hijo necesita hacerse posición

E tique, tuque, taque... Ha vuelto don Giuseppe
otra vez todo el día trabaja sin parar
Y dicen los paisanos, vecinos de su tierra
Giuseppe tiene pena y la quiere ocultar

Percebe-se que Giuseppe é um nome típico italiano e Gardel fala, nessa canção, de seu cotidiano de trabalho. A figura do descendente de italiano é uma das mais referidas nas canções interpretadas por Gardel. Isso se justifica, em parte, pela própria dimensão da imigração italiana para a Argentina. Conforme Otero (1999, p. 127),

A França ocupou, na Argentina do século XIX, o primeiro lugar como modelo cultural e intelectual das classes dirigentes, o segundo – atrás da Grã-Bretanha – nos investimentos de capital, e o terceiro – depois de italianos e espanhóis – na composição quantitativa do fluxo migratório.

Porém, Gardel referencia, também, uma série de outras identidades étnicas, mesmo as que não foram numericamente significativas, como no foxtrote, em “La hija de japonesa”, de Ramón Montes, com letra de Vicente de la Vega e Enrique Pedro Maroni, gravado em 6 de julho de 1928, ou em “Caprichosa”, fado de Froilán Aguilar, gravado em 19 de setembro de 1930, que remete à etnicidade portuguesa.

Nessas canções Gardel não faz a identificação desses grupos étnicos como representantes diretos da Argentina; porém, como pertencentes a segmentos populares em emergência em sua época, parece haver uma indireta representatividade neles. Mesmo não sendo uma síntese plenamente acabada, pois, em suas canções, o espaço do *gaucho* é definido como separado do espaço do imigrante, essa diversidade de representações presente nas canções e na imagem de Gardel apresenta-se como uma tentativa de atingir a diferentes públicos, talvez numa tentativa de síntese da diversidade que se apresentava por meio do tango.

Também Gardel servia aos padrões estéticos de beleza das elites argentinas, além de ter, em sua imagem, o jeito sofisticado delas. Assimilava elementos simbólicos associados aos segmentos populares e, entre esses, vários com caráter étnico. Dessa forma, Gardel apresentou (e tornou-se) versão possível sobre a identidade nacional da Argentina, tendo ele-

mentos simbólicos que lhe permitiam a aceitação das elites e de diversos segmentos populares.

Gardel entre representações de identidades regionais e nacional

Na Argentina, até em torno de 1870, toda a parte sul ainda não havia sido conquistada à nação. Isso ocorreu com a expedição de Roca, a partir da qual teve que se pensar a integração dessa região à nação. Conforme Silva (2003, p. 12),

encontramos, no século XIX, na Argentina, a experiência da fronteira gerando o inverso da tese turneriana [refere-se ao trabalho de F. J. Turner sobre a conquista da fronteira na história dos Estados Unidos], um mito negativo, na literatura acadêmica e na cultura popular. A fronteira foi vista como um lugar brutal, onde prevalecia a lei do mais forte e a justiça só poderia ser imposta de fora através da ação de representantes legais de instituições sediadas em centros urbanos distantes. Os intelectuais argentinos, ao invés de considerarem como Turner que a fronteira regenerava os costumes carcomidos da velha Europa, achavam que a luz só poderia vir de lá e que, portanto, não era o declínio da influência europeia que se devia enaltecere, mas sim o seu incremento.²

O processo imigratório, desencadeado especialmente a partir do final do século XIX, também serviu, conforme

² Entre esses intelectuais que construíram uma visão negativa do interior da Argentina, um dos mais importantes foi Domingos Faustino Sarmiento (presidente entre 1868 e 1874). Seu livro clássico - "Facundo: Civilização e Barbárie" - foi escrito em 1845, enaltecendo as virtudes da região civilizada - a cidade ou, em suma, Buenos Aires - exatamente no momento do governo Rosas e como crítica ferrenha a ele. A imagem do *gaucho*, representação do espaço rural argentino, que foi muito utilizada por Gardel, é extremamente negativa nessa obra. Ele é visto como preguiçoso, servidor do poder dos chefes locais e, ainda, como nômade, um entrave para o progresso da civilização.

Martinez, Etchegaray e Molinari, para aprofundar a divisão regional do país, pois se situou especialmente nas zonas urbanas (identificando que a política oligárquica dificilmente permitiu aos imigrantes, diferentemente do caso dos Estados Unidos, acesso a terra). São interessantes os apontamentos estatísticos apresentados pelos autores:

hacia los finales del siglo XIX, el área capitalina poseía una mayoría de población extranjera (52%), la provincia de Buenos Aires un 30%, Santa Fe un 40%, y Entre Ríos, Córdoba y Mendoza, alrededor del 20%. Mientras que las provincias del noroeste apenas si llegaban a un 2 o 3% de extranjeros. Una excepción era Jujuy con un alto porcentaje de extranjeros, pero no de origen europeo sino boliviano (MARTINEZ; ETCHEGARAY; MOLINARI, 2000, p. 161).

Além do caráter étnico associado à imagem do *gaucho*, analisado anteriormente, essa figura também tem associações com identidades regionais. O uso dessa figura por Gardel, nesse sentido, especialmente quando estava representando a Argentina em uma de suas turnês no exterior, estabelecia uma relação entre identidades étnicas, regionais e nacional.

Gardel tinha o projeto de representar a Argentina. No filme *Rosas de Otoño*, gravado por Gardel em 1930 e dirigido por Eduardo Morera, por exemplo, o cantor tem uma atitude que parece um “prestar contas” para seu público de sua atuação internacional. Ao ser cumprimentado e questionado como está, responde, olhando para a câmera, ou seja, para o público: “Como siempre, Hermano: dispuesto a defender nuestra lengua, nuestros costumbres y nuestras canciones”. O indagador enfatiza, ainda, que Gardel está fazendo o possível para que “nossas canções” sejam conhecidas no mundo inteiro.

Essa atitude de Gardel nos indica que havia uma intencionalidade em mostrar-se para o público como representante nacional e, para tanto, misturou sua trajetória pessoal³ e

³ Quando perguntado sobre sua real nacionalidade por algum jor-

musical, que trazia elementos simbólicos dos grupos populares e de elite urbanos de Buenos Aires, com a imagem que representava os grupos populares do interior da Argentina: o *gaucho*. Em diversas de suas canções, Gardel descreve o *gaucho* em seu espaço, na paisagem idealizada do campo que compõe o “mito fundador” da identidade nacional argentina, como no tango “¿Pa’ que más?”, de José Ceglie, com letra de Atilio Supparo, gravado em 1926, ou na canção “De mi tierra”, de Pedro Numa Córdoba, Francisco Lozano e Eduardo Manella, gravado por Gardel em 1921:

En la pampa de mi tierra, bellas flores y praderas,
de un aroma y hermosura sin igual
mi ranchito allá lejano, nido de toda mi raza,
lo que el tiempo su recuerdo borrará.
En el puente de junquillos que atraviesa el manso
arroyo
cuantas veces me he parado para oír el murmullo
de las aguas,
el cantar de los troperos y de chinas y paisanos
sonreir..

Conforme Archetti (2003), a Argentina, sob o impacto de uma massiva imigração europeia, precisou reconfigurar sua identidade nacional. Nesse contexto, as tradições e vestimentas *gauchas* constituíram elementos-chave de um revivimento nacionalista. O autor analisa a vestimenta *gaucha* em

nalista, Gardel respondia: “‘Mi patria es el tango’, solía decir, o ‘Soy ciudadano de la calle Corrientes’” (COLLIER, 1988, p. 91). Evidentemente era uma forma de burlar o imaginário social que o associava à Argentina enquanto, na realidade, não havia nascido nesse país. Através de exaustivo trabalho com diversas fontes, Collier (1988) intitula o primeiro capítulo de seu livro sobre Gardel como “El niño de Toulouse”. Gardel nasceu Charles Romuald Gardes, em 1890, na França, filho de Berthe Gardes e de pai desconhecido. Contudo, o imaginário social pode construir-se independentemente de documentos oficiais. Nesse caso, o desejo coletivo de não o identificar como francês imperou e tanto a Argentina quanto o Uruguai construíram a sua versão para o nascimento de Gardel. Essas versões tornaram-se aceitas por boa parcela da população e, ainda hoje, é possível perceber em alguns indignação quando se afirma que Gardel era francês.

sua relação com a identidade nacional argentina. Num momento em que a Argentina era tomada por uma imigração em massa e em que se impunha uma diversidade cultural vasta, a imagem antiga do *gaucho* apresentava-se como um refúgio e, mesmo, uma saída para se pensar a imagem do argentino. A imagem do *gaucho*, oriunda dos grupos populares do interior, e o estilo musical tango, oriundo dos grupos populares da cidade, ambos aceitos também pelas elites desde seu sucesso no exterior, misturaram-se nas primeiras décadas do século XX para representar a Argentina como um todo.

Existe uma composição nas roupas de Gardel que pode ser analisada em sua relação com as identidades regionais e nacional. Pode-se afirmar que, mesmo ele também apresentando uma certa diversidade em seu figurino, há duas imagens que se consagraram: a do *gaucho* e a do homem sofisticado de Buenos Aires.

No filme *El día que me quieras*, de 1935, Gardel utiliza as vestimentas do *gaucho*. Contudo, há uma série de elementos que lembram o homem sofisticado de Buenos Aires. O chapéu usado por Gardel não é o tradicional, mas o cosmopolitanamente presente, nos anos 30, nas ruas de grandes cidades como Paris, Nova York e... Buenos Aires. Também se percebe que o lenço amarrado no pescoço, peça típica da indumentária do *gaucho*, diferentemente do utilizado pelos outros dois *gauchos* da imagem, está amarrado para o lado. Se não houvesse dois outros *gauchos* com lenço no pescoço, quem visualizasse essa imagem provavelmente ficaria em dúvida se era um lenço *gaucho* ou um cachecol, comumente usado por homens sofisticados de vários países de clima frio.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que Gardel construiu uma imagem misturando elementos de distintas identidades com o intuito de tornar-se a síntese entre elas. Gardel faz a síntese da antiga oposição entre a cidade de Buenos Aires, representada pela moda e pelos padrões europeus, e o campo, representado pelo *gaucho*, a síntese entre a “civilização e a barbárie”.

Na construção social de significado para determinada gravação, é indissociável a letra da música da imagem do seu intérprete. No caso das letras das canções interpretadas por

Gardel, parece que elas complementam sua imagem, apontando, também, para elementos mais específicos que a imagem em si não apresenta.

No caso das canções interpretadas por Gardel, está presente em várias delas a ideia da mobilidade do campo para a cidade e da cidade para o campo. O *gaucho* vai do campo para a cidade, onde emerge junto ao tango. Num caminho oposto, o *gaucho* sente saudade do campo e retorna a ele.

Nesse sentido, através da figura do *gaucho* e de sua mobilidade, unem-se, também harmoniosamente, apesar de com sofrimento, como não poderia deixar de ser no caso do tango argentino, essas duas regiões. Gardel traz essas questões também nas letras de suas músicas, como é o caso da canção “A la luz del candil”, tango de Carlos Vicente Geroni Flores e Julio Navarrine gravado em 1927:

¿Me da su permiso, señor comisario?
Disculpe si vengo tan mal entrazao
yo soy forastero y he caído al Rosario
trayendo en los tientos un güen entripao
Acaso usted piense que soy un matrero
yo soy gaucho honrado a carta cabal
no soy un borracho ni soy un cuatrero

Já no final de sua carreira, em 1935, tal qual em sua imagem, no tango “Arrabal amargo”, de Gardel e Alfredo Le Pera, parece que se mistura o campo aos subúrbios de Buenos Aires, as duas regiões pelas quais o *gaucho* circularia. Ao utilizar a expressão “Rinconcito arrabalero”, Gardel parece criar uma identidade entre esses dois espaços: o “rinconcito”, associado ao espaço do campo, e o “arrabalero”, associado ao espaço dos arrabaldes, do subúrbios. Também em “Lejana tierra mia”, canção composta por Gardel e Le Pera, gravada em 1935, o cantor fala desta saudade de seu espaço tido como de origem:

Lejana tierra mia
bajo tu cielo, bajo tu cielo

quiero morirme un día
con tu consuelo, con tu consuelo [...]

A andorinha (*golondrina*) é uma representação da mobilidade, mais do que isso, do grande espaço de circulação. Essa representação é utilizada no tango “Golondrinas”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, para identificar a alma *criolla*, que é errante e *viajera*. Através da andorinha, as diferentes identidades regionais podem fundir-se, formando a Argentina.

Outra imagem utilizada por Gardel para estabelecer a ligação entre as diferentes regiões é a do passarinho. No tango “Pajarito”, de Dante A. Linyera e Francisco Bautista Rímoli, gravado por Gardel em 24 de abril de 1930, apresenta-se uma ligação mais forte entre a imagem do passarinho e a integração nacional:

¡Pajarito! Que al rodar al compás del grito
¡“Prensa”, “Argentina”, “Nación”!,
vas cortando las aceras,
y flameando las banderas
de tu propia perdición.
¡Pajarito! No olvides que con el grito
¡“Prensa”, “Argentina”, “Nación”!
Por las urbanas arterias,
vas cantando tus miserias de gorrión [...]

Percebe-se que a imagem do passarinho mistura-se com os gritos de “Prensa”, “Argentina” e “Nación”, quase estabelecendo a ave (talvez, metáfora dos meios de transporte, do deslocar-se facilmente por diversas regiões) e a imprensa (o deslocar das informações) como elementos fundamentais na construção da nação argentina.

Outro elemento importante a salientar sobre Gardel é a menção de diversas regiões em suas canções. É o caso, por exemplo, de Mendoza, retratada na canção “Claveles mendocinos”, zamba de Alfredo Pelaia, gravado em 1924. Também é o caso da província de Entre Ríos, retratada em “La entrerriana”, valsa de Alfredo Eusebio Gobbi, gravada por Gardel

em 21 de junho de 1927, e, ainda, de Tucumán, no zamba “Tucumana”, de Alfredo Navarrine e Enrique Delfinom, gravado em 1924. Há, também, a referência a Córdoba no zamba “Cordobesita”, de Celedonio Flores e Samuel Castriota, gravado em 1925.

A explicação para essas gravações de Gardel parece ser muito óbvia: ele precisava direcionar-se a seu público das diversas regiões argentinas e atender a esse consumidor. Sendo visto como portenho, a forma de fazer isso era falar dessas várias regiões (assim como havia falado de diversas etnias) de forma elogiosa e harmoniosa.

Contudo, apesar da possibilidade de harmonia entre as diferentes regiões, uma nação não pode ser apenas o somatório de várias regionalidades. Ela necessita de símbolos unitários que se sobreponham aos regionais e representem a nação em todas as suas regiões, justificando a união dos vários estados. Na busca de uma unidade nacional, ao mesmo tempo em que se aceitavam as identidades regionais, era necessário encontrar símbolos unos, os quais servissem para toda a nação. Dessa forma, a escolha do *gaucho* como representante nacional e sua circulação por diversas regiões, ou mesmo a utilização da representação da andorinha para esta, podem ser identificadas como formas de, no caso argentino, construir uma unidade entre diversas identidades regionais.

Referências

AGUINIS, Marcos. *O atroz encanto de ser argentino*. São Paulo: Bei Comunicação, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ARCHETTI, Eduardo P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro: FAPESP/Museu Nacional, v. 9, n. 1, 2003, p. 9-29.

BACKZO, B. A imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. v. 5, p. 296-331.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (orgs.). *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Ed. da UNESP, 1998. p. 187-227.

CARRETERO, Andrés. *Tango, testigo social*. Buenos Aires: Pena Lillo / Ediciones Continente, 1999.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural*. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

COLLIER, Simon. *Carlos Gardel – su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

DEVOTO, Fernando J. Imigrações européias e identidade nacional nas imagens das elites argentinas (1850-1914). In: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 33-60.

HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MARTINEZ, Roberto L.; ETCHEGARAY, Natalio P.; MOLINARI, Alejandro. *De la Vigüela al Fueye: las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

MARTÍNEZ, Roberto Luis; ETCHEGARAY, Natalio; MOLINARI, Alejandro. *De Garay a Gardel: la sociedad, el hombre común y el tango. (1580-1917)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1998.

OSTUNI, Ricardo. *Tango, voz cortada de organito*. Buenos Aires: Lumiere: 2005.

OTERO, Hernán. A imigração francesa na Argentina: uma história aberta. In: FAUSTO, Boris (Org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 127-151.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

ROJO, Raúl Enrique. Hombres mirando al sur. En torno de la identidad de argentinos y brasileños. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: UFRGS, ano 2, n. 4, jan./jun. 1996, p. 121-126.

SILVA, Ligia Osório. Fronteira e identidade nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5., 2003, Caxambu, *Anais...* Disponível em: <http://www.abphe.org.br/congresso2003/Textos/Abphe_2003_101.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2007.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, n. 15, p. 7-23, 2001/2002.

VARELA, Sergio. *Tangos que cantó Gardel*. Buenos Aires: DISTAL, 1998.

Olho por olho, dente por dente: a História Cultural pode contribuir com os estudos acerca do conceito de justiça presente na Bíblia e colaborar com a mudança paradigmática em curso?

Mauro Gaglietti

Por que é tão complexo pensar, em termos da História Cultural, os preceitos bíblicos? O que a Bíblia tem a dizer sobre assuntos como crime e justiça? Claro está que o texto sagrado tem muito a dizer. No entanto, assinala-se que nem tudo faz sentido para nós, sobretudo se levarmos em consideração o tempo e a situação contemporânea. Afinal, a citação bíblica mais conhecida nessa mesma direção é justamente “Olho por olho, disse o Senhor”. Impossível encontrar demonstração mais clara de que a Bíblia pede o “justo castigo” na forma de punição para os crimes. Nesse caso, a expressão “olho por olho”, por exemplo, enseja que a Bíblia apregoe a punição como forma de se fazer justiça como sinônimo de vingança. Entretanto, as aparências enganam quando se trata de “olho por olho”. Um exame mais detido desse princípio da “lei do talião” não significa aquilo que muitas pessoas entendem. Além disso, esse não é de modo algum o tema preponderante, o paradigma, da justiça bíblica.

A vingança sempre foi uma opção no campo do “fazer justiça”. No entanto, essa opção era adotada com menor frequência antes do século XII na Europa. As razões para isso giravam em torno de motivos óbvios. A vingança era perigosa, costumava levar à violência recíproca e ao derramamento de sangue. Nas sociedades caracterizadas por comunidades pequenas, de relações muito estreitas, havia necessidade de manutenção dos relacionamentos. Assim, a negociação e indenização (reparação dos danos causados: materiais e morais) faziam muito mais sentido do que o uso de formas de vio-

lência. Um dos limites da vingança, que por sua vez confirma a relevância da justiça negociada, era a existência de asilos.¹

Além disso, salienta-se que a vingança era limitada também por uma combinação de lei e costume. Por exemplo, na Europa medieval a luta só era considerada legítima se negociações tivessem sido propostas e recusadas. Também a conhecida fórmula do Antigo Testamento “olho por olho” foi um procedimento que auxiliou a regular as vinganças privadas ao longo de boa parte da história ocidental.

Salienta-se, ao mesmo tempo, que algumas passagens até parecem mutuamente contraditórias quando contempladas superficialmente.

Se separarmos alguns preceitos legais do Antigo Testamento², tais como:

Se um homem ferir um compatriota, desfigurando-o, como ele fez, assim se lhe fará: fratura por fratura, olho por olho, dente por dente. O dano que se causa a alguém, assim também se sofrerá. (Lev. 24: 19-20). Não te vingará e não guardarás rancor contra os filhos de teu povo. Amarás o teu próximo como a ti mesmo. Eu sou Iahweh. Guardarás os meus estatutos. Não junjarás animais de espécie de sementes diferentes e não usarás vestes de duas espécies de tecidos (Lev. 19: 18-19).

¹ Durante a Idade Média até a Revolução Francesa, a Europa ocidental estava repleta de guaridas que eram independentes de outras leis e autoridades. As pessoas acusadas de ter cometido delitos podiam se abrigar nesses lugares a fim de escapar à vingança pessoal ou às autoridades locais. Muitos desses locais não eram asilos de longo prazo, mas locais seguros onde se podia esperar a raiva passar enquanto as negociações progrediam. Ver Bianchi (1994).

² Das cinco narrativas históricas que integram o Pentateuco, o Deuteronômio constitui a unidade literária mais heterogênea e diferenciada. Com razão, os exegetas falam de uma nova tradição ou fonte documental que se distingue das demais por motivos associados ao estilo de teologia e se prolonga até o final do segundo livro dos Reis, formando a “Fonte”.

Se alguém tiver um filho rebelde e indócil, que não obedece ao pai e à mãe e não ouve mesmo quando o corrigem, o pai e a mãe o pegarão e levarão aos anciãos da cidade, à porta do lugar, e dirão aos anciãos da cidade: “Este nosso filho é rebelde e indócil, não nos obedece, é devasso e beberrão”. E todos os homens da cidade o apedrejarão até que morra. Deste modo extirparão o mal do teu meio e todo Israel ouvirá e ficará com medo (Deut. 21: 18-21).

Se pecar e se tornar assim responsável, deverá restituir aquilo que extorquiou ou que exigiu em demasia: o depósito que lhe foi confiado, o objeto perdido que achou, ou todo objeto ou assunto a respeito do qual prestou um falso testemunho. Fará um acréscimo de um quinto e devolverá o valor ao proprietário do objeto, no dia em que se tornou responsável (Lev. 5: 23-25).

Não lavrarás com um boi e um asno na mesma junta (Deut. 22: 10).

Aquele que blasfemar o nome de Iahweh deverá morrer, e toda a comunidade o apedrejará. Quer seja estrangeiro ou natural, morrerá, caso blasfeme o Nome (Lev. 24: 16).

Há fragmentos que parecem enfatizar a justiça retributiva (modelo ainda em voga no Brasil – e em outros países – que prima pela valorização do Estado como centro monopolizador de fazer justiça, pela desvalorização das vítimas, pela punição dos ofensores/agressores e pela busca dos culpados. Assim, esse modelo não prima pelos aspectos restaurativos, voltados à resolução dos problemas ocasionados às vítimas). Alguns dos tópicos “fazem sentido” para a interpretação de hoje. Outros, pelo que se percebe, parecem completamente estranhos e violentos em demasia. Obviamente, não se podem

adotar todos eles. Qual deles poderia ser o mais adequado? Como formar um preceito mais preciso e claro?³

Como propôs Jesus, é preciso apreender o espírito e não apenas a letra da lei. Assinala-se, aqui, que pelo fato de nossa linguagem ser tão diferente, especialmente no caso do Antigo Testamento, seria muito problemático aplicar suas prescrições legais e judiciais ao nosso contexto contemporâneo. Assim, destaca-se, certamente, que não é adequado transplantar uma lei isolada interpretada à luz de preceitos religiosos para a nossa realidade. Ao mesmo tempo, sugere-se que nem seria acertado tomar conceitos isolados e enxertá-los num tronco filosófico distinto. Como será examinado, essa abordagem, na verdade, tem levado à perversão de importantes ideias contidas na Bíblia.

Busca-se, aqui, tentar compreender os princípios e intenções subjacentes e então seguir, a partir deles, em direção a conceitos de lei e justiça, por exemplo. Somente seguindo esse método talvez se possa compreender as “leis” bíblicas individuais para aplicação no século XXI.

Para tanto, a questão que inicialmente será tratada refere-se à seguinte indagação: a História Cultural e os estudos a respeito da Bíblia pertencem ao campo da História ou da Literatura?⁴ Para tentar dar conta desse desafio, assinala-se, em primeira instância, que o chamado Antigo Testamento e a Bíblia Cristã, assim como o Alcorão – só a título de ilustra-

³ Uma abordagem que parece reduzir o número de problemas hermenêuticos é a de nos limitarmos ao Novo Testamento, que é o material bíblico mais recente. Tal método tem seus méritos, já que o próprio Cristo deixou a indicação segundo a qual a “nova aliança” tinha precedência sobre a anterior. Evidentemente, o Novo Testamento deve ser nosso padrão básico. Mas ignorar o Antigo Testamento é alijarmo-nos de um riquíssimo material que, em sua maioria, deu sustentação ao Novo Testamento. A fim de compreender mais plenamente as dimensões da justiça e das intenções do Deus da Bíblia para a humanidade, devemos considerar o Antigo Testamento como referência bibliográfica muito adequada aos propósitos deste trabalho. Além disso, sugere-se as seguintes leituras: Swartley (1983), cap. 5, e Yoder (1978). Ver também Zehr (2005).

⁴ Traduções de obras de importantes críticos literários (Robert Alter, Northrop Frye, Harold Bloom) e publicações na Alemanha ainda não traduzidas (Jan Assmann, Hans-Peter Schmidt) retomam o tema da relação entre Bíblia e Literatura e da Bíblia como obra literária. Ver Zehr (2005).

ção para se tentar construir uma resposta à questão posta -, têm sua gênese em religiões monoteístas, grandes artífices da herança literária que o Ocidente e o Oriente possuem. Desse modo, o papel da escrita e da literatura no monoteísmo é de relevância maior no estudo da relação entre Bíblia e literatura. Na história do direito, por seu turno, percebe-se que, entre outras questões de grande impacto na construção das sociedades, encontram-se a domesticação dos animais, a invenção da agricultura, o estoque da produção, o surgimento das cidades, a divisão em grupos sociais, o surgimento do comércio e do direito.

A escrita, por sua vez, talvez tenha sido a principal tecnologia criada para guardar dados que não podiam simplesmente ser armazenados pela memória humana, tais como rituais, obrigações e cronologias, bem como a descrição das trajetórias das coisas e da vida. Desse modo, a escrita propiciou o cultivo de certa prosa da vida, sem a qual nenhuma economia seria construída, nenhuma civilização humana poderia ser organizada e nenhum Estado seria erigido. Ao contrário, a poesia instalou-se em um espaço seguro na memória, não necessitando, assim, da escrita. Demorou séculos, talvez milênios, até que a poesia pudesse encontrar a escrita oportunizando o surgimento da literatura. Percebe-se, desse modo, que a poesia existiu bem antes do conjunto de textos que formam hoje o que chamamos de literatura. Constata-se, desse modo, que a poesia foi uma das primeiras grandes articulações da linguagem humana. A escrita é, portanto, um desenvolvimento do poder narrativo do ser humano, acompanhado da necessidade de preservar memórias, de estar no mundo e olhar sobre ele. Deduz-se, nesses termos, que na transmissão oral repousa a memória cultural da sociedade e da forma segura da repetição, nos ritos e festas da atualização coletiva do extracotidiano. Por seu turno, a escrita é a expressão da memória cultural ao se emancipar das obrigações da repetição e da expectativa coletiva, abrindo-se ao novo e ao indivíduo. O específico da literatura não repousa nas formas da língua, no formal, na beleza da linguagem e na fundamentação linguística formal: tudo isso é o meio pelo qual se serve a memória para estabilização e transmissão. Conclui-se, dessa maneira, que a singularidade da literatura caracteriza-se, an-

tes de tudo, pela inovação, pelo individual, pela emancipação. Para tanto ela precisa da escritura: para fazer ir além do que é dado e fazer valer o individual, o não coletivo, o não ouvido. Isso não é conquistado somente com a memória e com as formas seguras da repetição ritual. Somente com a mídia da escrita, que ao ficcional empresta um caráter de objetividade, uma sistematização ficcionalizada do mundo, é que se origina o específico literário da ficção.

Assim, literatura herda todas as características da memória cultural organizada oralmente – o estético, o ficcional, o extracotidiano – e, ao mesmo tempo, avança de forma violenta num passo decisivo da história humana. Dessa maneira, na literatura a vida humana se torna a aventura aberta do pensamento e da narrativa. De certa forma, talvez dito de forma exagerada, a literatura é ruptura da tradição. A literatura nasceu do espírito da escritura. Como assinalado anteriormente, literatura é o espírito da inovação de uma época, da ruptura, da emancipação do rito e das formas seguras da repetição.

Salienta-se, ainda, que todas as religiões monoteístas são religiões do livro e se baseiam em um cânone das sagradas escrituras.⁵ Nas religiões pagãs existem – ao contrário – ritos e festas como ponto central. A literatura liberta da imediatez da compreensão, possibilita releituras infinitas, cria uma rede de relação variada por meio de subtextos e tradições, destaca, por exemplo, o significado das palavras por meio de ironia e da ambivalência, cria orientação e instabilidade por meio dos conselhos e interpretação variada e faz, ao mesmo tempo, emergir mundos do texto que correspondem à fala da complexidade do ser humano.⁶ Assim, pode-se caracterizá-la como a mídia de conquista da distância e da libertação pessoal dos cerceamentos da realidade dada. É na literatura que encontramos a transformação de uma mídia do armazenamento de

⁵ A tese fulminante de Hans-Peter Schmidt diz que a religião bíblica, o monoteísmo, nasceu do espírito da literatura. Isso é muito mais do que a Escritura. De certa forma, podemos advogar a ideia de que há uma relação intrínseca entre monoteísmo e a escrita/escritura de um lado e paganismo e oralidade do outro. Ver também Zehr (1990), p. 97-123.

⁶ Essa diferença já foi assinalada até mesmo por Flávio Josefo, historiador judeu, no século I d.C. A literatura significa bem mais que uma libertação do ciclo da repetição.

dados e informações em mídia da emancipação. O texto abre o processo hermenêutico, não o fecha. Não é a escrita em si, mas a escrita literária. Nesses termos, a literatura torna-se a única possibilidade que o mundo tem de olhar para si. Na forma da literatura, o ser humano e a sociedade humana se colocaram um olhar com o qual eles mesmos se observam e respondem à pergunta pela razão da existência da vida humana no mundo, e isso de forma monumental, repleta de sentido e de atribuição de significados. Enquanto o mito apresenta uma forma de modelação do mundo, é a literatura que pode se transformar em uma forma de mudança do mundo, de aquisição de mundos alternativos em mídia da ficção.⁷

Nessa sistematização ficcionalizada da vida que se encontra presente na Bíblia, o próprio personagem central, Deus, assume a intensidade da narrativa e a variedade dos humores e das condições das relações. Desse modo, como a literatura, o monoteísmo significa ruptura, não continuidade, significa deixar vir à escritura aquilo que não é ouvido, o novo radical e o Outro. A grandiosa história, utilizada nos livros bíblicos para dar forma à presença do ser humano no mundo, é, indubitavelmente, uma das artes narrativas mais impressionantes produzidas pelo ser humano: a história do acordo divino com um povo escolhido, ao mesmo tempo em que isso é construído na forma de um acordo matrimonial, recortado com compromissos para ambos os lados. Aí se instauram as grandes tramas dos personagens. O monoteísmo narrativo, uma história de Deus e de um povo, é uma forma de poesia do mundo refinada que vai desde a criação até o fim do mundo. A “verdade” dessa história reside exatamente em sua ficcionalidade. O Deus da Bíblia não é o Deus verdadeiro, que permanece de forma transcendental para além das histórias e dos anúncios, mas um quadro, uma referência, uma ação que alterna entre a intensidade do fazer e a intensidade do silêncio. O quadro é verdadeiro, pois ele é a representação da relação que o ser humano estabelece com ele, uma relação que destaca a extensão que o próprio ser humano é do quadro que ele tem como verdadeiro. A fala de Deus fala não de Deus, mas do

⁷ É exatamente essa realidade alternativa que é o específico do monoteísmo bíblico (ASSMANN, 2005, p. 12).

ser humano e da relação que esse ser humano estabelece com esse Deus, o seu Outro e seu quadro e o si-mesmo.⁸

Nesse sentido, a literatura – por intermédio da ficção – cria novos espaços de convivência e de realização pessoal. Desse modo, é um empreendimento extremamente vinculador e normativo, não primeiramente em Israel, antes na Mesopotâmia, no Egito e na Grécia. Nesse contexto são colocados os fundamentos do ser humano e da convivência humana. Esses textos foram aprendidos de forma dedicada e transformados em forma de condução da vida. O que aconteceu no campo da religião com a escritura é algo, porém, novo no contexto de Israel. Essa transformação aponta para uma nova concepção do que é escritura e literatura, visto que a escritura é acompanhada de certo tabu, o que proíbe a adição ou exclusão de elementos. Até mesmo os detalhes da escritura são vistos como palavra de Deus, como sagrada escritura, como verdade revelada.⁹

Crime e justiça na Bíblia

A leitura atenta da Bíblia pode deixar o leitor um tanto quanto confuso. Algumas partes enfatizam os aspectos punitivos (justiça retributiva). Outras se associam em muito às experiências restaurativas (restaurar os laços que foram rom-

⁸ Hans-Peter Schmidt vê o sentido de proibição de imagem não na frase “Não debes fazer imagem para ti”, porque nos é impossível uma verdade sem imagens, mas no sentido “tu não debes ver o quadro como a coisa em si”. Em sua literatura, o povo judeu libertou-se de seus opressores e possuidores, se escreveu para sair da casa do Egito e se inscreveu na lei, na Torá, que liberta todos os seres humanos da opressão, pois possibilita sua inscrição em formas alternativas de ligação e relação. Ver Zehr (1990).

⁹ Já Johann David Michaelis na Inglaterra e Gottfried Herder na Alemanha no século XVIII descobriram a Bíblia como literatura e trabalharam antes de tudo pela qualidade estética do texto e por sua capacidade de ser referência para o processo de reescritura ocidental, ao mesmo tempo em que viam nisso uma das características fundamentais das religiões monoteístas. Com a superação da visão exegética do texto, novas possibilidades de interpretação foram sendo articuladas, inclusive a relação do texto bíblico com a literatura e o texto bíblico como literatura. Ver Zehr (2005).

pidos pelas práticas). Algumas fazem sentido para os olhos do século XXI. Já outras parecem completamente estranhas e até bárbaras. Diante desses inúmeros obstáculos hermenêuticos, pergunta-se: como interpretar a história cultural?

Buscando-se alternativas diante das questões assinaladas, trata-se aqui de resgatar aspectos acerca da chamada “revolução jurídica”, tendo por base os possíveis elos existentes entre o Direito no Antigo Testamento e os paradoxos presentes na reflexão situada em torno da justiça retributiva (tradicional) e da justiça restaurativa. A revolução jurídica envolveu uma mudança de paradigmas de formas de construir e compreender a realidade.¹⁰ Assim, busca-se examinar dimensões dessa revolução no tocante à forma como se pensa e faz-se justiça. Mais especificamente, analisam-se os paradigmas que sustentam práticas judiciais e extrajudiciais, não se esquecendo de verificar o apoio social e político no qual se assentam tais propostas.

Inicialmente, destaca-se a mudança - no século XII na Europa - de uma justiça privada (comunitária) para uma justiça estatal. Tal movimento começou pela abertura de possibilidades de denúncias por parte do Estado em relação às arbitrariedades da chamada “justiça privada”. Posteriormente, o Estado dividiu atribuições com a justiça comunitária - mais adiante, como senhor absoluto - mediante o monopólio de dizer o direito para todos os danos e males nomeados como crimes.

Na decorrência de tal processo, a vítima do crime foi redefinida, e o Estado tornou-se a vítima de direito. Desse modo, as vítimas, os familiares, os amigos, a comunidade foram abs-

¹⁰ Leshan e Margenau (1982) assinalam que os novos paradigmas emergem como tentativa de resolver os problemas mais prementes de uma sociedade ou cultura. Assim, o paradigma científico surgiu como tentativa de resolver o problema mais grave da sociedade ocidental do final da Idade Média, ou seja, problemas catastróficos como a peste negra (ZEHR, 2005, p. 133-146). Nesses termos, a sociedade via-se confrontada pela necessidade premente de controlar seu entorno e, portanto, desenvolveu um paradigma adequado à tarefa. Mas, com o surgimento de outros problemas, o paradigma tornou-se inadequado e foi preciso que outros surgissem.

traídos e os indivíduos tornaram-se periféricos ao problema e a suas possíveis soluções (tratamento dos conflitos).

Em um segundo momento, os costumes e as conveniências sociais foram perdendo terreno, deixando, assim, espaço para a formalização dos procedimentos por meio do fortalecimento do direito positivo (direito legislado). Dessa maneira, a justiça foi sendo – concomitante a esse processo histórico – equiparada com a lei escrita, sendo interpretada e gerenciada por profissionais. Cada vez mais o critério da justiça passou a ser o processo utilizado, esvaziando as práticas de justiça comunitária no âmbito privado. Nesses termos, certos prejuízos, danos, conflitos passaram a ser definidos como diferentes de outros (tipificados), dando início a procedimentos criminais em que o Estado predominava. Todavia, outros foram deixados a cargo da lei civil, na qual os participantes retiveram considerável discricionariedade e poder.

Em terceiro plano, o Estado passa a assumir a vingança no lugar da comunidade, tornando a punição uma normativa. Resoluções amigáveis e acordos passaram a ser raros e até ilegais. Considerando-se que a norma eram as atitudes punitivas e não a restituição, a importância da vítima individual dentro do processo diminuiu.¹¹ Por decorrência, o significado simbólico da punição mudou na medida em que ela tornou-se a regra comum mais aceita e difundida. Assim, formas inovadoras de pena foram surgindo. No mundo pré-moderno, a motivação de vingança desempenhava um claro papel quando alguém buscava punição. Da mesma forma, tão importante como a ideia de punição era a vindicação da vítima, ou seja, na maior parte dos casos, a punição era pública. Desse modo, ao ser imposta uma punição, estava implícita uma declaração simbólica de que a vítima estava correta do ponto de vista moral.¹² Em outros termos, a justiça, via de regra, usava da

¹¹ É digno de nota que a Igreja nunca articulou qualquer crítica consistente a essa passagem da justiça comunitária para a justiça estatal. Pelo visto, suas atenções voltavam-se mais em controlar a vingança privada, e era rápida em reconhecer o papel do Estado, acabando por oferecer apoio eficaz.

¹² Assinala-se que, nas sociedades teocráticas, a punição também funcionava como purificação simbólica que livrava a comunidade dos resíduos (sujeira) criados pelo crime. Assim, a punição demonstrava

linguagem cênica para representar publicamente a culpa e a vindicação para demonstrar o assombroso poder das autoridades centrais. A conclusão que se pode chegar é que as penas públicas brutais serviam como demonstração de poder do Estado, uma forma de asseverar e dramatizar seu poder.¹³

Em quarto lugar, o conceito de justiça contribuiu com o alinhamento da balança, símbolo do direito, colaborando com um equilíbrio metafísico e abstrato. Em outros termos, os diferentes conceitos de justiça trouxeram consigo novas maneiras de entender o crime e o criminoso. Em vez de uma violação ou conflito individual, certos comportamentos tornaram-se violações coletivas ou sociais de ordem sobrenatural. Assim, eleva-se a dimensão pública em relação à dinâmica comunitária, servindo de justificativa para que o Estado impusesse uma ordem social e moral.

Destaca-se, nessa direção, que a gestão e o tratamento dos conflitos sociais foram perdendo sua eficiência e eficácia à medida que as bases comunitárias iam sendo esgarçadas. Diante disso, não se tem ainda todos os elementos para se trilhar um caminho na direção de uma conclusão a respeito da constituição das bases históricas, culturais e sociais da justiça retributiva assentada na culpa e na punição. No máximo, pode-se contar com algumas pegadas que nos conduzem a explicações focalizadas na crescente complexidade da sociedade como resultante da ampliação do número de pessoas, do advento das cidades e, posteriormente, da industrialização.

Talvez parte da resposta à questão posta repouse na necessidade de que os Estados emergentes tinham de monopolizar e exercer o poder. Entretanto, hoje o paradigma retributivo demonstra disfuncionalidade. Outro paradigma emerge e inspira-se em elementos da tradição histórica: o modelo da justiça comunitária.

Em outros termos, busca-se com esse texto examinar as bases históricas do surgimento da concepção “olho por olho”, usada, em geral, para sintetizar a natureza retributiva

que a sociedade não tolerava tais ações e, assim, ajudava a manter um sentido de limites e identidade da comunidade.

¹³ Ver Cheigny (1995), Foucault (1975) e Frühling (2003).

(punição) do direito bíblico. Contudo, a frase “olho por olho” aparece apenas três vezes no Antigo Testamento.¹⁴ No Novo Testamento, Jesus a rejeita explicitamente. “Vocês ouviram o que foi dito, ‘olho por olho’”, diz ele, “mas eu digo, fazei o bem àqueles que vos ofendem”. Estaria ele de fato contradizendo as leis do Antigo Testamento? “Olho por olho” era um preceito de proporcionalidade destinado a limitar e não encorajar vinganças. De fato, esse princípio legal fundou as bases para a restituição, oferecendo um princípio de proporcionalidade para reger a reação à transgressão. Portanto, o foco do preceito “olho por olho” não era a retribuição, mas sim a limitação e proporcionalidade. Mais do que isso, no contexto da aliança, centrado na libertação, esse princípio comum estabelecia a equidade.

O parágrafo 24 do Levítico¹⁵ é uma das passagens em que essa expressão aparece. Imediatamente, a seguir, vem uma admoestação no sentido de que deve haver um padrão para todos, tanto para o estrangeiro como para o nativo. Os estrangeiros, em geral, eram pobres e oprimidos, e Deus, frequentemente, lembra ao povo de Israel que eles tinham sido estrangeiros e que uma ação salvífica de Deus os resgatou. Em contrapartida, os nativos deviam cuidar dos estrangeiros que se encontrassem entre eles. O preceito do “olho por olho” estabelecia, portanto, a ideia de que todos deviam ser tratados igualmente. A motivação de vingança existe e é reconhecida no Antigo Testamento, mas a lei bíblica logo tratou de estabelecer limites. Um desses limites era a “lei de talião”, uma diretriz de proporcionalidade.¹⁶ Outro limite eram as cidades que concediam asilo.

¹⁴ Ver Patrick (1961).

¹⁵ O Levítico é um livro que faz parte de um conjunto, de uma obra completa, que conhecemos por Pentateuco.

¹⁶ O capítulo 19 do Deuteronômio ordena a criação de cidades de refúgio onde aqueles que haviam cometido assassinato não intencional podiam pedir guarida enquanto os ânimos esfriavam e as negociações eram realizadas. Ver Patrick (1985), cap. 4 e De Vaux (1961), p. 149-171.

A justiça e a lei presentes na Bíblia

A par de um conjunto de aparentes contradições, interpretações e crenças acerca da Bíblia, o tema preponderante é um conceito de justiça que vai de encontro ao entendimento comum sobre a “lei de talião” do “olho por olho”.

Houve um tempo, quando um indivíduo sofria um dano, em que a família e a comunidade também se sentiam atingidas. Assim, tanto a família como a comunidade procuravam se envolver de modo a buscar uma resposta ao problema. Podiam fazer pressão para obter uma solução ou servir como árbitros ou mediadores; em algumas situações podiam ser chamadas para testemunhar ou mesmo ajudar a garantir o cumprimento dos acordos. Dessa maneira, a justiça comunitária assentava-se, em grande medida, nas soluções extrajudiciais negociadas, em geral, que envolvessem indenizações. No entanto, duas alternativas de abordagens se apresentavam na medida em que tendiam a ser deixadas como último recurso, escolhidas apenas como meio de forçar uma negociação ou de sair dela em caso de insucesso. Desse modo, ambas representavam uma espécie de fracasso, embora sua existência talvez ajudasse a garantir o funcionamento da norma.

Uma dessas alternativas era a vingança.¹⁷ Essa opção era eleita com menos frequência do que se acredita, por razões óbvias. Ela é extremamente perigosa, costuma levar a violência recíproca e derramamento de sangue. Até a Idade Média na Europa, a prioridade do conjunto das comunidades era manter as relações estreitas mediante a manutenção dos relacionamentos. Assim, a negociação e a indenização faziam muito mais sentido do que a vingança pelo emprego de meios violentos.

Além dos aspectos assinalados, salienta-se que a vingança era limitada também por um sensível processo de com-

¹⁷ Ver Bianchi (1994). O que confirma a relevância social e histórica da justiça negociada era a existência de asilos. As pessoas acusadas de ter cometido delitos podiam correr para esses locais a fim de escapar à vingança pessoal ou às autoridades locais. Muito desses locais não eram asilos de longo prazo, mas espaços seguros onde se podia esperar a raiva passar enquanto as negociações progrediam.

binção envolvendo lei e costume. Na Europa medieval, por exemplo, a luta só era considerada legítima se as negociações tivessem sido propostas e recusadas. Assim, a conhecida fórmula do Antigo Testamento “olho por olho” foi – como já foi assinalado – um procedimento que ajudou a regular as vinganças privadas ao longo de boa parte da história ocidental. “Olho por olho” é uma fórmula que também podia ser entendida literalmente, e uma vingança assim poderia ser brutal. Muitas vezes, nesse caso, a troca era percebida como pagamento. Quando alguém morre ou é ferido numa sociedade comunitária, o equilíbrio de poder entre tribos, clãs ou outros grupos fica perturbado. Pode ser necessário restaurar o equilíbrio por intermédio da equivalência numérica. A violência imposta pela fórmula pretendia equilibrar os poderes mais do que obter vingança.

Contudo, nas sociedades não reguladas por códigos e procedimentos legais formais, tais fórmulas não eram encaradas como mandamentos, mas limitadores da violência. A reação, por decorrência, deveria ser proporcional ao dano, sem permitir uma escalada do conflito. Além do mais, as pessoas utilizavam essa fórmula enquanto equação para calcular o valor da indenização: “o valor de um olho pelo valor de um olho”. Acordos em dinheiro ou bens patrimoniais – como, por exemplo, o uso de propriedades – foram muito utilizados ao longo dos séculos, mesmo em casos de violência grave, e os códigos daquela natureza forneciam critérios para a determinação dos pagamentos. Nessas situações, o pagamento, em grande medida, era uma modalidade de se obter o reconhecimento público das vítimas na medida em que almejavam a vindicação moral de que tinham sido vítimas de um mal e uma declaração pública de responsabilidade por parte do ofensor. Entretanto, em situações bastante singulares, a retribuição incluía também uma espécie de compensação moral. Salienta-se, ainda, que em dadas situações a ameaça de retribuição tinha o fino propósito de servir de estímulo para que os ofensores assumissem essa responsabilidade publicamente.

Percebe-se, nesses moldes, que o significado e as funções da retribuição por vezes refletiam uma visão compensatória. O sistema repousava – primordialmente – na necessidade de compensar a perda das vítimas e reparar relacionamentos,

o que ensejava negociações para se chegar a um acordo que reconhecesse a responsabilidade e as obrigações do ofensor.

Ao examinar a Bíblia, especialmente o Antigo Testamento¹⁸, devemos atentar que estamos lendo literatura de um outro tempo e espaço, um mundo distante do nosso, não apenas no tempo e no espaço, mas também na filosofia, nos sistemas políticos e na estrutura social. Diferentemente da contemporaneidade, os pressupostos básicos em relação à culpa e à responsabilidade eram diferentes, o que atinge diretamente os conceitos de justiça e de lei.

A culpa, por exemplo, era coletiva, como também a responsabilidade. Por isso, na visão do povo dos tempos narrados na Bíblia, certos tipos de crime contaminavam a sociedade como um todo. Para expiar essa culpa, eram necessárias cerimônias coletivas de penitência. Em virtude de tal característica cultural, o Antigo Testamento sugere a correção para certas ofensas com nítido caráter sacrificial com muita publicização.¹⁹

Olho por olho, dente por dente

Assinala-se que na Europa - do começo da era moderna - eram poucas as ofensas consideradas ameaça à ordem política e moral, exigindo a aplicação de respostas violentas: a bruxaria, o incesto, a sodomia e certos tipos de assassinato especialmente hediondos. Destaca-se, assim, que ao longo da maior parte de nossa história surgiram exceções a este ideal de justiça retributiva (culpa/punição/vingança) no tocante a certos tipos de crime. As sociedades teocráticas primitivas

¹⁸ Como é de se esperar, as leis tinham uma forma muito diferente. Também seus propósitos e métodos administrativos eram distintos de hoje. Ver Boecker (1980), Patrick (1985) e Lind (1986).

¹⁹ Tudo isso faz com que as Leis do Levítico e do Deuteronômio nos pareçam bizarras. Como vimos, tópicos importantes que para nós precisam constar de um código penal, como assassinato e furto, estão misturados com itens que não precisam ser contemplados, como, por exemplo, normas sobre a agricultura, a alimentação, vestimenta, casamento e adoração. Algumas ofensas e seus remédios jurídicos têm evidente dimensão religiosa e ritual, enquanto outras parecem mais objetivas.

consideravam poucas ofensas como tendo dimensões religiosas que exigissem reações especiais, fora do normal. Certas ofensas sexuais, por exemplo, eram consideradas especialmente hediondas porque atingiam a deidade, trazendo culpa coletiva sobre a sociedade como um todo. Por decorrência, evitando partilhar da culpa, uma purificação simbólica era necessária. No entanto, essas ofensas eram poucas e cuidadosamente proibidas pela lei e pelo costume, não constituindo a norma para a maioria das transgressões “criminais”.

Nosso passado, de certo modo, oferece um modelo que demonstra um caminho diferente no que se refere à forma de se fazer justiça nos dias atuais. Trata-se de uma justiça a partir dos parâmetros criados pela própria comunidade, distante do monopólio do “fazer justiça” assumido pelo Estado entre os séculos V e XV. No caso dos cristãos, há um modelo de justiça ainda mais significativo: a justiça bíblica. Talvez os leitores estranhem, mas, na verdade, a justiça bíblica poderia oferecer um modelo muito diferente da justiça ancorada no modelo retributivo (o sistema penitenciário brasileiro é fruto de um modo de pensar o alcance de uma concepção particular de culpa, de crime e de justiça).

Nesses termos, “olho por olho” é uma fórmula que também podia ser entendida literalmente, e uma vingança assim poderia ser brutal. Contudo, nas sociedades não reguladas por códigos e procedimentos legais formais, tais fórmulas não eram encaradas como mandamentos, mas limitadores de violência: “Faça isto, mas somente isto e não mais”. A reação deveria ser proporcional ao dano, sem permitir uma escalada do conflito (o que nós conhecemos hoje, o foco não está no dano e na reparação, mas na punição dos agressores/ofensores, daqueles que proporcionaram um dano moral, material e/ou vital). Além do mais, as pessoas, via de regra, entendiam essas fórmulas como equações para determinar o valor da indenização: “O valor de um olho pelo valor de um olho”. Acordos em dinheiro ou propriedade foram bastante comuns ao longo da história, mesmo em casos de violência grave, e os códigos daquela natureza forneciam critérios para a demonstração dos pagamentos.

Mesmo naquelas situações em que a regra do “olho por olho” era entendida literalmente, a troca era percebida como pagamento. Quando alguém morre ou é ferido numa socie-

dade comunitária, o equilíbrio de poder entre tribos, clãs ou outros grupos fica perturbado. Pode ser necessário restaurar o equilíbrio por meio da equivalência numérica. A violência imposta pela fórmula ambicionava equilibrar os poderes mais do que conseguir vingança.

No passado, como nos dias de hoje, as vítimas sentiam a necessidade de vindicação moral (até o presente momento, no caso do processo penal no Brasil, só participam o Estado e o réu, ficando, assim, as vítimas e familiares fora do processo penal). Desejavam obter o reconhecimento público de que tinham sido vítimas de um mal e uma declaração pública de responsabilidade por parte do ofensor. O pagamento era uma forma de buscar tal reconhecimento, mas a retribuição por vezes incluía também uma certa compensação moral. Em dadas situações, a ameaça de retribuição servia como estímulo para que os ofensores assumissem essa responsabilidade publicamente. Percebe-se, desse modo, que o sistema estava ancorado, primordialmente, na necessidade de compensar a perda das vítimas e reparar relacionamentos. Isso normalmente exigia negociações para se chegar a um acordo que reconhecesse a responsabilidade e obrigações do ofensor.

Considerações finais

Conclui-se, a partir do exposto, que da literatura surge uma nova forma de religião; da imagem surge a coisa em si; da ficção emerge o definitivo. A escritura torna-se prescrição que aponta à fenomenologia do literário, visto que os livros bíblicos a isso estimulam, mesmo que isso fique restrito à Torá. Existe uma arte da significação nos textos bíblicos, de forma tal que a história pode ser ouvida e lida diversas vezes, suas falas rememoram e incomodam, seus silêncios e suas frases evocam a reescritura e o recontar. A arte da significação e a arte da abstração estão juntas e tornam o leitor/ouvinte alguém em profundo processo de reescrever, recontar e rememorar, ao mesmo tempo que o projetam para novas leituras. A arte da significação evoca a interpretação ininterrupta. À medida que a religião absoluta ganhou em forma e valor, o aspecto literário dos livros da Bíblia perdeu em vigor e importância.

Porém, à medida que a reivindicação ao absolutismo perdeu mais e mais seu poder de convencimento, seja pela pluralidade da religião, seja pela desconfiança e crítica iluminista, de forma crescente, o aspecto literário ganhou em importância.

Examinou-se aqui a relação entre teologia e literatura a partir do papel e da importância da Bíblia como obra basilar da literatura ocidental. Assinalou-se, ainda, que os estudos acerca da interpretação da Bíblia como literatura são portadores de inúmeras e amplas divergências. Se Harold Bloom louva a javista como gênio literário, algo que do ponto de vista da exegese é absolutamente questionável, outros, como Hans-Peter Schmidt e Jack Miles, não estão preocupados com uma visão parcial do texto, antes veem na polissemia do texto um aspecto fundamental de sua dimensão literária, ainda que tenha uma continuidade inquestionável na força das personagens. Tudo isso dentro de um forte espírito religioso, em estilos literários próprios, longe da ideia de que a ficção é mentira, pelo contrário, é a única forma em imagem e narrativa possível para lidar com a verdade do divino e do humano, algo que sempre resultará no fracasso dogmático das interpretações.

Nesses termos, apresentaram-se alguns aspectos que estão presentes nas concepções acerca da justiça para o século XXI, fundamentado nas práticas restaurativas que primam por verificar as possibilidades e os mecanismos segundo os quais se podem tratar os danos causados às vítimas, sem descuidar do grau de responsabilidade por quem tenha causado danos morais, materiais e/ou vitais. Assim, esboçaram-se alguns aspectos que denotam os vetores subjacentes quanto a forma, conteúdo e administração da lei hebraica. Em seguida, examinaram-se os conceitos de justiça e de lei a partir de tais perspectivas. Posteriormente, estudaram-se os significados do crime e da justiça à luz do diálogo entre tradição e contemporaneidade. Para tanto, investigaram-se os aspectos históricos que contribuíram para se avaliar a “lei do talião” assentada na máxima do “olho por olho, dente por dente”. A pesquisa buscou dados e os examinou seguindo o roteiro da análise de conteúdo na medida em que procurou compreender os princípios e intenções subjacentes e, então, seguir, a partir deles, em direção a conceitos de lei e justiça, tentando apreender o espírito, e não apenas a letra da lei. Tal mecanismo foi utilizado por se

acreditar ser possível compreender as “leis” bíblicas individualmente para a aplicação no contexto contemporâneo.

Assinala-se, por fim, que a “verdadeira” história da Bíblia, do Antigo e do Novo Testamento, é uma só: Deus não desiste. É este o modelo a imitar para sermos “perfeitos” no amor incondicional, no amor que não foi conquistado, no perdão, na misericórdia. Assim, pelo exposto, o paradigma da justiça presente na Bíblia, inclusive no Antigo Testamento, não é a retribuição (estabelecer quem é o culpado e a forma de punição). Dessa forma, a chave não está no “olho por olho”, mas na justificação motivadora. A reação de Deus à transgressão é normativa. Quando confrontado com as ofensas, Deus é descrito em termos humanos como furioso, cheio de ira. A etimologia dessas palavras em inglês, por exemplo, remete a calor, fungar, inspirar. Em hebraico, várias palavras, via de regra, são traduzidas por retribuição e punição, podendo significar, ao mesmo tempo, coibir, ensinar, corrigir. O conceito de punição pode até estar presente, mas em geral aparece com uma conotação diversa da que a palavra tem no outro idioma. Além do mais, Paulo lembra em Romanos 12:19, citando a Sagrada Escritura, que aquelas punições são assunto de Deus, e não dos humanos.

Essas conotações nos auxiliam a entender o que aparenta ser uma contradição entre as descrições de Deus como alguém que castiga e de Deus como sendo lento para a cólera e cheio de amor (Êxodo 34:6; Números 14:18). Deus pune, mas Deus é fiel. Israel transgredir repetidamente e Deus se encoleriza, mas Deus não desiste. Deus vai da ira à restauração. A retribuição que se subordina a *shalom* tempera e limita a justiça retributiva.

Essa característica da justiça divina é demonstrada de modo dramático em passagens como o capítulo 26 do Levítico e o capítulo 4 do Deuteronômio. O povo de Israel recebe vivas descrições das horríveis consequências de praticar o mal. Coisas terríveis sucederão. Mas essas passagens sempre terminam prometendo que Deus não desistirá. Deus não os destruirá. Deus é fiel e compassivo.

No Novo Testamento, o foco de Cristo é ainda mais nitidamente restaurativo na sua resposta ao mal feito. Não se trata

de um rompimento com a direção dada pelo Antigo Testamento, nem rejeição do impulso original da antiga aliança. Pelo contrário, esse foco oferece um passo além na compreensão do conceito, uma transformação continuada da justiça.

Shalom só pode se realizar se cuidarmos do bem-estar uns dos outros, mesmo nos erros. Cristo leva esse tema adiante, aprofundando e ampliando suas aplicações. A história do bom samaritano mostra que nosso próximo não é somente alguém da nossa etnia. Temos responsabilidades que vão além do nosso próprio povo. Na verdade, devemos fazer o bem até àqueles que nos maltrataram. Isso significa dizer não à retaliação ilimitada da lei de Lamec, dizer não à retaliação limitada da lei de talião. Ao contrário, deve-se buscar sempre, por mais complexa que seja a situação, praticar o amor ilimitado.

Segundo a Bíblia, o Deus que salva, livrando da opressão sem olhar para o merecimento, é limitado na ira, mas ilimitado no amor (na linguagem poética do Deuteronômio: “até a milésima geração”). É o amor ilimitado de Deus, e não sua ira, que devemos imitar. A justificativa motivadora é também um modelo. Percebe-se, nesses termos, que a justificativa motivadora, e não a lei de talião, é o que expressa melhor a essência da justiça da aliança. A restauração, e não a retribuição, é seu paradigma.

Portanto, nosso sistema judicial é, acima de tudo, um sistema para discutir a culpa. Consequentemente está centrado no passado. Por seu turno, a justiça bíblica busca, sobretudo, resolver antes os problemas, encontrar soluções, retificar o que não está bem e olhar para o futuro. A justiça contemporânea, ao contrário, procura dar a cada um o castigo merecido, garantir que as pessoas recebam o justo castigo. Em contrapartida, a justiça bíblica reage na medida do necessário, muitas vezes usando de bondade diante do mal à medida que falta *shalom*, e não porque a justiça deva dar o castigo merecido.

Pelo visto, a primeira - e, via de regra, a única - reação depois do estabelecimento da culpa é infligir dor como punição. Infligida a dor, considera-se que foi feita justiça. No contexto da justiça da Bíblia, quando se dá a punição, ela, em geral, não é uma finalidade, mas sim um meio de restauração.

Além disso, a punição é basicamente atributo de Deus. O foco primário da justiça bíblica é corrigir a situação e construir *shalom*, agindo para ajudar os necessitados.

Atualmente, mede-se a justiça avaliando se foi seguido o procedimento prescrito. A justiça bíblica, ou *sedeqah*, se mede pelo mérito, pelos resultados e pelos frutos. Assim, busca-se corrigir relacionamentos, e não simplesmente obedecer a regras tidas como corretas e válidas.

O sistema jurídico atual define as ofensas como violações das normas, das leis. O Estado é definido como vítima. Em termos bíblicos, entretanto, o mal não é uma violação de regras, mas uma violação do bom relacionamento. As vítimas, na verdade, são as pessoas atingidas (danos materiais, morais, perdas de familiares, colegas de estudo e de trabalho) e os relacionamentos, e não as regras ou governos ou a ordem moral.

A justiça bíblica parte de uma visão sistêmica para conceber a justiça em um sentido mais amplo. Assim, a Bíblia não nos autoriza a separar as questões criminais das questões pertinentes à pobreza e ao poder. A justiça é um todo que não pode ser fragmentado. Empresas fraudadoras ou aquelas que prejudicam as pessoas destruindo o meio ambiente, por exemplo, são tão responsáveis por suas ações como os indivíduos que cometem homicídio. Somam-se a tais pressupostos outros que se associam, de uma forma ou outra, ao contexto social do crime. Tal perspectiva deve sempre ser levada em consideração. Desse modo, não se pode separar os atos criminosos ou seus autores da situação social que os envolve. Além disso, as leis injustas de qualquer tipo devem ser questionadas.

A justiça com a qual se está habituado contemporaneamente busca ser neutra e imparcial. Procura tratar as pessoas com equidade. Seu foco primário é a manutenção da ordem. Em virtude disso, e pelo fato de separar questões de justiça penal de questões de justiça social, a ordem que ela tende a manter é a ordem vigente, o *status quo*. Portanto, muito frequentemente, o direito hoje age como uma força conservadora. A justiça bíblica, por seu turno, em comparação, é uma força ativa, progressista, que busca transformar a ordem vigente em uma ordem mais justa e, ao fazê-lo, zela, principalmente, pelos pobres e fracos.

A justiça contemporânea coloca no centro o Estado e seu poder de coerção como fontes, guardiões e sancionadores da lei. A justiça bíblica, por seu turno, coloca as pessoas e os relacionamentos no centro, sujeitando tanto a lei quanto os governos a Deus. Portanto, a justiça bíblica oferece uma alternativa paradigmática que questiona frontalmente nossa abordagem retributiva centrada no Estado. Pode-se, dessa maneira, concluir que o Estado não é a única fonte do Direito nem o único que pode chamar para si o direito de dizer o direito e, ao mesmo tempo, o Direito não é sinônimo de lei. Tais parâmetros são relevantes caso os leitores desejem uma sociedade emancipada, autônoma e minimamente democrática. Nesse caso, mãos à obra!

Referências

Bianchi, Herman. *Justice as Sanctuary: Toward a new system of crime control*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

BOECKER, Hans Jochen. *Law and the Administration of Justice in the Old Testament and Ancient East*. Minneapolis: Augsburg Publishing House, 1980.

CHEVIGNY, Paul. *Edge of the Knife: Police Violence and Accountability in Six Cities of the Americas*. Nova York: New Press, 1995.

DE VAUX, Rolanda. *Ancient Israel*. Nova York: McGraw-Hill, 1961.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRÜHLING, Hugo. Police Reform and Democratization. In: FRÜHLING, H. et al. (eds.). *Crime and Violence in Latin America: Citizen Security, Democracy and the State*. Washington, DC/ Baltimore: Woodrow Wilson Center Press - Johns Hopkins University Press, 2003.

Leshan, Lawrence; Margenau, Henry. *Einstein's Space and Van Gogh's Sky: Physical Reality and Beyond*. Nova York: Collier Books, 1982.

LIND, Millard. Review Essay. *Journal of Law and Religion*, v. 4, n. 2, p. 479-485, 1986.

PATRICK, Dale. *Old Testament Law*. Atlanta: John Knox Press, 1985.

SWARTLEY, Willard M. *Slavery, Sabbath, War, and Women: Case Issues in Biblical Interpretation*. Scottdale: Herald Press, 1983.

YODER, Perry. *Toward Understanding the Bible*. Newton: Faith and Life Press, 1978.

ZEHR, Howard. *Changing Lenses: A New Focus for Crime and Justice*. Scottdale, Pa: Herald Press, 1990.

_____. *Changing Lenses: A New Focus for Crime and Justice*. Scottdale, Pa: Herald Press, 2005.

PARTE 2

VISIBILIDADES CULTURAIS

Imprensa e humor no teatro: as conferências do “trio alegre” carioca em Porto Alegre (1913)

Alice Dubina Trusz

Em meados de setembro de 1911, saiu no jornal porto-alegrense *O Diário* um comentário sobre a temporada de conferências humorísticas ilustradas realizada com sucesso no Rio de Janeiro por um “triângulo de humoristas”, constituído por “João Phoca dizendo conferências; Chaby, [...], recitando versos admiravelmente [...]; e finalmente Jorge Collaço, com as suas charges à maneira de Bordallo”. Segundo a nota, eles haviam decidido apresentar seus espetáculos em outras cidades, “exibindo-se às plateias inteligentes do Brasil”. O autor da nota se perguntava se chegariam a Porto Alegre.

Em abril de 1913, eles chegaram. Era um trio de humoristas, mas, entre os citados acima, veio apenas João Phoca, acompanhado dos ilustradores Raul Pederneiras e Luiz Peixoto. O “trio alegre” carioca, como foi referido na imprensa local, permaneceu no Rio Grande do Sul por mais de dois meses, apresentando suas conferências na capital e em várias cidades do interior do estado.

A temporada se estendeu de 11 de abril a 25 de junho e teve ampla cobertura, textual e visual, da imprensa porto-alegrense. Segundo ela, a agenda de Phoca, Raul e Luiz compreendeu seis espetáculos, pelo menos dois jantares em um restaurante do centro da cidade, sessão de pose para retratos no ateliê de Virgílio Calegari, um dos mais importantes estúdios fotográficos locais, e participações em um sarau literário no Clube do Comércio e em um evento promovido por uma federação estudantil.

Além do conhecimento dos modos de atuação profissional e relacionamento social dos artistas cariocas, das formas de divulgação que empregaram para promover seus espetáculos, dos conteúdos textuais e visuais que abordaram e produziram, a pesquisa micro-histórica sobre a turnê artística do “trio alegre” carioca no Rio Grande do Sul nos permite

identificar também os grupos locais envolvidos com a produção jornalística, o humor gráfico, a fotografia, o cinema e o teatro, setores ligados entre si pelo trânsito interno de seus protagonistas. Numa perspectiva mais ampla, o estudo faz emergir as relações diretas e indiretas que mantiveram os produtores de cultura de diferentes capitais brasileiras no período, fazendo circular informações e produções artísticas em um contexto de limitadas formas de comunicação, em que inexistiam rádio e televisão.

Os textos e imagens que hoje nos permitem conhecer aspectos do passado foram produtos de práticas que deram concretude e dinâmica ao cotidiano dos visitantes, anfitriões e público em geral. Tais práticas constituíram os processos de produção, circulação e apropriação de jornais, revistas, anúncios, ilustrações gráficas e fotografias que hoje concentram referências diretas ou indiretas aos envolvidos no evento aqui enfocado. Tais materiais resultaram de necessidades e motivações e desempenharam determinadas funções sociais. Ao longo de sua trajetória, mediaram relações e foram atribuídos de sentidos, correspondentes aos seus usos (CHARTIER, 1991).

Ainda que tenham resultado das necessidades de construção, funcionamento, legitimação, perpetuação ou transformação de uma sociedade, os registros que hoje tomamos como testemunhos do passado também concentram um esforço, consciente ou não, dos seus produtores em deixar para a posteridade uma imagem de si (LE GOFF, 1984, p. 104). Como produtos históricos e culturais, eles correspondem às possibilidades técnicas de produção e reprodução disponíveis e expressam os modos de percepção e expressão de uma época. Isso faz deles objetos e simultaneamente portadores de representações de mundo, isto é, de uma leitura particular, perspectívada, da realidade. Daí a importância do exame das condições e dos processos que sustentaram concretamente tais operações de produção de bens e sentidos (MENESES, 2003).

Com a presente investigação histórica, pretende-se contribuir para uma maior compreensão dos processos e práticas de produção cultural e, em particular, visual, da década de 1910, evidenciando algumas das relações que interligaram diferentes setores da produção cultural no Brasil da República

Velha, sobretudo o jornalístico, o fotográfico e o cinematográfico. Como se sabe, foi traço peculiar da época que literatos, jornalistas e ilustradores fossem também profissionais liberais; da mesma forma, foi recorrente a simultaneidade do exercício da produção cinematográfica e da reportagem fotográfica entre vários profissionais, traço aqui percebido como potencialmente criativo.

Ao examinar os modos de produção cultural da época, percebe-se a importância das ilustrações de humor na imprensa em um contexto marcado pela proliferação das imagens no cotidiano via cinema e fotografia. Assim, o estudo deve permitir uma melhor compreensão da qualidade das relações dos porto-alegrenses com as imagens no período, ressaltando o papel da excursão artística do trio alegre carioca e da revista local *Kodak*, particularmente, na dinamização da vida cultural local e no estreitamento das trocas culturais entre Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Boas novas

As notícias sobre a vinda de João Phoca, Raul Pederneiras e Luiz Peixoto ao Rio Grande do Sul começaram a sair na imprensa porto-alegrense em 3 de abril de 1913, por meio de um telegrama veiculado pelo jornal *A Federação*, dando conta do embarque da “trupe humorística” no Rio de Janeiro com destino ao Sul. No dia 6 de abril, *O Diário* noticiou ter recebido um cartão de saudações dos colegas viajantes. A seguir, os leitores d’*A Federação* souberam que a excursão artística começaria pelo Sul e se estenderia até o extremo Norte da República. Talvez alcançasse antes Montevidéu e Buenos Aires. De Manaus, seguiria para Portugal. Ao que se sabe, os humoristas cumpriram apenas a primeira parte dessa entusiástica trajetória em 1913, fazendo a temporada gaúcha. Contudo, a sua projetada e divulgada extensão territorial deve ter provocado no meio local o efeito almejado, supervalorizando a excursão, internacional, que incluía Porto Alegre.

A matéria também fornecia informações sobre os integrantes da trupe, observando que, dos três, João Phoca era o orador, aquele que fazia as conferências humorísticas,

enquanto Raul e Luiz as ilustravam simultaneamente com caricaturas. Eles são elogiados em suas especialidades, assinalando-se que o próprio Rio de Janeiro, cidade modelo e paradigma de civilização e progresso para o país na época, já os havia avalizado com aplausos. Acrescentava-se que João Phoca era cronista teatral e humorístico do *Jornal do Brasil* e teria regressado recentemente de Portugal.¹ Raul Pederneiras foi apresentado como jornalista, professor de Direito, popular e apreciado caricaturista.² Ele, que teria nascido em Porto Alegre, daqui partindo aos 11 meses de idade, retornava à cidade natal pela primeira vez.³ Luiz Peixoto foi destacado como “caricaturista de valor” do *Jornal do Brasil*.⁴

¹ João Baptista Coelho (Santos, 01.01.1877 - RJ, 03.07.1916) iniciou sua carreira de jornalista no antigo *Diário de Santos*, onde escreveu sob o pseudônimo de *Victor Brazil*, que conservou na *Imprensa*, de Rui Barbosa. No Rio de Janeiro, passou para a *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio. A popularidade do seu pseudônimo *João Phoca* nasceu das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult078b.htm>>. Acesso em: 28.01.2014. Ele também era comediógrafo, tendo 21 peças suas já representadas em 1913, das quais a última, *Sem vontade*, acabara de ser encenada com sucesso no Theatro Municipal (RJ) pela Companhia Dramática Nacional. Cf. *O Diário*, 17.04.1913, p. 6.

² Raul Paranhos Pederneiras (1873-1953) dedicou-se tanto ao Direito quanto ao Jornalismo. Como ilustrador, estreou em 1898 na revista *O Mercúrio*, junto com K. Lixto, e publicou charges e caricaturas em revistas ilustradas, como a *Revista da Semana* (1900), *O Malho* (1902), *Tagarela* (1902), *Fon-Fon* (1907), *D. Quixote* (1917), e em jornais, como *O País*, *Correio da Manhã*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. (TEIXEIRA; RIBEIRO; TELLES, 2012, p. 193).

³ Esse dado, e o fato de ser filho de pais gaúchos, será reafirmado por outras fontes, como Bastos Tigre (1949) e o próprio Raul, por meio de um poema seu, escrito após o retorno da excursão ao Rio Grande do Sul, publicado no *Jornal do Brasil*, do Rio, e transcrito pela *Federação*, em 12 de setembro de 1913.

⁴ Luiz Carlos Peixoto (1889-1973) foi um artista múltiplo, que escreveu para o teatro e atuou como redator e caricaturista em jornais e revistas. Começou aos 15 anos de idade, na *Revista da Semana*, onde publicou ilustrações entre 1907 e 1914. A seguir, publicou em *O Malho*. Entre 1906 e 1919, foi desenhista e redator do *Jornal do Brasil*, além de colaborar nas revistas *O Papagaio* e *A Avenida*, em 1906, e *Tan-Tan* e *Fon-Fon*, em 1907. Em 1911, estreou no teatro com a burleta de costumes cariocas *Forrobodó*, escrita com Carlos Bittencourt e musicada por Chiquinha Gonzaga. Em 1913, fez sucesso com a revista *Abre-alas*, com músicas de Chiquinha Gonzaga e Luz Júnior.

Após nove dias de viagem, o trio desembarcou em Porto Alegre, na manhã de 11 de abril, junto com uma artista local, a violinista Olga Fossati, que retornava de estudos musicais na Europa. No mesmo dia, eles visitaram a imprensa da capital, avisando que deveriam iniciar as apresentações na semana seguinte. No sábado, 12 de abril, a revista *Kodak*, publicação local congênere às revistas cariocas em que Raul e Luiz atuavam como ilustradores, a qual seria uma das principais anfitriãs do trio na cidade, também notificou na sua edição semanal a chegada dos artistas.⁵ Na tentativa de exprimir o significado da temporada para o meio cultural local, assim a referiu: “Um longo período de pachorrenta quietação, logo cortado por uma ocorrência agradável... Um pouco de ignorância do que vai no país da arte e após, bruscamente, a ciência de tudo, ou quase tudo”.⁶

Alegrias de outros carnavais

Em suas primeiras matérias sobre os conferencistas recém-chegados, o jornal *A Federação* fez uso da evocação de memórias, lembrando que João Phoca já havia estado em Porto Alegre e proferira conferências humorísticas no salão do Club Caixeiral. A esse respeito, afirmou terem tido os gaúchos a primazia de ouvi-lo, “pois foi nessa capital, a pedido de diversos amigos, que fez sua primeira conferência, tendo

Fonte: <http://www.releituras.com/luizpeixoto_menu.asp>. Acesso em: 27.01.2014.

⁵ A revista *Kodak* foi lançada em Porto Alegre em 27 de setembro de 1912 e publicada até 1923, mas com duas interrupções e também diferentes equipes produtoras e perfis editoriais. A sua primeira fase, durante a qual manteve uma periodicidade semanal regular, se estendeu até janeiro de 1915. Tratava-se de uma revista semanal ilustrada dedicada às artes e à literatura e voltada ao mundanismo das novas sociabilidades urbanas. Embora não tenha sido a primeira revista ilustrada local, foi aquela que apresentou maior duração e profissionalismo, investindo desde cedo na equipe de produção e em oficinas próprias que permitiram sua qualificação técnica e intelectual, bem como autonomia comercial, viabilizando a afirmação do gênero no meio local contribuindo para a racionalização da empresa jornalística.

⁶ *Kodak*, ano 1, nº 26, sábado, 12/04/1913.

como tema *Os bailes*".⁷ Na verdade, tal indicação não foi confirmada pela pesquisa. Por outro lado, verificou-se que a oferta de conferências humorísticas ilustradas em Porto Alegre remontava a 1909.

As conferências humorísticas ilustradas em Porto Alegre

Segundo Brito Broca (1956), as primeiras conferências literárias foram realizadas em Paris, a partir de 1870, e no Brasil, a partir de 1875, ganhando novo vigor na década de 1900. Em suas memórias, Medeiros de Albuquerque informou ter sido ele o introdutor das conferências remuneradas no Brasil, a partir de 1906, quando retornou de Paris. Segundo outra fonte, elas já eram realizadas em 1905, no Instituto Nacional de Música, no Rio. O seu crescente sucesso tornou-as uma "epidemia", atingindo inclusive setores extraliterários. Em 1907, Bilac publicou uma crônica na revista *Kosmos* satirizando a "mania das conferências" entre os cariocas, que intensificava a concorrência entre os palestrantes, levando-os a incorporar novas atrações às apresentações a fim de se distinguir dos colegas e atrair maior público. A partir de então, as conferências passaram a contar também com números de música, canto, dança, projeções de lanterna mágica e "ilustrações a crayon".

A primeira conferência ilustrada de que se tem notícia em Porto Alegre foi proposta em junho de 1909 por dois estudantes gaúchos que cursavam a faculdade de Direito em São Paulo e visitavam sua terra natal. Ela foi percebida pela imprensa como "verdadeiramente original" e duplamente atrativa, pois contaria com uma explanação oral e a simultânea produção de ilustrações. Intitulada *Representação caricatural das Nações*, foi realizada no Club Caixeiral. O orador era Boccacio Faria Rosa; o ilustrador, Amaral Júnior (Yoyô), colaborador da *Fon-Fon*. A "palestra ilustrada com caricaturas à la minute" foi um sucesso de público.

⁷ A *Federação*, ano 30, n. 85, 6^{af}, 11/04/1913, p. 2 e n. 86, sáb, 12/04/1913, p. 3.

Nova conferência humorística foi realizada na cidade em abril de 1911, tendo sido novamente promovida por alguém que vinha de fora. Desta vez, o conferencista foi João do Rego Barros, secretário da Cia. Portuguesa de Operetas, que estava em temporada no Theatro Coliseu. A sua conferência teve por título *O teatro por dentro*, ou seja, nos bastidores, e foi realizada no Salão Leopoldina. Ela era humorística, mas não ilustrada. Durou cerca de uma hora e foi aplaudida por imprensa e público.

Em junho de 1912, foi a vez de Orzolino Martins e Henrique Vieira Braga⁸ agitarem o meio cultural local com a oferta de uma conferência humorística e ilustrada. Tendo por tema *A vida alheia*, ela foi realizada nos salões da Sociedade Victorio Emmanuel, no centro da cidade. O valor do ingresso era 2\$000rs (2 mil réis) e dava direito à entrada da família. A conferência durou uma hora e o público foi mantido em “franca hilaridade” durante todo o período. Vieira Braga foi o orador e “prende a atenção do auditório, percorrendo com verve sobre certos tipos conhecidos em nosso meio social. Intercaladamente, Orzolino Martins desenhou vinte caricaturas, algumas das quais foram muito apreciadas pelos assistentes”.⁹ O sucesso do evento fez com que recebesse pedidos de reprise, que redundaram em duas novas apresentações.

Se a conferência de João Phoca não foi identificada, outras referências ao artista, como autor de revistas teatrais

⁸ Orzolino era ilustrador. Em 1908, integrava a equipe do semanário humorístico *Pau-Bate*, lançado em 1905. Em 1910, deixou a direção artística da publicação, onde já utilizava o pseudônimo *Gregório Nero*, logo simplificado para *Nero*. Em janeiro de 1911, lançou outro semanário, humorístico e ilustrado, o *606*, juntamente com Henrique Vieira Braga, autor da revista de costumes locais *Notas Falsas*, estreada em 1905. O *606* teve aceitação crescente no meio local, sendo elogiado por órgãos da imprensa das mais diferentes orientações políticas. Em março de 1912, Braga fez representar sua revista de costumes, a *Jupe-cullote*, da qual Orzolino participou como ator e responsável por figurinos e cenários. Em novembro, Braga deixou o *606*, que continuou sendo publicado apenas por Orzolino. Em dezembro, ele estreou uma peça dramática, na qual Orzolino novamente atuou como ator, e lançou uma revista literária, *A Fita*. A partir de fevereiro de 1913, Nero passou a publicar ilustrações na revista *Kodak*, mantendo paralelamente a publicação semanal do *606*.

⁹ *O Diário*, 08/06/1912, sáb, p. 4. *A Federação* (08/06).

encenadas nos teatros locais, emergiram, comprovando a inscrição elogiosa do seu nome no meio artístico local.

As revistas teatrais de João Phoca em Porto Alegre

A primeira indicação nesse sentido data de agosto de 1906, quando iniciou sua temporada de espetáculos na cidade a Cia. de Operetas, Mágicas e Revistas do Theatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, empresariada por Segreto & Souza. Tratava-se de uma companhia renomada que trazia coro e orquestra próprios, regidos pelo maestro Paulino Sacramento. Ela veio acompanhada do jornalista João Baptista Coelho (João Phoca), que já era redator do *Jornal do Brasil*, e, segundo *A Federação*, já havia estado em Porto Alegre quando aportou na cidade o navio (canhoneira) *Pátria*. Ele era coautor, com D. Xiquote (pseudônimo de Bastos Tigre), da revista *O Maxixe*, que fora representada havia pouco na capital federal e fazia parte do repertório da companhia.

Durante a temporada, que se alternou entre os teatros São Pedro e Polytheama, foi representada a revista *O Maxixe*¹⁰, inédita na capital. Na sua estreia, o teatro ficou lotado. As atrizes foram elogiadas, bem como a música, a orquestra e o seu regente e o autor. O sucesso foi tal, expresso em pedidos de bis sucessivos, que o espetáculo terminou pela madrugada. Ao final da representação, João Phoca foi chamado ao palco e foi muito aplaudido. A revista foi representada várias vezes no Polytheama, preferencialmente nos finais de semana, em matinê e à noite, com concorrência extraordinária. Ao final da temporada, ela também foi encenada no Theatro São Pedro (TSPedro), retornando ao Polytheama para a grande despedida da companhia, que deixou Porto Alegre em 18 de outubro de 1906. É possível que Phoca tenha estreado como conferencista na cidade durante essa temporada.

Em março de 1909, ele estava em Portugal fazendo conferências. Lá, apresentou *As consequências do namoro* e

¹⁰ Tratava-se de uma revista cômica de 14 quadros, que abordava com humor tipos e costumes cariocas. Continha 56 números musicais e já havia sido representada 108 vezes. *A Federação*, 21 e 22/08/1906, p. 2.

recitou um trecho de *Os Lusíadas* em diversos idiomas e sotaques. Tais títulos, entre outros, comporiam o programa da temporada porto-alegrense do “trio alegre” em 1913. Phoca foi muito aplaudido pelo público português e elogiado pela imprensa pela sua elegância, despreensão e humor, pelo olhar jornalístico e atento ao cotidiano, pela verve e carisma.¹¹

Em novembro de 1910, a imprensa porto-alegrense divulgou que seria encenada na cidade outra revista sua, *O Diabo que o carregue*, escrita em parceria com o português André Brum. Ela seria representada no TSPedro pela Companhia Portuguesa da Rua dos Condes, de Lisboa. Ao anunciá-la, o *Jornal do Comércio* local transcreveu uma nota de um jornal lisboeta, dando conta de que a peça era humorística, mas não continha pornografia, era dinâmica, tinha personagens bem construídos e cenários e figurinos luxuosos. Sobre André Brum, informou ser jornalista e autor teatral português. Ele também dividia com João Phoca a autoria da “revista de costumes luso-brasileiros” *Fado e maxixe*. Eles teriam se conhecido quando João Phoca foi a Lisboa para uma rápida temporada de conferências humorísticas, provavelmente aquela de 1909.

A Companhia Portuguesa só estreou em Porto Alegre em março de 1911, quando colocou em cartaz a revista *Fado e maxixe*. A representação teve enorme sucesso de público, sendo muito elogiada. Às vésperas da reprise, comentou a imprensa local a respeito: “O *Fado e maxixe* é uma revista de estudo de costumes e crítica, feita com muita observação e escrúpulo, sem ditos ambíguos, nem escabrosos”.¹² Ela já havia sido representada em Lisboa e no Rio de Janeiro e compreendia uma parte contextualizada no Brasil, escrita por João Phoca, e outra em Portugal, escrita por Brum. A sua reapresentação no Theatro Coliseu, casa com capacidade para 2.500 pessoas, teve tão grande concorrência de público que exigiu a intervenção da polícia, proibindo a venda de ingressos.

¹¹ Cf. *Resistência*, Coimbra, 26/03/1909. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult078b.htm>>. Acesso em: 28.01.2014.

¹² *A Federação*, n. 65, sábado, 18/03/1911, p. 1.

A popularidade do humor gráfico carioca no Sul

Quando divulgou a temporada porto-alegrense do “trio alegre”, a imprensa local observou que Raul e Luiz também já eram bastante conhecidos na cidade “através das interessantes charges publicadas pelos jornais do Rio”, disponíveis nas bancas. Na verdade, as revistas ilustradas cariocas, comercializadas em Porto Alegre desde 1901, foram as maiores divulgadoras dos seus trabalhos. A *Revista da Semana*, lançada em 1900 como edição ilustrada do *Jornal do Brasil*, foi a primeira publicação periódica do país a contar com reproduções fotográficas e ilustrações de humor como partes substanciais de seus conteúdos. Raul ali publicou charges e ilustrou capas desde suas primeiras edições, ao lado de outros importantes caricaturistas, entre os quais, Luiz.

Além dela, também estavam disponíveis nas livrarias locais outras revistas ilustradas cariocas, como *Kosmos* (desde 1904), *Renascença* (desde 1907), *Careta*, *O Malho*, *Degas* e a infantil *Tico-Tico* (desde 1908), *Leitura para todos* e *Fon-Fon* (desde 1909) e *Ilustração Brasileira* (desde 1910). Em 1912, elas continuavam à venda. Além do mais, verificou-se ao longo do período o lançamento, por algumas dessas revistas, de edições temáticas especiais dedicadas ao Rio Grande do Sul. Isso revela que havia uma preocupação da parte dos editores cariocas em conquistar os mercados regionais e um reconhecimento da importância do leitor porto-alegrense e gaúcho e do seu interesse por esse gênero de publicação.

Embora não tenha sido lembrado pelo jornal *A Federação*, Raul e Luiz também colaboraram na folha porto-alegrense *Correio do Povo* como ilustradores a partir de setembro de 1911, assinando uma seção ilustrada nas suas edições dominicais. Intitulada *Vida carioca*, ela era uma espécie de crônica que reunia, sob a forma de charges, observações sobre os acontecimentos cotidianos e costumes da capital federal. Inicialmente, apenas Luiz foi apresentado como “colaborador artístico” da folha, mas logo a seguir a seção passou a ser ocupada, alternadamente, pelas ilustrações de Luiz e Raul.

Durante 1912, o Raul ilustrador tornou-se ainda mais popular na capital gaúcha – e sobre isso a memória da *Federação* demonstrou frescor – pela sua participação como

chargista no *Cinejornal Brasil*, exibido regularmente nos cinemas locais. Produzido pela empresa P. Botelho & Cia. a partir de janeiro de 1912 (RAMOS; MIRANDA, 1997, p. 64 e 178), o cinejornal carioca estreou no cinema Variedades de Porto Alegre em fevereiro (edições n. 1 a 13), passando a ser exibido no cinema Recreio Ideal a partir de agosto (edições n. 22 a 35). Nessa sala, sua exibição alternou-se à dos cinejornais *Pathé Journal*, francês, e *Recreio Ideal-Jornal*, local, realizado por Emílio Guimarães.

Os cinejornais *Brasil* e *Recreio Ideal-Jornal*, bem como os seus realizadores, são exemplares dos vínculos que entreteram setores como o jornalismo, a fotografia e o cinema na República Velha brasileira (TRUSZ, 2011a). Essa mesma simultaneidade e multiplicidade de interesses dos produtores de cultura do período, que lhes permitia ou obrigava a circular em diferentes campos artísticos, deve explicar a incorporação das charges de Raul e também de K. Lixto ao *Cinejornal Brasil*. Os seus produtores, Paulino e Alberto Botelho, foram simultaneamente cinegrafistas e repórteres fotográficos de jornais e revistas cariocas, como o *Jornal do Brasil*, *O Malho*, *Fon-Fon* e *Revista da Semana*, dos quais Raul era ilustrador.

A prática seria retomada por Emílio Guimarães nas primeiras edições do *Recreio Ideal-Jornal*, que veiculou charges de Nero (Orzolino Martins). Emílio vivia em Porto Alegre desde maio de 1911, mas havia iniciado sua carreira como cinegrafista em 1905, no Rio de Janeiro. Em 1912, publicou na revista *Fon-Fon* fotografias de eventos gaúchos, na qualidade de seu correspondente regional fotográfico. Enquanto produzia o *Recreio Ideal-Jornal* para o cinema homônimo, no segundo semestre de 1912, foi convidado a integrar a equipe da *Kodak* como repórter fotográfico (TRUSZ, 2011b). Em abril de 1913, por ocasião da visita do “trio alegre” carioca a Porto Alegre, Emílio era o diretor artístico da revista. A sua presença e atividade no meio jornalístico local naquele momento, bem como a de outro jornalista carioca, Emílio Kemp, então redator do *Correio do Povo*, mas igualmente conhecido dos visitantes dos tempos em que vivia no Rio, foram decisivas para a ótima recepção que tiveram no Sul.

A turnê do “trio alegre” no Rio Grande do Sul

O “trio alegre” carioca não estreou como tal em Porto Alegre. A tripla parceria já havia rendido frutos no Rio durante 1912, ao menos. Em maio daquele ano, eles animaram a festa de aniversário do senador gaúcho Pinheiro Machado. As comemorações começaram com um almoço íntimo em sua residência, no qual tomaram parte o presidente da República, Hermes da Fonseca, o diretor do *Jornal do Comércio* de Porto Alegre, Armenio Jouvin, e mais alguns convidados. À noite, a festa prosseguiu nos jardins, com bandas de música e uma conferência humorística de João Phoca - intitulada *Papais, mães, bebês* -, que também seria proferida em Porto Alegre. Em seguida, Luiz Peixoto e Raul Pederneiras fizeram as caricaturas do mal. Hermes, do senador Pinheiro Machado, de Pereira Passos e de José Veríssimo.

Na capital gaúcha, eles realizaram quatro conferências na primeira fase da temporada: duas noturnas, no TSPedro, nos dias 18 e 22 de abril, durante a semana, e duas em matinê, no TColiseu, mais amplo e popular, nos domingos 27 de abril e 4 de maio. Em 6 de maio, deixaram a cidade e deram início à excursão pelo interior do Estado. Após um mês, em 7 de junho, retornaram a Porto Alegre e realizaram mais duas conferências nos dias 13 e 22 de junho, ambas no TColiseu, uma à noite e outra em matinê dominical. O trio partiu definitivamente em 25 de junho, rumando para Pelotas e logo após para Rio Grande, onde daria conferências antes de retornar ao Rio de Janeiro.

As conferências costumavam durar cerca de duas horas. Os seus programas foram divulgados antecipadamente pelas diferentes folhas locais, que também produziram sobre os espetáculos detalhadas descrições, sendo unânimes em elogiar os artistas, as falas e as caricaturas apresentadas. Tais impressões, segundo os jornais, teriam sido compartilhadas pelo público, que compareceu numeroso às apresentações e foi “mantido em franca hilaridade” pelos cativantes e engraçados artistas, aplaudindo-os “ruidosamente”.

A estreia foi divulgada por cartazes ilustrados com caricaturas do trio, feitas por Raul e Luiz, e expostos nas vitrines de alguns estabelecimentos da Rua dos Andradas, a principal

rua do centro da cidade. Na véspera do espetáculo inaugural, *O Diário* observou uma grande ansiedade entre muitos porto-alegrenses, entendendo ser justa frente ao currículo dos artistas, que era incrementado diariamente pelos jornais com novas informações.

A primeira conferência contou com teatro apinhado e seleta concorrência, vestida elegantemente. Entre o público estavam o presidente do Estado, Borges de Medeiros, e seus familiares, o intendente municipal, José Montaury, e o chefe de polícia do Estado, Thompson Flores, além de outras autoridades. O programa foi aberto com a conferência *Papais, mamães e bebês*, “hilariante estudo de cenas, fatos, incidentes e tipos da vida familiar”, proferida por João Phoca e ilustrada com cômicos desenhos instantâneos feitos “à vista do público” pelos caricaturistas Raul e Luiz. Após o intervalo, foi apresentado o *Ato de cabaré parisiense*, durante o qual Phoca contou piadas e casos, enquanto Luiz e Raul traçaram, “à la minuta, caricaturas e *portraits-charges* de homens políticos, artistas, escritores e jornalistas, sendo dois de Porto Alegre”. João Phoca fez as apresentações dos desenhos e a seguir recitou o monólogo *Lulu-bebê*, de Armando Erse, o João Luso do *Jornal do Comércio*, do Rio. O espetáculo terminou com João Phoca recitando *As armas e os barões assinalados*, trecho de *Os Lusíadas*, de Camões, em vários idiomas e sotaques.

Segundo os jornais, o espetáculo foi magnífico e de difícil descrição: “É que não há cérebro capaz de acumular duas horas de chiste fino, bem observado, bem dito, e, sobretudo, ilustrado”.¹³ Terminou entre aplausos e pedidos de bis, os quais foram correspondidos. As caricaturas foram elogiadas por terem sido feitas ao vivo e “com a máxima precisão e inteligência”. Elas representaram o marechal Hermes, o senador Rui Barbosa, Rodrigues Alves, Arthur Azevedo, Borges de Medeiros, os jornalistas porto-alegrenses Caldas Júnior, fundador e diretor do *Correio do Povo*, recém-falecido, e Mário Cinco Paus, repórter d’*O Diário*, além da violinista Olga Fossati, também em cartaz no TSPedro.

¹³ *O Diário*, sábado, 19/04/1913, p. 6.

Em todas as conferências, foram as caricaturas os recursos por meio dos quais os artistas procuraram estreitar os laços com o público espectador local, via identificação temática. Para tal, incluíram entre as figuras representadas personalidades locais e regionais, integradas aos acontecimentos cotidianos da cidade e, portanto, reconhecíveis. A tática nada tinha de original, tendo sido empregada desde o século XIX pelos exibidores itinerantes de lanternas mágicas e logo a seguir pelos de projeções cinematográficas (TRUSZ, 2010).

A segunda conferência, divulgada como “a última”, foi aberta com João Phoca apresentando os *Tipos cariocas*, “um largo estudo das figuras mais em destaque no meio carioca e, de resto, em todos os meios”, que foram simultaneamente desenhadas por Raul e Luiz. Assim, foram traçadas “a moça ‘chic’, a ‘prosa’, a econômica, a ‘nariz-torcido’, e mais o moço bonito, o pronto, o mordedor, o medroso, o valente, etc.”, incluindo os próprios ilustradores. Após o intervalo, foi apresentado um novo *Ato de cabaret*, em que João Phoca recitou o monólogo de Machado de Assis *No espaço*, fábulas, anedotas, e Raul e Luiz desenharam caricaturas, desta vez do finado prefeito carioca Pereira Passos, do escritor Machado de Assis, do intendente porto-alegrense José Montauray, do senador Pinheiro Machado, dos pré-candidatos à presidência da República e do jornalista Pessoa de Mello, da equipe da *Kodak*. Ao final, Phoca fez a imitação dos *Brindes da Cidade Nova*, sempre acompanhado dos desenhos de Raul e Luiz, fechando o espetáculo com o bis, a pedido, de *As armas e os barões assinalados*.

Novamente, a concorrência ao TSPedro foi volumosa e elegante. As indicações são de que o público desses espetáculos era elitizado e intelectualizado, constituído em boa parte por jornalistas, literatos e profissionais liberais envolvidos com a imprensa, bem como pelo público leitor das revistas ilustradas locais e cariocas. Segundo *A Federação*, no segundo espetáculo, os humoristas, já se sentindo em casa, teriam dispensado as apresentações feitas no anterior, o que também indica que boa parte do público da primeira conferência estava de volta na segunda, cujo programa era inédito. Os espectadores, mantidos sempre a rir, aplaudiram profusamente os artistas.

Apesar de ter sido divulgada como a última, essa conferência foi sucedida por duas outras. A terceira foi divulgada

como “de despedida” e justificada como agradecimento do trio “à acolhida fidalga que lhe fez o nosso público”. A fim de “satisfazer pedidos inúmeros de pessoas cujos trabalhos não permitem assistir aos espetáculos noturnos”, decidiu-se realizá-la no Coliseu, um teatro mais popular, em dia e horário também mais populares: no domingo 26 de abril, à tarde.¹⁴ Os preços também foram reduzidos (camarotes a 10\$000rs, cadeiras a 2\$000rs e entradas gerais a 1\$000rs) em relação aos do TSPedro, o que indica que neste teatro os ingressos foram realmente caros e que o seu público foi também seletivo por essa razão.

Desta vez, o programa começaria com a conferência *O namoro*, apresentada como a mais exitosa de João Phoca no Brasil e em Portugal. Em Porto Alegre, seria apresentada uma versão ampliada com uma série de estudos cômicos sobre *As consequências do namoro*. Raul e Luiz a ilustrariam com 16 charges. Haveria ainda uma parte de variedades com caricaturas, blagues, imitações e anedotas, repetindo João Phoca, a pedido, os monólogos *Lulu-bebê* e os *Brindes da Cidade Nova*.

De acordo com os jornais, o Coliseu transbordou na tarde do domingo, tendo sido o espetáculo um completo sucesso e “aplaudido a valer” pelo público. Os textos escritos pelo redator da *Federação* após as apresentações relatam-nas com detalhes, perspicácia e humor, observando-se terem sido contagiados pelo clima das conferências. A escrita é modernizada, ganhando leveza e graça, inclusive pelo uso de expressões novas, coloquiais, como as gírias populares.

Se não conhecêssemos as praxes da divulgação espetacular da época, nos surpreenderíamos com a realização da quarta conferência do trio, após ter se despedido da cidade duas vezes. Mas a prática era absolutamente comum no meio artístico há décadas. Assim, para agradecer pelo sucesso da conferência de despedida, foi organizado um novo espetáculo, novamente no Coliseu e em matinê dominical. Desta vez, o evento foi divulgado por meio de um anúncio, veiculado pelos proprietários do teatro, os Irmãos Petrelli. Essa seria realmente a “4^o e última” conferência realizada antes do giro pelo interior do Estado.

¹⁴ *A Federação*, ano 30, n. 95, 5^{af}, 24/04/1913, p. 2.

No programa, uma novidade, *As visitas*: “João Phoca estudará todas as classes de visitas, desde as régias e presidenciais, até as de simples relações familiares, sem esquecer a visita médica, a dos gatunos, a do credor, etc., etc. Raul e Luiz farão viver, a traços de *fusain*, os tipos descritos pelo conferente”.¹⁵ No *Ato de cabaret*, seriam ouvidos versos de Arthur Azevedo, Bilac, Vicente de Carvalho, Vasco Abreu, Gonçalves Crespo, Breton y Vedra e anedotas, sempre dialogando com as caricaturas e charges de Raul e Luiz, entre as quais constariam representações de jornalistas locais. João Phoca diria o monólogo *Rataplan*, vários sonetos, a *Session clerical*, anedotas, pondo-se à disposição do público para repetir números já ouvidos.

O domingo foi de mau tempo, o que não teria impedido que “avultado número de senhoras, senhoritas e cavalheiros” fosse ao teatro. Segundo a imprensa, o espetáculo “foi a chave de ouro da turnê”. O tema escolhido produziu novo sucesso e manteve o “seleto auditório” em franca hilaridade, o que rendeu entusiasmados aplausos. Raul e Luiz fizeram caricaturas de Borges de Medeiros, do diretor da *Kodak*, Lourival Cunha, do repórter d’*O Diário*, Mário Cinco Paus, e do redator do *Correio do Povo*, Emílio Kemp, as quais foram recebidas com muitas palmas.

Antes de deixar a capital para percorrer o interior do Estado, o “trio alegre” enviou diferentes cartas de agradecimentos e despedidas para as redações d’*A Federação* e do *Correio do Povo*, que as publicaram. Na primeira, disseram eles que deixavam a cidade como “trio triste” em razão da grande e calorosa acolhida pública recebida e das saudades que já sentiam. Por fim, agradeceram a todos, especialmente à imprensa local, a qual os apresentou, prestigiou e amparou perante o público. A carta publicada pelo *Correio do Povo* era endereçada a Emílio Kemp, recomendando-se que ele externasse aos colegas de jornal os sentimentos do trio. Como já foi observado, Kemp era conhecido dos humoristas desde o Rio, de onde era natural e onde desenvolveu carreira jornalística antes de se estabelecer em Porto Alegre, no início dos anos 1910.

¹⁵ *Correio do Povo*, 5^af, 01/05/1913, p. 10.

O “trio alegre” tomou o trem da Viação Férrea em Porto Alegre em 6 de maio e partiu para Rio Pardo e Cachoeira do Sul em turnê artística. Na primeira cidade, o teatro local já os esperava com ingressos esgotados. Além das localidades citadas, o giro se estendeu por Santa Maria, São Gabriel, Bagé, Santana do Livramento, Alegrete, Uruguaiana, Cruz Alta, a argentina Libres e a uruguaia Rivera (fronteiriças). O retorno à capital ocorreu na noite do sábado, 7 de junho. A chegada foi noticiada com antecedência nos jornais, bem como a recepção que teriam de amigos no trapiche da Fluvial.

Alguns dias depois, o *Correio do Povo* divulgou um balanço da excursão a partir dos dados fornecidos pelo próprio João Phoca, “que tem o vezo da estatística”. Segundo o humorista, a turnê pelo interior havia durado um mês e um dia, tendo sido percorridas 11 cidades e realizadas 17 conferências. Os deslocamentos foram feitos por trem e barco a vapor. Entre as caricaturas traçadas por Luiz e Raul, as mais solicitadas foram as do mal. Hermes, Rui Barbosa, Borges de Medeiros, Barão do Rio Branco, Olavo Bilac e Arthur Azevedo. Das conferências, a mais apresentada foi *O namoro*, proferida em nove cidades, seguindo-se *Papás, mããs e bebês*, realizada em seis cidades. As “enchentes” (teatro cheio) maiores ocorreram em Alegrete, onde, por duas noites consecutivas, foi excedida a lotação do teatro, que não era muito grande, daí terem tido a maior receita por um espetáculo em Bagé.

Após retornarem à capital, os humoristas visitaram as redações dos jornais a fim de rever os amigos e divulgar a sua quinta conferência porto-alegrense. Ela foi inicialmente marcada para 13 de junho, mas precisou ser prorrogada para 18 de junho, em razão da enfermidade que vitimou Raul. Realizada no Coliseu numa noite de quarta-feira, incluiu no programa um número inédito na capital, mas já apresentado com sucesso em Lisboa e no Rio: o jornal falado. Intitulado *A voz de Gutenberg*, era “a paródia perfeita do jornal impresso, contendo do artigo de fundo ao palpite para o ‘bicho’, da notícia de grande e horrível crime a reclame das pílulas milagrosas – todas as seções de um grande diário”.¹⁶ Phoca recitaria

¹⁶ *Correio do Povo*, 5^{af}, 12/06/1913, p. 6.

o jornal após fazer um rápido estudo do “jornal por dentro” (bastidores) e Raul e Luiz faziam as caricaturas do pessoal do jornal – “do redator-chefe ao filante de entradas de teatro” – e também todas as ilustrações do *A voz de Gutenberg*. Além disso, haveria um novo *Ato de cabaret* e a empresa do Coliseu, que também funcionava como cinema, exibiria quatro filmes.

Segundo explicou o próprio João Phoca acerca da nova atração,

No Rio, nos tempos saudosos do *Club dos Reporters*, fez-se uma vez um *jornal falado*, mas puramente literário. O meu é puramente humorístico, é, por assim dizer, a caricatura falada de um grande diário. A primeira vez que o fiz foi em Lisboa, no Theatro D. Amélia, por ocasião de minha récita de autor da peça *Num rufo!* Colaboraram no jornal os caricaturistas Jorge Colaço, Manoel Gustavo Bordallo Pinheiro e Augusto Pina. No ano passado, no Rio, ainda por ocasião da minha récita de autor da mesma *Num rufo!*, fiz o jornal falado no Theatro Apollo, com o concurso dos caricaturistas Raul, Luiz, Calixto e J. Carlos, e com a assistência do presidente da República, ministros, prefeito, vice-presidente do Senado, ministro de Portugal e uma tão grande enchente que, esgotados os bilhetes, tivemos que repeti-lo na noite seguinte.¹⁷

No dia seguinte ao espetáculo, a imprensa observou que esse teria sido possivelmente o melhor de todos até então realizados. De forma unânime, as folhas locais relataram que o Coliseu esteve repleto de espectadores, que o “espetáculo agradou imenso” e que o trio foi “vivamente aplaudido”. É provável que a temática e a forma como foi abordada expliquem o entusiasmo.

A sexta e última conferência, o “Adeus do trio alegre”, também foi realizada no Coliseu, mas na tarde de domingo, 22 de junho, a preços populares. O programa contou com a par-

¹⁷ *A Federação*, 2^{af}, 16/06/1913, p. 5.

ticipação especial da cançonetista francesa Léo Dinah, que deveria documentar e exemplificar, com o seu canto, o tema central da conferência: *Quem canta, seu mal espanta*. Ela executaria cinco gêneros de canção francesa e Phoca faria “caricaturas faladas de todos os gêneros de música e de toda a classe de cantores profissionais ou amadores”¹⁸, bem como dos seus locais de atuação, como o cabaré e o café concerto, e respectivos bastidores. Raul e Luiz desenhariam os tipos característicos, correspondendo ao texto e às cançonetas.

Novamente, o Coliseu teve uma excelente casa, embora não tenha enchido. Os humoristas, apesar de demonstrarem os sinais da cansativa turnê¹⁹, mantiveram a plateia rindo e foram muito aplaudidos. Raul e Luiz finalizaram a noitada traçando “a saída de um paquete da Costeira do porto da cidade, em noite de lua cheia, banhando as águas mansas do Guaíba, iluminados a torre das Dores e o Gasômetro...”²⁰ A pedido da plateia, João Phoca também repetiu o monólogo *Lulu-bebê* e *As armas e os barões assinalados*.

O “trio alegre” deixou Porto Alegre em 25 de junho. No dia anterior, visitou as redações d’*A Federação* e do *Correio do Povo* para se despedir. Como se viu, a recepção de crítica e público que teve na capital foi a melhor possível. Além do fato de trabalhar com imagens, largamente valorizadas naquele contexto, incidiu no seu sucesso a abordagem dos costumes, comportamentos, acontecimentos e fatos da vida cotidiana, pública e privada, dos brasileiros, sobretudo daqueles que viviam na capital federal, cidade sobre a qual pesavam tantas expectativas e sonhos, mas também problemas e frustrações. Mas o que parece ter realmente conquistado o público gaúcho foi o humor. A comédia era o seu gênero teatral e cinematográfico preferido desde as últimas décadas do século XIX. Outros aspectos, já assinalados, como a ocupação de dois teatros diferentes (cada qual com seu público cativo) e a reali-

¹⁸ *Correio do Povo*, sáb, 21/06/1913, p. 2.

¹⁹ “Raul apanhou um ataque de rins que o levou à cama, Luiz indeluxou-se barbaramente e até João Phoca viu-se mal da garganta.” *A Federação*, ano 30, n. 144, 2^{af}, 23/06/1913, p. 6.

²⁰ *A Federação*, ano 30, n. 144, 2^{af}, 23/06/1913, p. 6. O Gasômetro referido não é a atual Usina do Gasômetro, construída apenas em 1927.

zação dos espetáculos em dois horários (diurno e noturno), também contribuíram para o êxito comercial da temporada. Um último aspecto foi fundamental para esse resultado: a recepção calorosa que o trio encontrou na imprensa local, tanto diária quanto periódica, expressa na ampla cobertura que ela fez da “excursão artística”, divulgando-a e promovendo-a, construindo uma opinião pública favorável e estimulando os seus leitores a tornarem-se espectadores.

O incremento das imagens e sua circularidade entre o teatro e a imprensa

Se a imprensa diária cobriu a temporada artística do “trio alegre” com longos e detalhados textos descritivos, a *Kodak* proporcionou aos seus leitores imagens dos humoristas e de seus espetáculos, bem como de sua participação em eventos paralelos, privilegiando justamente a sua especificidade enquanto impresso: ser revista ilustrada e primar pela expressão visual dos acontecimentos. Por meio da produção e veiculação de ilustrações humorísticas e fotografias, a revista documentou e divulgou os eventos, tanto artísticos quanto sociais, que inclusive promoveu, aproveitando a presença dos artistas cariocas para estimular as sociabilidades literárias masculinas no meio local. A exploração visual das práticas conferiu popularidade e valorização social às conferências humorísticas ilustradas, às ilustrações gráficas e aos veículos de imprensa que as publicavam como produtos culturais, contribuindo também para a legitimação profissional dos ilustradores e editores.

Aos materiais produzidos pela *Kodak* somaram-se imagens gráficas produzidas pelo próprio trio e publicadas na revista, que por sua vez estimularam a produção dos ilustradores locais. O resultado foi um aumento de ilustrações entre os conteúdos da publicação, que assim se qualificou, ao mesmo tempo em que deu visibilidade ao seu quadro de redatores e colaboradores, principais objetos das caricaturas.

As imagens do trio produzidas pela Kodak

A primeira imagem do “trio alegre” publicada pela *Kodak* saiu no dia de sua chegada em Porto Alegre, a 12 de abril. Era um retrato do grupo (**Figura 1**), muito informativo sobre suas fisionomias, que permitiria que fossem facilmente reconhecidos na rua. Com a sua veiculação, a revista oportunizou ao seu público leitor visualizar aqueles de quem os jornais falavam. Entre a imprensa diária local, apenas *O Diário* veiculou um retrato do trio, em 18 de abril de 1913, mas com os limites que a reprodução de fotografias em jornais ainda implicava.



Figura 1 - O Trio Alegre carioca. Fonte: *Kodak*, Porto Alegre, ano 1, n. 26, 12/04/1913.

Obs.: Da esquerda para a direita: Luiz Peixoto, Raul Pederneiras e João Phoca.

Quinze dias depois, em 26 de abril, após as duas primeiras conferências e às vésperas da terceira, a *Kodak* (n. 28) publicou outras cinco fotografias do trio e um texto a elas relacionado. Era quase uma edição especial, considerando que a própria capa foi ilustrada por Raul e trazia o seu auto

portrait-charge (espécie de caricatura), além de uma charge. Duas fotografias registravam o trio em ação (Figura 2), recitando e desenhando durante os espetáculos.



Figura 2 - O trio alegre em ação. Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1, n. 28, 26/04/1913.

Obs.: Aparecem, do primeiro plano para trás, Luiz, Raul e Phoca. O caricaturado é o jornalista Caldas Júnior.

As outras duas eram perspectivas da plateia do TSPedro, cada uma registrando um dos espetáculos. O texto veiculado na mesma edição destacava uma dessas imagens, por ter flagrado o público às gargalhadas durante a apresentação (Figura 3). Segundo o redator, ela era “um documento”, pois atestava, de forma indiscutível e sintética, o significado dos espetáculos do trio para os porto-alegrenses: a oferta de alegria em uma terra pouco afeita ao riso. Mais do que isso, o comentário à imagem evidenciava a crença no caráter fidedigno da fotografia, fundado no seu forte caráter indiciário e, nesse caso, potencializado pela técnica do instantâneo ao magnésio, que permitia produzir fotografias de pessoas em movimento em lugares fechados e sem luz natural, ainda uma novidade. Ele inclusive se diverte observando que ela poderia inspirar ao trio uma nova conferência, *A gargalhada*, sobre os tipos de riso e os tipos que riem.



Figura 3 - Aspecto da plateia do TSPedro durante a 2ª conferência, realizada em 22/04/1913. Fonte: *Kodak*, Porto Alegre, ano 1, n. 28, 26/04/1913.

Na edição seguinte, de 3 de maio, véspera da quarta conferência, a *Kodak* trouxe mais uma fotografia do “trio alegre” durante sua segunda conferência no TSPedro. Também saiu nesse volume uma página de caricaturas feitas por Raul e Luiz representando os convidados que tomaram parte no banquete oferecido ao trio pela revista no restaurante Viena, em 28 de abril (Figura 4). Encontram-se entre os caricaturados redatores e colaboradores da *Kodak* e de outros órgãos da imprensa local. Tratava-se de um agradecimento e uma homenagem dos humoristas à classe e sua acolhida, inscrita no título que deram ao trabalho - “Quem com instantâneos fere, com instantâneos será ferido” - e no modo como se autorrepresentaram, oferecendo o coração.



Figura 4 - Caricaturas dos convivas do banquete da Kodak ao "trio alegre". Fonte: Kodak, Porto Alegre, ano 1, n. 29, sábado, 03/05/1913. Autores: Raul Pederneiras e Luiz Peixoto.

Outras três fotografias desse mesmo evento seriam publicadas na edição seguinte, n. 30, de 10 de maio, juntamente com um fac-símile do cardápio do banquete, assinado pelos presentes. Dessa forma, dava-se continuidade à documentação do acontecimento, registrando-se diferentes aspectos do encontro. O cardápio foi impresso com informações específicas do evento, como a data, uma minicaricatura do "trio alegre", a lista dos pratos e bebidas servidos e, por fim, 13 assinaturas dos presentes, embora apenas 11 homens posem no retrato formal do grupo, veiculado na mesma edição. Um dos ausentes é sem dúvida o fotógrafo da revista, Emílio Guimarães, autor dos retratos. Ele assina o cardápio, juntamente com João Phoca, Vieira Pires (advogado e colaborador da Kodak), Paulo Bidan (da Federação), Emílio Kemp (do *Correio do Povo*), Luiz, Orzolino Martins (do 606 e da Kodak), Raul, F. Antunes (colaborador da Kodak), Lourival Cunha (proprietário e diretor da Kodak), Mário Cinco Paus (do *Diário*), Tito Soares e Augusto Carvalho (redator-chefe da Kodak). Reunido, o conjunto dessas imagens perfaz uma reportagem fotográfica, de valioso conteúdo informativo, de-

sempenhando uma função social de divulgação, promoção e distinção pública. Mas ele também se constitui enquanto uma coleção, no corpo das edições da revista, destinado a guardar dos acontecimentos uma memória.

As imagens feitas pelo trio para a Kodak

Enquanto estiveram em Porto Alegre, Raul e Luiz também publicaram ilustrações suas na *Kodak*. Raul ilustrou as capas das edições n. 27 e 28, de 19 e 26 de abril: a primeira, com um comentário visual sobre costumes, percebendo o homem como “eterno brinquedo” da mulher; a segunda, com a sua autocaricatura. Luiz ilustrou as capas das edições n. 29 e 36, de 3 de maio e 21 de junho, ocupando a primeira com uma charge de crítica à política nacional e a segunda com um *portrait-charge* de Borges de Medeiros. Phoca contribuiu com um texto cômico sobre a dor de dente.

Desde a edição n. 28, de 26 de abril, também foram publicadas na revista charges de Raul, sempre impressas em P&B, mas sobre fundo colorido, o que era um privilégio, já que a solução não costumava ser empregada nas demais ilustrações. Se o acréscimo da cor encarecia as impressões, por outro lado dava destaque às charges, potencializando seus efeitos, inclusive estéticos. As charges de Raul abordaram temas gerais, fazendo crítica de costumes, mas sem especificidade regional. No que respeita às caricaturas, representaram jornalistas locais, como Mário Cinco Paus e Emílio Kemp. O prestígio que tais colaborações trouxeram para a revista pode estar relacionado ao fato de ela ter ampliado sua tiragem, no período, de 3 para 4 mil exemplares.

Entre as caricaturas produzidas por Raul e publicadas na revista, destacam-se duas, cujo objetivo foi representar o diretor artístico da *Kodak*, Emílio Guimarães, velho conhecido de Raul. O primeiro exemplar remete a esse passado, mostrando Emílio no exercício do ofício de cinegrafista. A ilustração, que deve ter sido cedida por ele próprio e retirada dos seus guardados, foi publicada na edição n. 30, de 10 de maio, em cores e com o título “Reminiscência de Arte”. A legenda também revelava que a imagem não era recente,

mas havia sido produzida no Rio, “no tempo em que o espírito do caricaturista e o do artista andavam em peregrinação, na boemia sublime da arte, pela formosa Guanabara”, ou seja, em torno de 1909. Já a segunda caricatura saiu na edição n. 32, de 24 de maio, com data, dedicatória e assinatura, evidenciando ter sido produzida em Porto Alegre durante a temporada. Intitulada “Phocando”, representa Emílio fotografando, com uma bolsa a tiracolo da *Kodak*, ou seja, desempenhando seu atual ofício.²¹

Por meio de tais imagens, evidenciavam-se os laços remotos que os haviam unido e que agora eram reanimados e estreitados pelo fato de ambos atuarem na imprensa periódica, ampliando-se assim a cumplicidade dos profissionais no campo jornalístico. As caricaturas de Emílio feitas por Raul também sinalizavam a importância de o “trio alegre” carioca ter encontrado na capital gaúcha uma consistente, organizada e ativa imprensa, da qual faziam parte contatos anteriores, como os dois Emílios, Kemp e Guimarães, cujos laços comuns de amizade sem dúvida facilitaram a recepção positiva dos cariocas, primeiro junto à imprensa local e logo a seguir junto ao grande público, cuja opinião foi em boa parte formada por essa imprensa.

A boa relação, incrementada com trocas recíprocas durante a estadia do trio na capital gaúcha, teve continuidade na aliança que manteve Raul e a *Kodak* conectados após o retorno dele à capital federal. A partir da sua edição n. 32, de 24 de maio, Raul tornou-se seu colaborador efetivo, através da publicação semanal dos episódios da sua história em quadrinhos, *Seu Chico Pindoba*, sobre as aventuras de um fazendeiro do interior paulista. A colaboração manteve-se regular ao longo do ano, levando a revista a homenageá-lo em sua edição especial de primeiro aniversário, lançada em 27 de setembro de 1913. Após o seu retorno ao Rio, Raul também produziu um texto e um poema dando conta da temporada no Sul e revelando suas ótimas impressões sobre a terra e a imprensa gaúchas, impressões que se tornaram boas memórias e perduraram em ambos os grupos e no meio porto-alegrense,

²¹ Tais imagens podem ser conhecidas em Trusz (2011a).

sobretudo. Em 1914, os três dias do Carnaval na cidade foram referidos pela *Federação* como o “trio alegre”.

Fontes

Jornais

A Reforma, Porto Alegre, 1901

A Federação, Porto Alegre, 1899 a 1913

Jornal do Comércio, Porto Alegre, 1901, 1908

Correio do Povo, Porto Alegre, 1911 a 1913

O Diário, Porto Alegre, 1911 a 1913

Revistas

Kodak, Porto Alegre, 1912 a 1913

606, Porto Alegre, 1911

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1901

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 1912

Referências

BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: MEC/SD, 1956.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 11 (5), p. 173-191, 1991.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *Enciclopédia Einaudi*. v. 1. Memória-História. RJ: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.

MENESES, Ulpiano T. B. 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.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

TEIXEIRA, Luis G.S.; RIBEIRO, P.K.; TELLES, M.S. (Org.). *O Civilista*. Rui Barbosa no imaginário político dos chargistas brasileiros. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

TRUSZ, Alice D. Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam. *Orson* - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, Pelotas, v. 1, p. 9-29, 2011a. Disponível em: <<http://orson.ufpel.edu.br/content/01/anterior01.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

_____. Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910. *Significação* - Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 36 (2), p. 55-85, 2011b. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/atual.asp>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

_____. O cruzamento de tradições visuais nos espetáculos de projeções ópticas realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1908. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 129-178, jan.-jul. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v18n1/v18n1a05>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

Imagens da loucura: memórias negativas ou fragmentos de verdade?

Nádia Maria Weber Santos

Este artigo discute memória na sua relação com alguns aspectos do estatuto das imagens, para a História Cultural, a partir de imagens fotográficas tomadas em manicômios, na década de 1950, em Porto Alegre/Brasil e Túnis/Tunísia, retiradas de duas fontes específicas: *Jornal Diário de Notícias*, de Porto Alegre, de 22 de março de 1951, e do livro *L'asile aux Fous*, fotografias de Roger Camar da década de 1950, organizado por Philippe Artières e Jean-François Laé.¹ Discutir-se-ão “imagens da loucura” (“imagens apesar de tudo”) em manicômios, dando relevo a aspectos da memória (cultural e social) e do imaginário que elas engendram, construídos em torno deste fenômeno social: a loucura, que atravessa as épocas e os lugares.²

O aporte teórico trazido para a reflexão sobre imagem, fotografia, representação, imaginário e memória é discutido, principalmente, a partir de alguns textos: o livro *Imagens*

¹ Referências completas ao final.

² Debruçando-me desde 1998 sobre as representações, o imaginário e as sensibilidades sobre a loucura, quando iniciei meu mestrado em História na UFRGS, passando pelo doutorado e por pesquisas posteriores, escrevi vários textos, artigos e livros nessa temática, no enfoque da História Cultural e das Sensibilidades, utilizando-me de diversas fontes, mas principalmente da literária. Livros individuais nessa vertente são: SANTOS, N. M. W. *Histórias de Vidas ausentes* – a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental. Passo Fundo: UPF, 2005; SANTOS, N. M. W. *Narrativas da loucura e Histórias de Sensibilidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Aqui, verdadeiramente por um novo caminho, qual seja, o da imagem: a partir de fotografias e pinturas, de jornalistas e de artistas (e mesmo de historiadores), inicio a refletir sobre alguns aspectos imagéticos, estereotipados ou não, daquelas pessoas acometidas pela loucura, esse fenômeno social relacionado a um imaginário que atravessa as épocas. Uma primeira aproximação para pensar as imagens, em minha senda de pesquisadora da História Cultural, está no artigo “Entre a solidão e o fiorde: as paisagens subjetivas de Edvard Munch”, publicado no livro organizado por Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota, *Paisagens subjetivas, paisagens sociais* (São Paulo: Hucitec, 2012, p. 223-243).

apesar de tudo (2012), do historiador da arte e filósofo Didi-Huberman (e com ele, Walter Benjamin e Aby Warburg); imaginário e Memória Cultural, na obra *Espaços da recordação – formas e transformações da Memória Cultural* (2011), de Aleida Assmann; o texto “Imagem, memória e sensibilidades: territórios do historiador” (2008) e o livro *História & História Cultural* (2003), ambos da historiadora gaúcha Sandra Jatahy Pesavento.³

Parte-se de algumas reflexões preliminares sobre as imagens, discutidas no decorrer do artigo: imagens são simbólicas “apesar de tudo” e se transformam na relação com o olhar no tempo; imagens [fotográficas] são “instantes de verdade”, testemunhos do passado que se perpetuam ali, no gesto/processo de fotografar; imagens são rastros e traços deixados no tempo, constituindo-se em órgãos de memória social e cultural; imagens são de uma complexidade problemática e contraditória.

A noção de representação permeia esta discussão, no que tange ao estudo de imagens da/sobre a loucura. Imagens são narrativas que se prestam à decifração e atestam/representam a passagem do homem através das épocas (reapresentam o ausente). As imagens, na sua maioria, fixas ou em movimento, são um tipo de linguagem que possui uma intenção de comunicar, são dotadas de sentido e produzidas por ações humanas intencionais. E, assim, partilham com outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas e dotadas de sentido. Imagens são rastros, do presente ou do passado, são ações humanas dotadas de significação. “Imagens são representações da realidade que se colocam no lugar das coisas, dos seres, dos acontecimentos do mundo. É da natureza da imagem oferecer-se à contemplação, dando-se a ver.” (PESAVENTO, 2008, p. 100). Mas ela porta significados somente quando nela incide o, e dialoga com, olhar humano, que já traz consigo outras imagens, do “arquivo da memória”, de seu “museu imaginário”.

³ Referências completas dessas obras ao final.

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há, no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo (PESAVENTO, 2003, p. 41).

O historiador da arte Didi-Huberman (2012, p. 49) diz que “para recordar é preciso imaginar”, e a imagem, para ele, é o testemunho imediato da memória, ali quando o pensamento pode falhar. Na imagem, o tempo é instantâneo. Assim, ele chama a imagem (usando uma expressão de Hannah Arendt) de “instantes de verdade”. Para o autor, há duas formas de “dar desatenção” às imagens: uma é hipertrofiá-las, querendo tirar delas tudo o que se possa, “toda a verdade”; outra é insensibilizar a imagem, reduzi-la apenas a um documento informativo, deixando, assim, de perceber “a substância imaginal”, o “instante do acontecimento visual”, do qual a imagem é representante. Em sua obra *Imagens apesar de tudo*, em que analisa quatro fotografias tiradas por um detento de dentro de uma câmara de gás em Auschwitz, 1944, ele faz uma crítica aos “enquadramentos” posteriores das imagens, ou seja, à sua “manipulação” para dar visibilidade ao que se quer, o que, segundo ele, preserva a imagem enquanto documento (o resultado visível, a informação distinta), mas retira dela a sua fenomenologia, “tudo aquilo que fazia dessa imagem um acontecimento”, um processo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56). O estatuto da imagem enquanto “acontecimento visual”, qualquer que seja ela, transforma-a em “vestígio ou fragmento de verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 58). Esse é o motivo pelo qual uma imagem, mesmo deteriorada

devido ao seu contato com o real (como testemunho ou imagem de arquivos), e por pouco que

se tenha tornado possível conhecê-la ao relacioná-la com outras fontes (como montagem ou imagem construída), ‘salva a honra’, isto é, salva pelo menos do esquecimento, um real histórico ameaçado pela indiferença (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 226).

E, acrescenta, a dimensão ética não desaparece das imagens, ao contrário, exacerba-se nelas.

Será a partir desse estatuto da imagem enquanto “acontecimento visual” e representação/vestigio/fragmento de um real histórico que tomaremos em pesquisa algumas “imagens da loucura”, fotografias de manicômios – onde eram tão proibidas de ser tomadas quanto nos campos de concentração nazistas: algumas, as do manicômio de Porto Alegre, tiradas por repórteres fotográficos de um jornal que intencionavam denunciar o hospital e suas péssimas condições enquanto um lócus que deveria ser privilegiado para a saúde; as outras, do manicômio tunisiano, tomadas a partir dos olhos de um médico que as deixou guardadas até sua morte e do qual não sabemos a real intenção. Na medida em que as imagens podem ser tidas como testemunhos imediatos da memória, nesse caminho é que tentaremos estudar a memória cultural da loucura a partir desses arquivos imagéticos – sabendo que, no espaço tão resumido de um artigo, será impossível trabalhar todas as relações possíveis de serem construídas.

As “imagens da loucura”, como aqui estudadas, acabam por ter seu significado político, ético e histórico dentro da sociedade, pois, ao serem guardadas em um acervo – ou desveladas na mídia, por exemplo – havendo uma ação de preservá-las, faz desses arquivos lugares de memória, *loci* privilegiados da memória coletiva, social e cultural. Resgatar imagens fotográficas brutas, em fragmentos, de um arquivo médico pessoal e de um arquivo jornalístico, torna os mesmos valiosos às lembranças e imprescindíveis para a memória cultural (ASSMANN, 2011) da sociedade, em seus instantes de verdade (DIDI-HUBERMAN, 2012) e na sua identidade (POLLAK, 1992). Mesmo que essa identidade seja negativa, deteriorada, como é o caso daqueles que se situam no limiar da vida, internados em manicômios e retirados do convívio

humano em sociedade. Nesse sentido, nos ancoraremos no estatuto da imagem como um “instante de verdade”, como um “acontecimento visual” (DIDI-HUBERMAN, 2012), pois ela é “carregada de significados e onerada com recordações”, constituindo-se em Memória Cultural: “Por meio de alguns discursos, determinadas imagens são selecionadas, investidas de significado e atreladas à memória cultural imagética” (ASSMANN, 2011, p. 250).

As imagens do *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, 1951

As imagens retiradas da fonte jornalística de Porto Alegre (imagens 1, 2, 3, 4 e 5 deste artigo) referem-se a uma reportagem de 22 de março de 1951, às páginas 12 e 5 do *Diário de Notícias*, dos jornalistas Nelson Grant e Paulo Tollens, intitulada “Desleixo e Desumanidade – Mergulho nos Abismos da Mansão da Loucura” (com subtítulos: Um inquérito que se torna necessário; Mergulho no abismo; Inenarrável sordidez; Promiscuidade; Uma grave acusação; Problema de administração), que pretendia denunciar a promiscuidade e o desleixo com que eram tratados os pacientes internados no Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), de Porto Alegre, naquela época. O texto enfatiza que o problema do hospital era unicamente de administração, mostrando várias facetas do aspecto físico decadente do hospital e de seus habitantes, bem como faz uma crítica severa ao administrador, o Dr. Jacintho Godoy, que tinha deixado o cargo em janeiro daquele ano (SANTOS, 2005, p. 105 e ss.). Na mesma página do jornal, encontramos uma matéria da editoria de polícia que relata uma agressão sofrida por uma paciente no HPSP por parte de duas enfermeiras (SANTOS, 2005, p. 191).

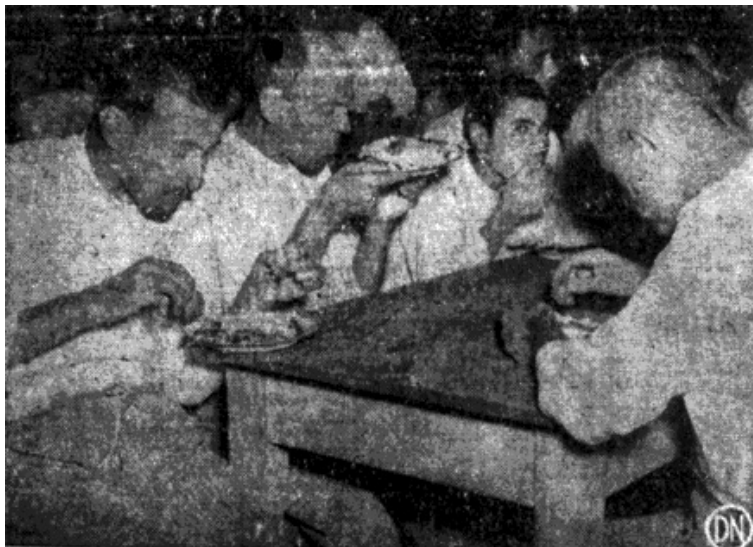


Imagem 1 - Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/3/1951, p. 12. Legenda: É a falta de talheres: não possuem uma colher sequer, comem com a mão, levam o prato à boca, brutalmente...

A população de internos, segundo o jornal, que havia tido acesso aos relatórios do hospital, somava 2.961 pacientes, na ocasião, sendo 1.236 homens indigentes, 1.297 mulheres indigentes, 239 pensionistas homens e 189 pensionistas mulheres. Ficava, assim, caracterizada a superpopulação do hospital, ou seja, havia um número de doentes acima de sua capacidade, conforme demonstra o texto jornalístico: “Na Divisão Esquirol, em que há 1.294 doentes, só existem 780 leitos, faltando, pois, 514. E na Divisão Pinel, há um déficit de 200 leitos. Em suma, no HPSP 714 doentes não têm cama”. Relata, também, que as instalações são precárias, chegando a usar garagens para dormitórios, onde “apinham-se os doentes, empilham-se dois a dois em camas estreitas, espalham-se pelo chão, enovelados em molambos. É a promiscuidade com todo o seu cortejo de males em que sobressai, gritando, a dificuldade de recuperação e cura dos doentes” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/03/1951, p. 12).

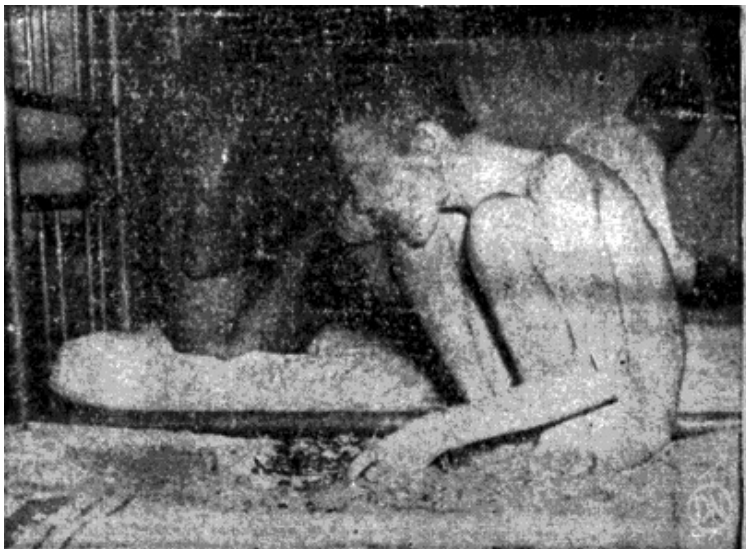


Imagem 2 - Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/3/1951, p. 12. Legenda: Fujões e depredadores, nus, encaveirados, cabelo raspado, indefinível palidez, ensimesmados pelos cantos, empoleirados pelas camas tipo beliche, pesando um bafio insuportável a provocar vômitos incoercíveis. Um outro completamente despido tinha esparramado pela cama a comida e sobre ela sentado.

Nesta matéria jornalística, que inicia à página 12 (última) do jornal e continua na página 5 (estranhamente!), existem nove fotos que se apresentam, evidentemente, um tanto apagadas devido à ação corrosiva do tempo nos papéis-jornais. Porém, é possível olharmos as imagens e pensar como Didi-Huberman: são “imagens apesar de tudo”: apesar das condições visivelmente desumanas, apesar da falta de higiene – condição fundamental para uma boa saúde –, apesar do empilhamento de doentes numa mesma cama e num mesmo cômodo...



Imagem 3 - Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/3/1951, p. 5.

À página 12 existem três fotos: uma, de homens comendo (imagem 1 neste artigo); a segunda, de um galpão escuro com frestas nas paredes; e a terceira, com homens em cima das camas, sendo que em primeiro plano está um doente sentado sobre o próprio alimento que come (imagem 2 neste artigo). Na página 5 há seis fotos: as três primeiras, no sentido horizontal da página, mostram grandes dormitórios, com pacientes mulheres, em primeiro plano, dormindo duas a duas nas camas (imagens 3, 4 e 5 neste artigo). As outras três fotos, no sentido vertical da página do jornal, contêm fotos de médicos do hospital, os doutores Dyonélio Machado, Antônio Brochado e Junot Barreiros, dando entrevista ao *Diário de Notícias*, mas não serão objetos deste atual estudo.



Imagem 4 - Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/3/1951, p. 5.

Na luta entre os poderes da época, nas eleições de 1950, ganhou o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), colocando à frente do governo de Estado o coronel Ernesto Dornelles, que nomeou outro diretor ao DES (Departamento Estadual de Saúde, órgão público a que estava subordinado o HPSP), o qual destituiu Jacintho Godoy do cargo de diretor do manicomio em 1º de março de 1951; este último, meses depois, acusou o jornal em questão de “imprensa marrom”, dizendo que as imagens foram tomadas à revelia e à noite, às escondidas, tendo sido uma reportagem encomendada.⁴ Embora se

⁴ Ambas as gestões do Dr Jacintho Godoy à frente do HPSP (1926-1932;1937-1950), suas práticas médicas, seus envolvimento com personalidades políticas do Estado e do Brasil na época, alguns escândalos da administração anteriores a este último e suas consequências são analisados por mim em minha dissertação de mestrado, defendida em 2000 no PPGH da UFRGS e aparecem em discussão no capítulo 2, subcapítulo “O microespaço: ‘memórias de um velho hospício’ (ou, a ditadura dos métodos)”, do livro *Histórias de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental*. (Reflexões a partir da História Cultural), primeira edição em 2005 pela editora da UPF (esgotada) e 2ª edição, revista e ampliada, publicada atualmente em e-book pelas Edições Verona de São Paulo (2013).

possa (e deva) fazer a crítica da fonte, ao serem denunciadas algumas práticas exercidas sobre os doentes no Hospital Psiquiátrico da capital gaúcha e trazidas à luz da sociedade através de algumas imagens, tem-se o direito (e o “dever de memória”) de tomá-las como “instantes de verdade”, prenes de significado em si mesmas, no ato que as perpetrou.

Além das fontes jornalísticas e documentais (relatórios do Hospital Psiquiátrico São Pedro e prontuários médicos deste mesmo hospital), foi também utilizado como fonte o livro escrito por Jacintho Godoy em 1955, *A Psiquiatria no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: edição do autor, 1955. Essa obra, embora com o título de história da psiquiatria no Rio Grande do Sul, versa sobre a história do Hospital São Pedro desde que o autor assumiu sua direção. O largo período que o antecede, da fundação, em 1884, até 1926 (42 anos!), mereceu apenas dois parágrafos, no início do capítulo intitulado “As obras de remodelação do velho hospício”. Esse livro revela-se, ainda, como uma “autoexaltação” de Jacintho Godoy, com um discurso laudatório programado, em que seu autor autoelogia-se (a si e a suas magníficas obras) quase em todas as páginas. Por exemplo, há uma em que ele se afirma como o transformador do hospital de depósito a espaço verdadeiramente psiquiátrico: “Esta história da psiquiatria no Rio Grande do Sul precisava ser escrita. Coube-me esta tarefa por estar vinculada a outra história, a do Hospício São Pedro, desta cidade, em cuja vida se entrosou mais de vinte anos de minha carreira profissional, **precisamente na sua fase de transformação de depósito de alienados em hospital psiquiátrico**” (introdução, p. 15, grifos nossos). Pois é exatamente essa a denúncia (de depósito de pacientes) que vemos na reportagem de 1951, da qual ora estamos examinando as imagens, mas que também foi matéria de análise em meu texto referido acima.



Imagem 5 - Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/3/1951, p. 5. Legenda abaixo das três últimas imagens (3, 4 e 5): “A nota que fere todas as dependências do São Pedro é o ajuntamento promíscuo, criando dificuldades insuperáveis para o tratamento de recuperação dos doentes. Certo como é depender a cura de um relativo isolamento em que possa novamente o espírito reencontrar-se a si próprio. Belos dormitórios e refeitórios são o congestionamento acotovelante que aberra das normas mais mezinhas de saúde e equilíbrio psíquico.”

A seguinte descrição pode-se ler na reportagem de março de 1951:

[...] E penetremos, depois de transposto o primeiro, no último pátio, o que fica aos fundos do edifício, onde os doentes passam a maior parte de seu tempo. É um pátio sem calçamento, intransponível nos dias de chuva, os pés se afundando no barro pegajoso. Chegamos exatamente à hora da refeição, cerca de 11 horas. Num vasto galpão chamado refeitório, no silêncio sepulcral das fisionomias inexpressivas, sentavam-se comprimidos 760 doentes. Com o chão embarrado e umedecido, poças d’água aqui e acolá, abre-se o refeitório, exceto na parte sul, a todos os ventos. Sem janelas, sem portas, entram furiosos vento

e chuva, entisicando os miseráveis insuficientemente vestidos. Não é de estranhar, então, a incidência bruta da tuberculose entre eles. Mas o aspecto doloroso não para aí: seus detalhes chocantes ferem sucessivamente e somam-se no estridente da nota de uma abjeção a que foram crimosamente atirados esses coitados de cuja sorte nenhum de nós está livre. São três funcionários para a todos atender. É a falta de talheres: não possuem uma colher sequer, comem com a mão, levam o prato à boca, brutalmente. É servido arroz e feijão, às vezes carne, e, como falta prato fundo de folha, deixam de tomar sopa. Aos que trabalham servem ração dupla. E acontece que por falta de funcionários e vigilantes os doentes mais fortes roubam o único pão aos incapazes de se defender, tirando-lhes também não raro a própria comida. Quem nos contou este detalhe foi uma irmã de caridade, cuja voz comovida traduzia um sentimento de infinito desamparo (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 22/03/1951, p. 12).

Pesavento explica que as imagens

são e têm sido sempre um tipo de linguagem, ou seja, são representações dotadas de um sentido, produzidas a partir de uma ação humana intencional. E, nesta medida, as imagens partilham com as outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas, ou seja, são portadoras de significados para além do que é mostrado (PESAVENTO; SANTOS; ROSSINI, 2008, p. 99).

Dessa forma, os historiadores buscam traços visíveis do passado nas imagens.

Mas se trata aqui de imagens-limite. Imagens como testemunhos imediatos da memória (DIDI-HUBERMAN, 2012). Imagens para não esquecer, mesmo que se quisessem como memórias interditas, ou memórias negativas (ARTIÈRES; LAÉ, 2009). As fotografias, ligadas à imagem e à memória, arrancadas de alguns cômodos de um manicômio, onde há pa-

cientes comendo com as mãos (imagem 1), ou nus, sentados sobre a comida (imagem 2), ou em cômodos menores para a quantidade de doentes (imagens 3 a 5), são traços, vestígios, restos memoriais que se situam naquele limiar entre o inimaginável e o representável. A imagem surge onde o pensamento parece impossível (DIDI-HUBERMAN, 2012).

As fotografias, em seu duplo regime, no fluxo e refluxo da verdade, não dão tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 111). É preciso saber ver nelas. “As fotografias foram apenas a abertura do saber pela intromissão de um momento do ver.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 112).

Dessa forma, as imagens - no caso as fotografias da imprensa dita marrom, de 1951 - desempenham um papel na constituição da memória que, não sendo esta diretamente daqueles internos que já morreram, possivelmente, as temos nós, intérpretes desse passado que deixou seus rastros. Elas são representações visuais de uma experiência. Sendo representações, são simbólicas: o símbolo servindo exatamente de ponto de união entre o real e o imaginário, podendo levar, assim, a uma transformação de sentidos (SANTOS, 2005, 2013a) e a uma ação. Nesse caso, a ação de representar uma situação extrema que apenas podia ser vista por dentro dos muros do hospício São Pedro, de Porto Alegre. Tanto que as imagens foram tomadas à revelia, à noite, fora dos olhares dos administradores do hospital.

Tanto na imagem 2 como na imagem 3 aparecem doentes nus. A memória de uma interna, tomada em depoimento em 1975, corrobora essas imagens-fatos, de 1951. “Havia muitas brigas, dormíamos nuas em lugares cheios de m... no chão, que além de imundos e fedorentos passávamos frio e só tínhamos um lençol por cima e outro por baixo.”⁵ As imagens

⁵ Depoimento de uma paciente encontrado em impresso do próprio hospital chamado *Memórias de um velho hospício*, idealizado e escrito por Rui Carlos Müller, chefe da Recreação do hospital, em 1975. Embora não seja trabalhada aqui, essa fonte tornou-se importante, na pesquisa inicial sobre o HPSP, em 1998, pois seu autor fez uma pesquisa nos arquivos e biblioteca do hospital e escreveu um pouco da história deste (em cinco capítulos) desde sua inauguração até 1975. Müller escreve baseado em arquivos do HPSP, no livro (certamente) do doutor Jacintho (a quem ele chama de “este notável homem”) e em depoimen-

aqui colocadas reiteram essas palavras. Dessa mesma fonte retira-se um segmento do depoimento de uma enfermeira que chegou ao hospital em 1971:

O normal era pacientes nuas, caídas pelo chão, sujas, muito sujas e ninguém sabia direito quem era quem. [...] A medicação não era selecionada, eram dados os mesmos comprimidos colocados em caixas grandes e distribuídos da mesma maneira como se dá milho para galinhas à revelia. A distribuição seguia o critério de: se o paciente estava agitado, davam-se dois comprimidos, se estava calmo, somente um.⁶

Na época da matéria jornalística, houve uma intensa luta travada entre o doutor Godoy e o referido jornal porto-alegrense, tendo ele apelado à justiça, aos amigos políticos – que fizeram várias sessões na Assembleia Legislativa – e a outros periódicos, tentando provar que eram falsas as denúncias contra sua administração e sobre o estado do hospital e seus doentes.⁷ Porém, a partir das imagens, tomadas à revelia, abruptamente arrancadas da escuridão de um manicômio, num ato (ético!) – mesmo que de denúncia de um periódico chamado de duvidoso –, vê-se a precariedade das instalações e das condições. A memória fica aí resguardada, no ato fotográfico e nas imagens “apesar de tudo”.

tos de pacientes internadas há muito tempo no hospital. Certamente não conheceu Jacintho pessoalmente, pois este afastou-se do hospital em 1º de março de 1951 e não mais voltou. Fica, nesse impresso, sua imagem de “benfeitor” do Hospital, ou então as pessoas que leem seu livro não o leem criticamente. Na opinião de Müller, por exemplo, a superlotação do hospital em 1937 foi “possivelmente em consequência da maior divulgação do tratamento e melhorias técnicas”. Porém, o depoimento das pacientes, o inquérito de 1944 (não mencionado aqui neste artigo), a reportagem e as fotos da imprensa de 1951 são indícios de que a realidade não era tão boa quanto “pregava” Godoy em seu livro ou quanto o que o funcionário descreve em seu impresso de 1975. Para maiores detalhes, ver Santos (2005, 2013a).

⁶ *Memórias de um velho hospício*, s/p.

⁷ Essa disputa mereceu em meu livro algumas páginas de análise, por isso não a repetirei aqui. Ver Santos (2005, p. 94-110).

Imagens de Roger Camar: Túnis, década de 1950

O psiquiatra francês Roger Camar (1923-2001), ao morrer, deixou 33 fotografias, tiradas por ele, em dois envelopes que foram encontrados anos depois por sua filha. Nesses envelopes, havia dois conjuntos de imagens fotográficas: 15 fotos no envelope 1, intitulado “Vaucluse”, e 18 no outro envelope, em que estava escrito o nome “Tunis”, capital da Tunísia. A filha confiou esse material a Philippe Artières, que conhecemos por ser um historiador especialista em escrituras à margem, ordinárias – as chamadas de “escritas-de-si” –, e arquivos pessoais. Ao comentar esse novo achado, na introdução do livro em que publicou as imagens, *L'Asile aux fous* [tradução livre: *Manicômio*], ele diz: “A maioria das fotografias não mostra nada de muito espetacular, mas uma inquietante e enigmática banalidade” (ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 9).⁸ Ainda, questionando o que seria o conteúdo desses envelopes, afirma que são fotos mal enquadradas, de má qualidade, manchadas e mal conservadas. Essas fotos, segundo Artières, são os “arquivos de uma memória negativa” (ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 10), memória de um “aquém”, de um “abaixo”. Numa sociedade da “*tout-mémoire*” onde esses lugares de reclusão não têm cidadania, essas imagens são preciosas, resistindo ao processo de esquecimento, mostrando rostos e corpos que testemunham uma história que permanece nesse “aquém”. Diz o autor: “levar em conta esta memória negativa, a memória do que se passa atrás dos muros que nós construímos, tanto do hospital psiquiátrico como aquela da prisão ou do centro de detenção, é um dever” (ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 11).

O doutor Camar fez um gesto radical ao fotografar o proibido, sendo ele médico do lugar. Imagens de resistência, como diria Didi-Huberman. Sua longa trajetória como psiquiatra, depreendida a partir do livro de Artières e Laé (2009), revela que ele foi um médico dedicado à psiquiatria, à readaptação social desses indivíduos e trabalhou nos “dispensários de higiene mental”. Foi um dos precursores das consultas de triagem e ambulatoriais na psiquiatria, raiz dos cuidados de

⁸ Todas as citações dessa obra estão em tradução livre.

saúde setoriais da região parisiense e fundou um dos primeiros hospitais-dia da região de Moselle. Apaixonado por cinema, também criou um cineclub em Sarrebourg, e, no hospital de Lorquin, lançou o primeiro festival de cinema psiquiátrico, “para acolher os filmes de todos os países, relacionados com os lugares invisíveis e esquecidos” (ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 13), em que mostrou muitas obras de pacientes também. No gesto fotográfico, proibido, o médico transgrediu, nestes anos de 1950, uma “ordem da imagem”, vigente já há um século: nada se fotografava que não fosse para experimentos, casos clínicos ou a arquitetura dos lugares. Ele desfez a distância estabelecida entre o asilo e a fotografia. No texto de Artières, que acompanha o livro com as imagens, denominado *L'interdit photographique* (“A proibição fotográfica”, ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 61), o autor diz: “A instituição hospitalar mantém, desde os anos 1860, uma relação complexa com esta nova técnica de representação. Os médicos viram nesses procedimentos, rapidamente, interesse para sua ciência: fixar as manifestações dos corpos e constituir coleções patológicas”. Essas fotografias vêm, assim, a suprir os empreendimentos dos museus anatomopatológicos que floresceram por toda a Europa, e mais: a fotografia tornou-se auxiliar de ensino nas aulas de anatomia, patologia e outras investigações.⁹

As próximas imagens foram tomadas por esse psiquiatra em um manicômio da Tunísia, em sua capital, Túnis, e estavam guardadas no envelope 2. São apenas quatro imagens das 18 que se encontram na publicação coordenada por Philippe Artières. A semelhança com as imagens tomadas pelos fotógrafos do *Diário de Notícias* de Porto Alegre, em março de 1951, é gritante. Embora se compreenda a importância de não fragmentar o arquivo pessoal do Dr. Camar, no exíguo espaço deste artigo, apenas algumas serão apresentadas.

⁹ Sugiro ao leitor interessado procurar ler este texto de Philippe Artières (p. 61-73 do referido livro), onde ele historiciza, mesmo que de forma breve, a relação da medicina com a fotografia, nos séculos XIX e XX e na França, com suas leis fortemente regulamentares quanto às suas tomadas e usos, desde proibições expressas de tomá-las, até respeitar o anonimato etc. Não aprofundaremos aqui por falta de espaço.



Imagem 6 - Fonte: ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 38.

As 18 fotos tunisianas estão dispostas no livro em sequência, cada uma em página inteira, sem legenda e sem numeração das páginas. Como há textos posteriores aos dois grupos de imagens (do manicômio francês e do manicômio tunisiano), pode-se depreender a numeração, para referir ao leitor. São todas em preto e branco, grandes, algumas com foco aproximado, outras não, algumas tremidas; mas todas com a visibilidade melhor que a das fotos do Hospital São Pedro, existentes no jornal gaúcho.



Imagem 7 - Fonte: ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 40.



Imagem 8 - Fonte: ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 47.



Imagem 9 - Fonte: ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 50.

Algumas imagens tunisianas guardam semelhanças com as imagens porto-alegrenses, por exemplo, imagem 2 com a 7, em que os doentes nus aparecem em aspecto degradante para um ser humano; 3, 4 e 5 com 6 e 8, em que aparecem os leitos apinhados de doentes, enfermarias lotadas.

Nas fotos da Tunísia, chama-se a atenção às expressões dos doentes (por exemplo, na imagem 9), alguns olhando para a câmera no momento do ato fotográfico, como se percebessem que, naquele gesto, o doutor francês iria guardar, através das imagens, suas memórias. Impossível, aqui, mostrar todas as fotos, mas na maioria os doentes encaram a máquina fotográfica. Talvez seja esta uma das diferenças em relação às fotografias de Porto Alegre: foram tomadas por um doutor, sabido por todos, que as guardou como um arquivo pessoal, bruto. Imaginar faz parte da memória, tanto os doentes que olhavam a câmera como o doutor que os fotografou imaginaram o destino dessas imagens. E nós, posteriormente, historicamente. Imagina-se a dor, o desespero, a sensação de impotência frente a tais práticas. O gesto do médico, um dos responsáveis, em décadas posteriores, por humanizar a psiquiatria na França (ARTIÈRES; LAÉ, 2009), revela um “mo-

mento ético do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 116), ao partilhar as imagens que viu, mesmo que fossem proibidas, revelando-as, ampliando-as e guardando-as em envelopes, até que sua filha as encontrasse.

As imagens possuem suas marcas históricas e são referenciadas a um contexto. Para Walter Benjamin, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto, diz ele, “é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2006, p. 499).

Jean-Christophe Coffin, em seu texto analítico “La psychiatrie post-coloniale: entre éthique et tragique” (“A psiquiatria pós-colonial: entre ética e trágica”, tradução livre, p. 75-87) na obra de Artières e Laé (2009), analisa essas imagens do hospício tunisiano à luz da situação pós-colonial da Tunísia naquela época (a Tunísia tornou-se livre em 1956). São imagens inesperadas, diz ele, pois o que se via até então eram imagens de hospitais mostrando serenidade, rostos sorridentes, pessoas trabalhando em objetos de cestarias ou socializando em um grupo terapêutico; ou, ao contrário, expressavam as “bizarrices físicas” encontradas nos doentes mentais. Entretanto, neste caso, diz ele, as fotografias testemunham uma existência; e o doutor Camar, como fotógrafo, adotou um papel de testemunha silenciosa daqueles seres e daquela memória, naquele “parque humano” (COFFIN apud ARTIÈRES; LAÉ, 2009, p. 75 e ss.). Os analistas das fotos nesse livro não sabem em qual manicômio de Túnis elas foram tiradas, pois não há rastros aparentes para precisar (COFFIN, 2009, p. 77). Porém, Coffin (2009, p. 79 e 81) afirma que, se os discursos médicos mudaram no pós-guerra e no período pós-independência, na direção da humanização dos hospitais e do surgimento de novas experiências terapêuticas, através dessas imagens constata-se que a realidade pode ser “teimosa” e que as palavras não bastaram para modificá-la: a carência dos pacientes, sua pobreza, sua interdição, seu bloqueio e a superpopulação do hospital. Diz ele ainda que essas fotos têm um caráter universal.

Por isso o trabalho, aqui, de colocá-las em relação com imagens fotográficas da mesma época, tomadas em outro canto do mundo: Túnis e Porto Alegre, nesse aspecto, se equivalem. Em outros, se distanciam, pois respeitamos o momento, o local e aquele que tomou as imagens e seu ato: o fotógrafo

que denuncia imediatamente, o médico que faz resistência às suas próprias práticas e as arquiva.

Sobre as imagens e sua representatividade como “índice histórico”, Benjamin (2006, p. 504) refere:

o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas indica, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir esta ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior.

Para ele, todo presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas, pois “agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade”. No agora, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. “Não é que o passado lança luz sobre o presente ou o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.” A imagem, diz Benjamin, é a dialética na imobilidade. “Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética.” O autor afirma algo profundamente identificado com o que moveu o meu olhar para essas imagens da loucura: “somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, as imagens não arcaicas”. E termina o excerto N 3,1 afirmando: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda leitura” (BENJAMIN, 2006, p. 505; excerto N 3,1).¹⁰

Por dialética da imagem entenda-se o fenômeno pelo qual a imagem passa entre o tempo vivido e o agora da observação histórica; aqui, no caso, o processo de tomada fotográfica pelo médico francês até chegar a nossos olhos contemporâneos. É no presente do agora, no lampejo do instante, que a “sincronicidade” das imagens com o tempo vivido se manifesta, sendo necessário descobri-la, recuperá-la na memória da materialidade.

¹⁰ Para todas as citações do parágrafo.

dade das fotografias, na memória individual e coletiva, “identificando as relações que façam emergir seu caráter dialético em consonância com uma época” (COSTA, 2009, p. 89).

Imagem-lembrança: transição e ação

Ao tentar “ler” essas imagens, sobrepõem-se contextualizações, como época e suas especificidades, imagens de outro país (Brasil/Tunísia), testemunhos de pacientes de épocas posteriores, ou seja, o historiador acaba por fazer uma “montagem interpretativa”, que “conservará sempre sua fragilidade de ‘momento crítico’”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 119). Estamos diante de imagens problemáticas e contraditórias: se os doentes estão em um hospital para tratamento, como estariam eles ali, jogados e sem condições de higiene? E os olhares para a câmera, mostrando sensibilidade tanto do médico quanto dos doentes?¹¹ E a superlotação acima da capacidade que ambos os manicômios apresentavam e foi registrada em algumas dessas imagens? O que nos mostram essas imagens, em sua dialeticidade com o momento e com o gesto que as apreendeu? Aí reside a historicidade da imagem e seu testemunho como memória, “aquilo de que elas são sobreviventes”. “Para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstração), nos ajude a abrir o presente do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 229).

Seria a realidade imagética, nos hospitais psiquiátricos de hoje – que ainda existem –, diferente?

Para Didi-Huberman (2013, p. 159), remontando a Aby Warburg, as imagens são sobrevivências que transmitem lembranças (Mneme) enquanto “marcas de movimento” – ou seja, “aquilo que as sobrevivências se lembram não é o significado

¹¹ Gostaria de salientar que foi muito difícil escolher poucas imagens diante das dezoito existentes, pois em cada uma teríamos uma infinidade de possibilidades interpretativas, como, por exemplo, a do homem acorrentado pelos pés, que num *close* do médico-fotógrafo, esboça um semi-sorriso, maroto, talvez à espera de uma ‘posteridade’...



Fonte: ARTIÈRES & LAÉ, 2009, p.51

- que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído -, mas o próprio traço significativo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 158), o que leva a dizer que é o ato dinâmico que faz a imagem, que está embutido em seu valor simbólico, na sua função simbólica. “A cena gravada na imagem não se repetirá jamais” (KOSSOY, 2007, p. 139).

A intenção, ao apresentar essas imagens, é contribuir para uma leitura de um momento histórico relativo às práticas exercidas sobre os chamados doentes mentais e suas internações - na maioria, compulsórias - em asilos e sem perspectivas de cura de suas doenças. Expondo essas imagens, colocando-as em contato, faz-se aparecer uma problemática de época - no caso da década de 1950, do pós-guerra, quando muitos asilos, no mundo inteiro, tornaram-se superpopulosos (SANTOS, 2005; ARTIÈRES; LAÉ, 2009).

O que interessou neste trabalho, mais especificamente, foi o ato de recuperação de memória através de imagens, pois há uma memória em imagens (SANTOS, 2013b), constituída por representações que, guardadas de forma inconsciente, surgem na relação dialética com o olhar consciente (SANTOS, 2005) e, quando expressas, formam verdadeiros sistemas imaginários que influenciam a história. Para Warburg, a imagem é um órgão de memória social (PESAVENTO, 2008; ASSMANN, 2011), que transmite e retransmite constantemente

as tensões espirituais de uma cultura, os conflitos, os desejos e os fantasmas que assombravam a alma e que estavam na base dos comportamentos sociais. [...] A reminiscência, operação imaginária de sentido que visualiza a imagem do ausente, mostra que a memória não é possível sem imagens. (PESAVENTO, 2008, p.19).

Nessa rede de conexões memoriais, realizada de forma a melhor compreender o imaginário de uma época e suas representações feitas sobre a loucura e as internações psiquiátricas, são esses traços imagéticos fotográficos de indivíduos em manicômios (essas “imagens apesar de tudo”) os trans-

missores da memória cultural e social. As imagens, assim, são atos que, pelo trabalho do historiador de reorganizar esses vestígios, se dão a ler na complexidade do momento.

Referências

ARTIÈRES, P., LAÉ, J-F (org.). *L'asile aux Fous - un lieu d'oubli*. Paris/Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação - formas e transformações da Memória Cultural*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora da UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Luciano Bernadino da. Imagem dialética / imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a George Didi-Huberman. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., 2009, Campinas. *Atas*. Campinas: UNICAMP, 2009. p. 87-93. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasVeha.html#C>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia - o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

PESAVENTO, S. J. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: PESAVENTO, S. J.; PATRIOTA, R.; RAMOS, Alcides Freire (org.). *Imagens na História*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

_____. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. (org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em História Cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela (org.). *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*. São Paulo: Hucitec, 2012.

SANTOS, N. M. W. *Histórias de Vidas ausentes* - a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental. 1.^a ed. Passo Fundo: UPF, 2005.

_____. *Histórias de Vidas ausentes* - a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental. 2. ed. rev. ampliada (E-book). São Paulo: Edições Verona, 2013a.

_____. Memória como narrativas do sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes; SANTOS, Nádia Maria Weber (org.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. 1. ed. Canoas: UniLasalle, 2013b. v. 1, p. 131-156.

_____. *Narrativas da loucura e Histórias de Sensibilidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

Imagens

(Jornal) DIÁRIO DE NOTÍCIAS - 22 de março de 1951; p. 12 e p.5. (Museu de Comunicação Social Hypólito da Costa - CSHC) - Imagens 1 a 5.

(Fotografias de Roger Camar) - ARTIÈRES, P; LAÉ, J-F (org). *L'asile aux Fous* - un lieu d'obli. Paris/Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009. Imagens 6 a 9.

As imagens técnicas e os regimes de olhar na contemporaneidade

Miriam de Souza Rossini

Desde o século XIX, passamos a conviver com um tipo diferente de imagem produzida por aparatos técnicos sofisticados. A chamada imagem técnica ou tecnomaneira (já que necessita de um operador que faz as escolhas tanto do conteúdo a ser registrado quanto da estética do registro) ganhou novos suportes e formatos: indo do estático ao movimento, do analógico ao digital. A imagem técnica também se diversificou em suas formas de exibição, de distribuição, de transmissão, indo do público ao privado e novamente ao público. Mesmo que nem todos se interessem pela produção ou pelo consumo de imagens técnicas, em algum momento do seu dia são afetados por elas.

Elas saíram de espaços específicos de assistência (como as salas de cinema e as salas de estar domésticas), dos álbuns fotográficos familiares, guardados em caixas ou gavetas, para esparramarem-se pelas calçadas e fachadas de prédios, pela Internet, pelas televisões segmentadas que vemos em transportes públicos e em estabelecimentos comerciais, pelas muitas câmeras de vigilância que quase toda cidade possui. Atualmente elas são onipresentes nas várias redes sociais e em aplicativos (*apps*) desenvolvidos especialmente para compartilhá-las. Podemos acessá-las através das telas de smartphones, de tablets, de minitevês – dispostas em transportes públicos e privados – e de tantos outros equipamentos portáteis. Jornais, revistas, livros didáticos também são espaços privilegiados para veiculação da imagem técnica. A experiência de usar o computador após a Internet é um exemplo significativo dessa mudança de comportamento em relação à produção, à disponibilização e ao acesso a esse tipo de imagem, o que nos dá uma dimensão nova da proferida “sociedade de imagens”.

Diferentes abordagens já foram feitas sobre a questão, algumas mais apocalípticas do que outras. Para um au-

tor como Baudrillard (2005, p. 64), por exemplo, as imagens técnicas, em especial as audiovisuais, produzem uma desrealização do real, ou, como ele diz em *Tela Total*: “Trata-se do acontecimento mais importante da história moderna, e desse acontecimento cada um é ator pelo fato mesmo de estar diante de sua tela de televisão: perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista”. Sarlo (2000), em *Cenas da vida pós-moderna*, ao analisar o zapping televisivo, observa como as imagens perderam sua intensidade, pois não provocam mais espanto, já que tantas se sucedem, com baixo nível de informação. Morin (1997), nas suas antigas abordagens sobre os meios de comunicação, dizia no seu livro *Cultura de Massas no século XX: neurose* – cuja primeira edição é de 1962 – que a linguagem audiovisual é a que melhor se adapta ao homem médio e ao gosto médio, daí que no futuro esse seria o padrão de gosto. Machado (2001, p. 220), que em vários de seus livros analisa a estética audiovisual, observa em *Máquina e Imaginário*:

Os sistemas eletrônicos de vigilância multiplicam-se em progressão geométrica por toda parte. Não apenas nos aeroportos ou estações de trens e metrô, mas agora até mesmo as estradas, os túneis, os supermercados, os grandes magazines, os bancos, as fábricas e, no limite, escolas e instituições psiquiátricas, estão submetidos aos olhares técnicos e impessoais das câmeras de observação.

Esses são só alguns exemplos, escolhidos um pouco ao acaso, mas que nos dão uma noção das abordagens que são feitas. Nelas, normalmente, a imagem técnica é vista como algo mais negativo do que positivo cultural ou socialmente, pois tanto embrutece ou nivela a capacidade crítica, argumentativa das pessoas, quanto faz regredir o gosto estético. Além disso, ela esvaziaria o real de sentidos, de materialidade, ao mesmo tempo em que registraria tudo com tanto zelo que impediria a possibilidade de uma ação sem sua supervisão coercitiva e bisbilhoteira. Quer dizer, por um lado, ela desmaterializa o real, por outro, é registro do real.

Tais tipos de abordagens quase sempre nos apresentam apenas um aspecto dessa relação entre imagem técnica e cultura (que é esse da perda e do confinamento). É por isso que pretendo encontrar um outro lugar de fala. Partirei da observação dos dados do cotidiano para tentar compreender como o nosso modo de olhar mudou nesses últimos dois séculos.

A velocidade do processo foi muito grande. Como estamos inseridos nas transformações, sendo constantemente afetados por elas, nem sempre percebemos as mudanças drásticas que essas imagens técnicas provocaram na nossa sociedade em termos de sensibilidades e de subjetividades. O modo como olhamos para o mundo a nossa volta é totalmente diferente do modo como olhávamos antes de esse tipo de imagem existir. O que podemos ver igualmente é diferente. O que exigimos ver e o que suportamos ver também se alteraram rapidamente em pouco mais de dois séculos. Ou seja, há uma historicidade embutida no nosso olhar que marca o desenvolvimento do sujeito contemporâneo que somos nós.

Propor um tensionamento que nos permita desnaturalizar esse processo e perceber os modos como tal constituição se relaciona ao desenvolvimento das imagens técnicas, estabelecendo um regime de olhar contemporâneo próprio para nossa sociedade, é o objetivo deste texto.

A imagem técnica

O registro de eventos sempre foi algo importante para a perpetuação da memória dos feitos humanos, e a imagem constituiu-se como o mais antigo meio de registro: pinturas em cavernas que retratavam as caçadas, entalhes em pedras e madeiras registrando a vitória de uns e a derrota de outros. Diversos foram os meios encontrados pelos seres humanos para imortalizar através da imagem os vestígios da sua história.

Santaella e Nöth (2005), ao abordarem os diferentes tipos de imagens, organizam-nas em dois grupos: imagens materiais e imagens imateriais. Imagens materiais são as que se apresentam como representações visuais (pinturas, gravuras, imagens cinematográficas, televisivas etc.), e imagens imateriais são as que se apresentam como representações men-

tais (são nossas fantasias, visões). Obviamente, toda imagem material surgiu, inicialmente, de uma representação mental, portanto não há uma separação tão nítida entre uma e outra.

Já o filósofo Flüsser (2002), ao conceituar imagem, refere-se, sobretudo, àquelas ditas materiais. Flüsser esclarece que imagens são superfícies que pretendem representar algo e que resultam da supressão de duas das quatro dimensões espaço-temporais a fim de que se conservem apenas duas (altura e largura). Imagens, portanto, são representações planas, sem profundidade, sem relevo, que estão imobilizadas no tempo. Por exemplo, uma pintura pode desbotar, descascar, mas o representado permanece sem alterações; ele não envelhece.¹ O mesmo ocorre com uma foto, ou um filme. O frescor do instante retratado está sempre lá.

Tanto em uma definição quanto em outra, imagens são pensadas como representação, conceito que apresenta variações, dependendo de quem o aborda e a partir de onde. Santaella e Nöth (2005), ao inventariarem algumas dessas abordagens dentro da semiótica, dizem que elas situam a representação entre a apresentação e a imaginação. A historiadora Pesavento (2003, p. 40), ao conceituar representação para o campo da História Cultural, afirma que representar é “fundamentalmente estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência”. Ela complementa que a ambiguidade do conceito, que relaciona ausência e presença, deixa entrever que a representação não é cópia do real, mas construção que parte dele.

Nessa ação de construção daquilo que se representa, podemos incluir e excluir atributos conforme o interesse em pauta, a finalidade, o envolvimento emocional com o representado. Para interpretar uma representação, portanto, é preciso avançar no espaço do simbólico, do imaginário, pois as representações se manifestam através das práticas sociais e culturais dos grupos, pelo seu modo de agir e de pensar, e também através daquilo que dizem de si mesmos. Pesavento

¹ *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, parte justamente da inversão disso. No livro, o retrato de Dorian, feito por um pintor, é quem sofre a ação do tempo, enquanto o retratado permanece jovem.

explica que as representações possuem uma “verdade simbólica” que implica trabalhar com a verossimilhança, e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Ainda nesse caminho, podemos pensar as representações como virtualidades que se atualizam em cada novo contexto em que são invocadas.

Sendo as imagens, materiais ou imateriais, representações, elas compartilham, por um lado, das práticas sociais e culturais de um grupo – a fim de ganharem sentido –, e, por outro, da virtualidade de toda representação. Daí serem elas portadoras de um devir, de uma compreensão que está sempre pedindo atualização. Virtuais por princípio, mesmo quando materiais, no sentido de Santaella e Nöth, nelas estão sempre latentes os desejos, os medos, os ideais de uma época.

Se formos pensar na história da representação imagética, conforme se estuda na história da arte, observaremos que em vários momentos buscou-se uma representação mais realística do mundo (como no mundo grego ou romano) e, em outros, mais expressionista do que realística (na Idade Média, por exemplo). Cada época também buscou desenvolver equipamentos e suportes para o desenvolvimento, a fixação e a difusão de imagens de acordo com as suas possibilidades tecnológicas. A pedra, a madeira, os metais, a argila, as diferentes gramaturas de papéis e telas são alguns dos suportes para essas representações imagéticas.

Os últimos cinco séculos, porém, foram aqueles em que mais se procurou desenvolver equipamentos para os fins representacionais que tivessem por base aparatos técnicos mais sofisticados. Foram os avanços de pesquisas científicas e o desenvolvimento tecnológico, em especial a partir do século XIX, que possibilitaram a criação de equipamentos técnico-manuais que permitem a produção de imagens de um jeito totalmente novo e que acabaram se tornando a grande expressão da sociedade que surgia: industrial, moderna e atrelada ao capitalismo econômico. Como diz Gunning (2004), não dá para separar a experiência da vida moderna da produção em massa de novos meios de comunicação e transporte.

Desde o aparecimento da fotografia, no início do século XIX, famílias inteiras começaram a deixar-se fotografar como

forma de obter um registro de suas existências, pois - mesmo que, no começo, tirar uma fotografia fosse demorado - o método era mais rápido, prático e barato do que uma pintura. Walter Benjamin, ao descrever esse processo, que é técnico e também social, explica como o período de imobilidade, que a realização da foto então exigia, fazia com que a pessoa crescesse para dentro da imagem. A propósito das fotografias feitas por David Hill, Benjamin (1991, p. 223) observa: “esses primeiros seres humanos, assim reproduzidos, entravam no espaço visual da fotografia íntegros e puros, ou melhor, sem papéis de inscrição”.

A incorporação social da fotografia foi tão marcante que inclusive afetou algumas atividades profissionais. Benjamin (1991) conta como pintores de retratos² foram aprendendo a fotografia e trocando de área devido à demanda pelo novo tipo de representação visual. Já Gunning (2004) analisa o aparecimento de novas técnicas de investigação criminal que tinham por base o uso da fotografia, e isso também requeria um profissional habilitado. Esse lado icônico da fotografia, portanto, era mais requisitado do que outras possibilidades de representação menos realísticas que também se podiam obter com o equipamento fotográfico.

Outra grande mudança se deu ao longo do século XX, quando as fotografias deixaram de ser feitas apenas por profissionais. Conforme os equipamentos tornavam-se mais acessíveis e simples, as fotos foram se multiplicando até formarem álbuns de fotografia familiares que abarcavam gerações. Quem nasceu na primeira metade do século XX possui algumas fotos suas no álbum; quem nasceu na segunda metade do século possui mais fotos, provavelmente acompanhando sua existência desde os primeiros meses de vida. Porém, quem nasceu a partir do último decênio do século XX, possui uma infinidade de fotos que pode chegar até o período anterior do próprio nascimento! Muitos bebês são acompanhados por imagens desde seus primeiros meses de gestação, quando

² Esse é o tema de um dos livros de Luiz Antonio de Assis Brasil, *O Pintor de Retrato* (L&PM, 2001).

ainda estão no útero de suas mães. Essas imagens farão parte do seu álbum pessoal de fotografia.

Uma mudança cultural como essa é muito intensa, mas às vezes nos passa despercebida, pois fomos absorvendo abruptamente as transformações tecnológicas das últimas décadas, sem que refletíssemos detidamente sobre como tal mudança transformava culturalmente o nosso regime de olhar. Com certeza, entre nós, sujeitos do século XXI, e nossos nem tão longínquos antepassados do século XIX, há uma grande distância entre o que vemos e deixamos registrado e o que eles viram e deixaram registrado.

O que nos separa, além dos muitos avanços tecnológicos na produção de imagens técnicas, é o modo como nos engajamos na produção de registros usando tais aparelhos. Segundo Flüsser (2002, p. 13), imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos, o que significa que elas são “texto científico aplicado”. No entanto, acrescenta o filósofo,

por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, ocorre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no *output* do aparelho fotográfico: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento do aparelho (FLÜSSER, 2002, p. 42).

Respondemos positivamente, portanto, ao programa que compõe os aparelhos produtores de imagens técnicas e com isso garantimos o seu avanço tecnológico. Recorremos novamente a Santaella (1997, p. 37), que, ao mapear os três níveis na relação homem-máquina³, observa como as máqui-

³ O primeiro nível é constituído pelas máquinas musculares (ampliam nossa capacidade física, como um liquidificador); o segundo é composto pelas máquinas sensórias, que ampliam nossos sentidos (as câmeras fotográficas e os binóculos, por exemplo); e o terceiro são as

nas sensórias, ao simularem o funcionamento de um órgão humano, “amplificam a capacidade humana de ouvir e de ver, instaurando novos prismas e perspectivas que, sem os aparelhos, o mundo não teria”.

Colocando Flüsser e Santaella em relação, podemos pensar que o avanço científico que produziu novos aparelhos ampliadores das potencialidades humanas deu-nos uma visão de nosso mundo que antes não tínhamos, e isso em mais ou menos 200 anos. Se essa mudança foi gradativa em alguns momentos (entre o desenvolvimento da câmera fotográfica e o da câmera cinematográfica houve um espaço de aproximadamente 70 anos; e entre o cinematógrafo e o processo televisivo temos mais uns 30 a 40 anos), nos últimos 15 anos tudo se acelerou. A miniaturização das câmeras, fotográficas e de filmagem, tornou-as abundantes no nosso cotidiano.

O mundo pelas lentes

Atualmente, dispomos de uma infinidade de tipos de câmeras fotográficas e audiovisuais digitais que podem vir acopladas nos mais diversos equipamentos – como num minúsculo aparelho celular, por exemplo –, permitindo-nos registrar tudo o que quisermos, por pura diversão, prazer ou maldade. Do uso profissional ao doméstico, as imagens técnicas multiplicaram-se nas duas últimas décadas, deixando claro que nossa relação com a produção e o consumo de imagens mudou.⁴ Não mostramos mais os álbuns de fotos para as visitas privadas, que chegam ao nosso lar. Nós os exibimos publicamente em sites na Internet. Veiculamos tanto a nós mesmos pelo *YouTube*, *Facebook* e tantos outros sites de relacionamentos que nem mesmo prestamos mais atenção nas imagens que produzimos. Elas são tão descartáveis quanto uma roupa velha que não serve mais.

Guardar imagens em álbuns físicos é até difícil, pois são tantas fotos que tiramos que é quase impossível pôr ordem

máquinas cerebrais, que ampliam nosso cérebro para além do corpo (computadores).

⁴ Ver sobre isso em Tietzmann; Rossini (2013).

nelas. Fotos não se parecem mais com documentos de memória de décadas atrás, mas com um peso extra que carregamos em nossa bagagem cultural. Registramos tudo, distribuímos tudo por meio de redes sociais e *apps* (ou perdemos em arquivos dentro do computador!) e depois “deletamos” o seu conteúdo de nossas páginas de relacionamentos sem muita culpa.

Entre o *voyerismo* e o exibicionismo narcisista da sociedade contemporânea, há ainda um outro aspecto ao qual também prestamos pouca atenção. Retomando um texto mais antigo de Santaella (1992), a autora dizia que a visão era o sentido que mais havia se desenvolvido nos últimos anos. Vinte anos depois, a extensão dessa afirmação é ainda maior. Podemos inferir dela que há muito tempo não vemos mais como víamos antes. Somos, hoje, espectadores de imagens técnicas bem mais experientes do que éramos há mais de dois séculos atrás. Nossos olhos estão mais treinados a ver o que antes não se via e isso é resultado de um processo de transformação social.

Num sensível livro intitulado *Diante da dor dos outros*, Sontag (2003) nos faz percorrer as mudanças culturais produzidas pelo surgimento da fotografia de guerra e a sua relação com isso que estou chamando de o nosso regime de olhar contemporâneo. Quando, ainda no século XIX, fotógrafos voltaram suas câmeras para os campos de batalha, produzindo registros de corpos dilacerados e de destruição, fomos descobrindo, com grande realismo e horror, o que era a dor daquele outro atingido pela guerra.

Também fomos acostumando nosso olhar a essas imagens. Assim, o que poderia ser considerado aterrador ou chocante em termos de representação no início do século XX não chocaria mais o espectador ao final do mesmo século, pois ele já tinha visto aquelas imagens várias vezes nos jornais impressos, nas revistas, na televisão, no cinema.⁵ Para recolocar o impacto, era preciso tornar ainda mais explícito o conteúdo representado; buscar planos mais próximos; exacerbar o frag-

⁵ Também podemos pensar o oposto. Elementos que antes eram corriqueiramente vistos em imagens hoje nos causam estranheza e até aversão. É o caso das fotos de pessoas mortas, que eram feitas como uma relíquia familiar.

mento até se obter uma imagem que beira o pornográfico em termos de exibição do outro. Por isso, afirma Sontag (2003, p. 55): “Na era das câmeras, fazem-se exigências novas à realidade. A coisa autêntica pode não ser assustadora o bastante e, portanto, carece de uma intensificação, ou de uma reencenação mais convincente”.

Essa intensificação ou reencenação mais convincente de que fala a autora está ligada diretamente ao regime de olhar de cada época. Há muitas décadas, editores de diferentes meios de comunicação vêm, aos poucos, distendendo a nossa suscetibilidade em relação aos conteúdos das imagens, e vamos aceitando ver, em rede nacional, o que antes não víamos nem escondidos de nós mesmos. Por isso, denuncia Sontag (2003, p. 90): “Tecnologias mais recentes proporcionam uma alimentação incessante: todas as imagens de desgraça e de atrocidade que conseguirmos ver, no tempo que conseguirmos arranjar”.

Para perceber como mudamos em termos de regime de olhar, talvez seja interessante relembrar a distância entre nós e os primeiros espectadores de cinema. Durante os primeiros anos do cinematógrafo, o espanto e a curiosidade eram duas fortes reações diante de imagens que se pareciam tanto com o seu referente e que ainda se mexiam, ao contrário das fotos. Muitas das sessões do cinematógrafo, porém, eram exclusivas para o público masculino adulto, pois exibiam conteúdos que chocariam públicos femininos ou infantis. Havia imagens de operações sendo feitas, de amputações de membros do corpo; imagens eróticas ou pornográficas; imagens grotescas, com pessoas defecando ou urinando. O conteúdo dos pequenos filmes era afeito à sensibilidade do seu público-alvo: pessoas pobres, frequentadores de bordéis e de outros lugares mal-famados, como diz Machado (1997).

Hoje, se percorrermos os vários canais de televisão, sejam eles pagos ou públicos, poderemos flagrar imagens as mais diversas que há pouco mais de um século seriam vistas apenas por aquele tipo específico de público pagante (homens maiores de idade). Imagens eróticas são comuns tanto em telenovelas de horários mais tardios quanto nos vespertinos. Em canais pagos, onde filmes são reprisados ao longo do dia,

é possível ver muita cena de nudez e sexo, isso sem falar em programas televisivos de final de noite...

Em documentários dos canais pagos, podemos ver um bebê nascendo, ao vivo e a cores! E podemos ver amputações, operações as mais diversas. Além de observar rituais de práticas tabus, como tatuagens no rosto, castração feminina etc. O que antes fazia parte de atrações bizarras em alguns circos (pessoas com deformidades, por exemplo) ou era encarado como prática proibida (a dissecação de cadáveres, por exemplo) hoje é conteúdo de programas televisivos, científicos ou sensacionalistas. Há também programas em que a morte, o grande tabu, é exibida claramente. Mortes por execuções, por ações terroristas, por guerras, por atropelamento e tiroteios, por ataque de animais ferozes, entre outras, são mostradas em documentários, em telejornais etc. Sem falar nas mortes realisticamente encenadas em filmes ficcionais. Podemos mudar o canal, sim, mas muitas vezes olhamos, pois se tornou natural para nós olhar o que antes não fazia parte do visível de uma sociedade.

Mas não são apenas imagens cruéis ou cruas que passamos a incorporar mais abertamente em nosso regime de olhar. Há também os aspectos invisíveis a olho nu, ou seja, aquilo que só podemos ver com o auxílio de aparelhos sensórios, como diz Santaella (1997). Microscópios poderosos – apontados para a terra, para o mar, para o espaço, para o próprio corpo humano – revelam-nos aspectos antes desconhecidos. Há tanta novidade nesse mundo, visível somente por aparelhos, que precisamos usar nossa imaginação para compreender ou mesmo aceitar.

Se para os primeiros espectadores do cinematógrafo o espanto estava em ver árvores balançando, trens e pessoas em movimento (AUMONT, 2004), para nós, cidadãos do século XXI, o espantoso é ver imagens tiradas por satélites, postados no espaço, que descortinam construções esquecidas em meio a florestas ou oceanos. O que nos seduz são partículas infinitamente pequenas que convivem conosco neste universo; o que nos surpreende são movimentos gravados por câmeras muito sofisticadas que conseguem captar mais de mil fotogramas por segundo, praticamente paralisando o balançar de uma asa de pássaro ou o movimento de desabrochar

de uma flor, dando-nos perspectivas inovadoras da natureza e dos seus movimentos.

O avanço tecnológico que impulsionou o desenvolvimento de muitos artefatos novos no campo visual – ampliando nosso conhecimento sobre o universo, bem como o efeito de nossas ações nele – está de tal sorte absorvido em nosso cotidiano que não prestamos mais atenção na distância que há entre nós e nossos antepassados de dois séculos atrás. Naturalizamos aquilo que, na verdade, se deu como parte de um processo histórico.

Os equipamentos sensórios nos permitiram ter do mundo a nossa volta imagens que antes não podíamos ter, e o nosso contato com essas imagens foram empurrando cada vez mais os limites daquilo que suportamos ou queremos ver. Nesse sentido, essas experiências contribuem para produzir uma sensibilidade e uma sociabilidade que são diferentes das presentes em outras épocas históricas.

Assim como colocamos em álbuns imagens de bebês que ainda estão no útero de suas mães, ou guardamos os vídeos que registram os movimentos intrauterinos do bebê como parte de sua história, nós descartamos facilmente centenas de imagens todos os dias, pois elas não têm “serventia” no universo de coisas que queremos lembrar. Porém, se, como diz Sontag (2003), cada vez mais lembrar significa lembrar do que está na superfície de uma foto ou vídeo, descartá-los tão facilmente demonstra que nossa intenção ao produzir aquela imagem técnica não era, exatamente, a de perpetuar um dado momento, como fala a autora. Percebe-se, antes, uma intenção nova, que é a de flagrar algo por pura brincadeira, por exemplo, condenando tal imagem ao lixo logo depois de fazê-la circular entre amigos e desconhecidos.

Essa prática é muito comum entre os pré-adolescentes, que tiram fotos com seus celulares e em seguida distribuem a foto via Bluetooth para os seus colegas de aula, sem saber quem irá recebê-la. Ao contrário daquela pose necessária, de que falava Benjamin, para se captar uma fotografia testamentária, hoje, muitas vezes o mais importante é apenas captar um instante para em seguida apagá-lo. A distância entre uma atitude e outra nos fala dessa mudança social, que afeta,

em especial, as gerações mais novas, que já nasceram num mundo vastamente tecnológico. Talvez esse seja um daqueles momentos privilegiados de que fala Benjamin (1994) em que se pode ler a história a contrapelo. Passado, presente e futuro misturam-se nos nossos hábitos sociais.

Talvez por isso caiba uma questão: numa época em que compartilhamos tão impunemente nossas fotos e vídeos por redes sociais de Internet, quem disse que eles ainda nos pertencem? Talvez o que tenha sido inocentemente colocado num blog venha a ser usado, depois, em algum perfil falso ou ser exibido em páginas bem pouco familiares na Internet. Podemos não ser celebridades das artes ou dos esportes, mas estamos sempre na mira de alguma câmera, nem que seja de vigilância. Talvez o que nos resta a fazer seja sorrir, já que estamos sendo filmados...

Referências

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*. Mito-ironias do virtual e da imagem. 3ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Walter Benjamin*. Textos Escolhidos. Organizado por Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, vol. 2). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, LEO; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Revisada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose* (vol. 1). 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. O homem e as máquinas. In: DOMINUES, Diana. *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 33-44.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *A imagem. Cognição, semiótica e mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TIETZMANN, Roberto; ROSSINI, Miriam de Souza. O registro da experiência no audiovisual de acontecimento contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DO COMPÓS, 22., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: Compós, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_1998.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2014.

A gramática cartográfica das cidades

Daniela Marzola Fialho

Neste trabalho se problematizam as relações entre a história urbana e a cartografia. A cartografia é pensada aqui enquanto produção histórica da cidade e, dessa forma, vinculando-se com a História Cultural. As relações entre imagens e história da cidade podem ser diversas: pode-se falar das linguagens do desenho, da fotografia e da computação como formas de representação gráfica do passado da cidade. Entre elas temos a cartografia, os mapas.

É evidente que as linguagens gráficas possuem, cada uma, a sua especificidade própria. Assim, para além do fato de um mapa ser uma representação gráfica, os mapas manuscritos são mais do que um simples desenho; os mapas aerofotogramétricos são mais do que fotografias; e os mapas georreferenciados são, também, mais do que uma representação por computação gráfica. Foi, portanto, esse “mais” a razão de trabalhar com os mapas de cidades.

Nessa perspectiva, os mapas de cidades constituem-se em representações de diferentes conjunturas históricas da cidade. Em sua linguagem gráfica, que analiso como um discurso, eles não apenas traduzem uma determinada configuração urbana, com o desenho das ruas, das áreas verdes e a localização dos equipamentos sociais existentes numa dada época. Eles, ademais, produzem uma cidade por onde circulam práticas culturais, econômicas e políticas, que modelam a sua história.

Como afirma Loupiac (2005, p. 9),

as nossas cidades atuais são o fruto de estratos históricos que se acumularam, se juntaram e foram redescobertos. O patrimônio urbano é constituído desse tecido vivo mais ou menos denso, mais ou menos estruturado e em perpétua recomposição no qual nós vivemos, mas também dos traços, aparentes ou não, e das representações

que contam a história da cidade. Nesse sentido, os mapas de uma cidade, enquanto representações de diferentes momentos dessa história, são como camadas sobrepostas umas às outras, e contam então essa história, recriando e produzindo a cidade a cada vez.

As “leituras” dos diversos mapas de cidades mostram questões de poder e de interesse. Como disse Harley (2001, p. 164), “o mapa trabalha na sociedade como uma forma de poder-conhecimento”. Ainda mais diz ele: “o poder é exercido na cartografia [...], o poder é exercido com a cartografia” (HARLEY, 2001, p. 165), concluindo que “o poder vem do mapa e atravessa a forma como o mapa é feito” (HARLEY, 2001, p. 166).

Os mapas não apenas participam de um jogo de interesses, mas são as próprias peças desse jogo, exercendo pressões, blefando e até fazendo a vitória pender para uma das partes. Não há, portanto, por um lado os mapas e a história da cidade por outro, e, a partir daí, uma tentativa de colocar ambos em relação. O que há é uma trama e uma circunstância particular que definem tanto o significado de um mapa quanto a história da cidade num determinado momento.

Os mapas não são tratados aqui como meros reflexos gráficos do desenvolvimento urbano, mas como discursos que produzem as cidades que eles mapeiam. Em virtude disso, este trabalho tenta mostrar diversos aspectos de como examinar, descrever e analisar os mapas que representam as cidades.

De maneira sintética, propõe-se trabalhar com uma metodologia ligada à História Cultural, que consagrou, sobretudo, os métodos de pesquisa utilizados por Walter Benjamin e Carlo Ginzburg, entre outros. Ao articular as ideias desses autores, na investigação histórica da cartografia urbana como construção e produção social de cidades, uma série de “perguntas” deve ser colocada a cada mapa do estudo, com o objetivo de mostrar os diversos contextos ligados à realização dos mapas. Para isso, são importantes os contextos definidos por Harley (1990, p. 5), que são os seguintes: contexto do cartógrafo; contexto de outros mapas; e contexto da sociedade. O passo seguinte concentrou-se na construção de uma estrutura

de análise de cada mapa que abrangesse os objetivos propostos e respondesse às questões colocadas anteriormente. A construção do modo de análise teve como inspiração um texto de Bousquet-Bressolier (2006). Assim, a análise de cada um dos mapas de cidades deve começar com a biografia do cartógrafo e com a apresentação de sua produção cartográfica; passa pela análise da estrutura do mapa, suas legendas, decoração e elementos constituintes, sua forma de desenho, as convenções utilizadas, suas relações com outros mapas; e deve terminar com uma “leitura” que os dados referentes ao mapa propiciam. Portanto, uma análise do mapa tendo em vista seus objetivos e seus contextos.

Da gramática

A História Cultural produziu alguns métodos de pesquisa próprios da sua abordagem, os quais colocam o pesquisador numa determinada posição em relação ao seu objeto de pesquisa. Ao comentar esses métodos e o trabalho do pesquisador, Pesavento (2004, p. 63-64) salienta:

Carlo Ginzburg, em ensaio já clássico, nos fala de um paradigma indiciário, método este extremamente difundido pela comunidade acadêmica. Nele, o historiador é equiparado a um detetive, pois é responsável pela decifração de um enigma, pela elucidação de um enredo e pela revelação de um segredo. [...] É preciso não tomar o mundo – ou as suas representações, no caso – na sua literalidade, como se elas fossem o reflexo ou cópia mimética do real. Ir além daquilo que é dito, ver além daquilo que é mostrado é a regra de ação desse historiador detetive, que deve exercitar o seu olhar para os traços secundários, para os detalhes, para os elementos que, sob um olhar menos arguto e perspicaz, passariam despercebidos.

A ideia que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário é a de que, “se a realidade é opaca, existem zo-

nas privilegiadas - sinais, indícios - que permitem decifrá-la". Essa ideia, segundo o autor, "penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais" (GINZBURG, 1991, p. 177).

Para Pesavento (2004, p. 64),

o paradigma indiciário de Ginzburg encontra correspondência naquela estratégia já anunciada, décadas antes, por Walter Benjamin e redescoberta pelos historiadores: o método da montagem. Baseando-se na montagem cinematográfica, a partir das fotografias que, combinadas, produzem o movimento, Benjamin imagina para o historiador um caminho semelhante.

Ou seja: "É preciso recolher os traços e registros do passado, e realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeça ou puzzle de peças, capazes de produzir sentido" (PESAVENTO, 2004, p. 64).

Benjamin (1994, p. 191-192), fazendo um paralelo com o dadaísmo, mostra que no cinema o

valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. [...] A associação de idéias do espectador é interrompida, imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interpretado por uma atenção aguda.

Ora, esse choque provocado pelo cinema deve-se ao seguinte fato: "O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens, entre as quais o montador exerce seu direito de escolha" (BENJAMIN, 1994, p. 175). Isso quer dizer

que “a natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem” (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Segundo Bolle (1994), na obra sobre as Passagens, Benjamin mostra claramente a opção pela montagem como método. Nela, tratou de explicitar os detalhes do seu método: “A primeira etapa consistirá em transpor o princípio da montagem para a história. Isto é: as grandes construções serão realizadas com elementos mínimos, confeccionados de modo agudo e cortante” (BOLLE, 1994, p. 93).

Assim, Benjamin procura pensar a história a partir dos métodos inventados pelas artes do seu tempo, numa composição de elementos históricos mínimos; mas é a composição – a montagem – que ganha, com isso, em agudeza e corte certo. Ginzburg, por seu lado, como bem assinalou Pesavento, procura dar visibilidade aos indícios, ao detalhe, à minúcia, a um certo rastro esquecido, através do seu paradigma indiciário. São estes, em última análise, que dão significado à história. Benjamin e Ginzburg têm em comum práticas de pesquisa que se opõem às formas tradicionais de investigação histórica.

Também Harley (1990, p. 5), em seus estudos sobre a história da cartografia, apresenta uma posição crítica em relação às abordagens metodológicas tradicionais na área, ao afirmar que “a principal regra do método histórico é que documentos só podem ser interpretados em seu contexto”. E, ao salientar que “a regra aplica-se igualmente a mapas, que devem ser devolvidos ao passado e situados honestamente em seu lugar e período próprio”, conclui que nessas abordagens tradicionais “o contexto é simplisticamente retratado como ‘um plano de fundo histórico geral’”.

Harley tenta, então, estabelecer uma relação “superadora” entre texto e contexto: “O que falta é um domínio do contexto como um conjunto complexo de forças interativas – um diálogo com o texto –, no qual o contexto é central para a estratégia interpretativa”. Seu modelo interpretativo deriva, pois, de um modelo linguístico. E, ao denunciar que “tendemos a olhar o contexto como ‘lá fora’ e os mapas que estamos estudando como ‘dentro’”, conclama os historiadores da cartografia a “derrubar essa barreira – esta falsa dicotomia entre uma abordagem internalista e uma abordagem externalista

na interpretação histórica: o mapa e o contexto devem ser estudados num terreno indiviso” (HARLEY, 1990, p. 5). Isso significa que não se trata de inserir um documento ou um mapa num contexto dado, mas, ao contrário, que eles fazem parte do contexto, são produzidos nele. A partir daí, como se poderia fazer uma análise contextual do mapa, já que o contexto é central para a sua interpretação?

Segundo La Capra (apud HARLEY, 1990, p. 5), “é necessário distinguir entre três aspectos do contexto que interceptam a leitura dos mapas como texto: 1) o contexto do cartógrafo, 2) o contexto de outros mapas e 3) o contexto da sociedade”.

O contexto do cartógrafo, isto é, daquele que desenha o mapa, diz respeito ao conhecimento acerca das intenções que levaram à feitura do mapa e das circunstâncias históricas e locais que o fizeram necessário. Por vezes existe claramente uma autoria no mapa, com o cartógrafo assinando o seu nome. Pode ser também que haja uma distinção entre o cartógrafo, o desenhista e a pessoa que fez a impressão do mapa, com as suas respectivas assinaturas. Quando o mapa é institucional e quem assina é o soberano ou o representante do Estado, pode não haver a assinatura de um cartógrafo. O problema então, tendo ou não a assinatura de alguém no mapa, é a questão de quem ordenou a feitura da planta. Pode acontecer que o mapa seja dedicado a uma pessoa, isso pode se constituir em uma pista, pois, por vezes, quem ordena a confecção recebe a planta em forma de dedicatória.

Face à existência ou não de um autor, a questão que se coloca é a de saber quem era esse autor ou esse anônimo. Se existe um nome, pode-se pesquisar a sua biografia para saber a sua profissão, como ele se tornou um cartógrafo, onde aprendeu o seu ofício, o que representava política, social e culturalmente em relação à cidade por ele mapeada. Contudo, é preciso levar em conta a advertência de Harley (1990, p. 7), segundo a qual “em grande parte da história, o cartógrafo tem sido uma marionete enfeitada numa linguagem técnica, já que as cordas são puxadas por outros”.

Quanto ao contexto de outros mapas, Harley (1990, p. 8) coloca inicialmente algumas preocupações acerca das relações que se podem estabelecer entre um mapa e outros

mapas. E, ao declará-las, expõe uma série de questões que precisam ser analisadas:

- 1) qual a relação entre o conteúdo de um único mapa e o dos outros mapas contemporâneos da mesma área? 2) Qual o relacionamento desse mapa com mapas do mesmo cartógrafo ou da mesma agência de produção de mapas? 3) Qual a relação com outros mapas do mesmo gênero cartográfico? 4) Qual a relação desse mapa com a produção cartográfica mais ampla de um certo tempo?

Aqui se trata em parte de analisar o processo de transculturação. A exploração do Novo Mundo, sua colonização, as migrações, as trocas comerciais e, nos dias de hoje, o que se chama de “globalização” promovem e promoveram trocas de conhecimento que podem ser estudadas tanto num nível local, como num nível nacional e mesmo internacional. Um determinado mapa não nasce “sozinho”. Seu autor teve influências, obedeceu a normas, a convenções – pode até ter criado algumas –, por isso a importância de olhar outros mapas da mesma época, ver o que é semelhante e o que se diferencia. O “contexto de outros mapas” se relaciona, então, com a tentativa de percorrer os caminhos da transmissão do conhecimento cartográfico, com a formação de cada cartógrafo no modo de desenhar o seu mapa, conectado a convenções que fazem parte da linguagem cartográfica em cada momento histórico.

No que diz respeito ao que Capra chama de contexto da sociedade, Harley (1990, p. 10) chama a atenção para o seguinte:

Se o cartógrafo é o agente individual, então a sociedade é a principal estrutura. A interpretação – leitura do texto cartográfico – envolveria um diálogo entre estes dois contextos. A estrutura precisa das circunstâncias e das condições históricas que produzem um mapa que é, inegavelmente, um documento social e cultural. Cada mapa é ligado com a ordem social de um período e de um lugar particular. Cada mapa é cultural

porque manifesta processos intelectuais definidos, tanto artísticos como científicos, só que esses processos trabalham para produzir distintas formas e distintos tipos de conhecimento.

O mapa é marcado pelo momento histórico em que foi realizado. Nesse sentido, importa, sobretudo, situá-lo historicamente. Para Bousquet-Bressolier (1999, p. 8), que de certa forma se alia a Benjamin,

parece claro que a restituição do ambiente ‘do contexto de época’ é indispensável à compreensão do documento (mapa). Mas isso confronta o pesquisador a uma diligência complexa, parecida com a reconstituição de um quebra-cabeça incompleto. Não somente ele deve aparelhar as peças existentes, mas ele deve ainda paciente-mente restituir as peças que faltam, a partir de fatores disparatados e disjuntos. Sobre esta base comum, ela sugere aos intervenientes algumas pistas de reflexão, como a influência das culturas, das modas, ou a noção de visão e de tempo na representação.

Harley (1990, p. 10) acrescenta que “os mapas não estão fora da sociedade: eles são parte dela como elementos constitutivos dentro de um mundo mais amplo”. É, então, “a web das inter-relações, estendendo-se no e além do documento ou do mapa, que o historiador tenta ler”. Ao explorar essa interatividade, duas estratégias podem ser usadas para o estudo do contexto da sociedade. Segundo Harley (1990, p. 10), essas estratégias são as seguintes: “primeiro, uma estratégia de tentar identificar ‘as regras da ordem social’ no mapa (Foucault, 1987). A segunda estratégia diz respeito à aplicação do método iconográfico da história da arte no estudo dos mapas”. A exploração do status dos mapas como imagens culturais, através do método histórico da iconografia – a interpretação de níveis de significado em artefatos humanos –, permite ver como a cartografia é um importante modo de

significação humana ao contar a sua própria história e contando histórias sociais, culturais e políticas.

Para Teixeira (2000, p. 2),

os métodos de representação gráfica utilizados dão-nos igualmente informação sobre os desenvolvimentos técnicos e artísticos verificados em épocas sucessivas. Uma carta expressa sempre os conceitos de cidade e os modelos culturais e científicos que lhe estão subjacentes, correspondentes à época da sua elaboração.

Apesar das objeções e críticas aos modos de investigação que, vez por outra, aparecem no confronto entre esses diferentes autores, o que transparece com mais clareza é a complementaridade de suas abordagens. Ao fim e ao cabo, trata-se de tomar o mapa como um texto e, a partir daí, seguir as regras de interpretação textual extensivamente elaboradas na área literária. A dificuldade maior seria colocada por uma tradição que vê a cartografia como uma ciência factual e, portanto, os mapas como produtos dessa ciência. Daí as tentativas atuais, como a de Harley (1990), de levar em conta essas duas dimensões - a textual e a artística -, propondo para cada uma delas um método de análise: tomar o mapa (texto) como um "monumento", à maneira de Foucault (1987), e analisá-lo como imagem a partir do método iconográfico da história da arte. Um caminho investigativo a ser seguido, desde que se tenha em conta que ele não está muito distante dos caminhos que pressupunham a divisão, no estudo histórico dos mapas, entre ciência e arte.

É precisamente aí que tanto Benjamin como Ginzburg entram novamente em cena, possibilitando, com seus aportes metodológicos, uma investigação histórica da cartografia urbana como construção/produção social, na qual o tempo, o espaço, a imagem, o texto, o estético, o econômico, o político e o ético reverberam e ecoam, como nós de uma rede, num determinado momento histórico.

Desconstruindo os mapas

Como bem coloca Jacob (2006, p. xiii): “estudar os mapas implica lidar não apenas com artefatos [...] mas também com a informação que eles transmitem, e com a sua efetividade como ferramentas para o conhecimento e a ação”. Esse autor, em seu livro *The Sovereign Map*¹, ao se questionar acerca dos mapas, suas qualidades, funções, objetivos etc., deu-se conta de alguns caminhos para o estudo deles. O primeiro caminho “implica uma interrogação histórica ampla, uma pesquisa entre os fazedores de mapas e de seus utilizadores” (JACOB, 2006, p. xiv). O segundo caminho

era focar no mapa em si mesmo como um objeto altamente complexo, envolvendo suporte material e exibição de signos – tais como a escrita, linhas e formas geométricas, formas abstratas, desenhos figurativos, e pinturas, cada um desses componentes sendo combinados com outros de acordo com regras específicas e proporções (JACOB, 2006, p. xiv).

Essa abordagem, que está relacionada à maneira apontada por Ginzburg (1991), Benjamin (1994) e Harley (2001), leva a uma desconstrução dos mapas em seus vários elementos. Para Jacob (2006, p. xvii), “esta desconstrução era uma necessidade intelectual, e também uma introdução ao projeto de uma nova história cultural dos mapas, ligando-os com todo o plano de fundo da sociedade que os desenhou e os utilizou”. Ao mesmo tempo, em seu estudo sobre mapas, Jacob (2006, p. xvii) “escolheu uma abordagem formal e estrutural, considerando-os como um dispositivo cujo vocabulário e gramática específica devem ser descobertos e entendidos”.

Assim, partindo da metodologia mais ampla apontada por Ginzburg, Benjamin e Harley, foi necessário realizar a

¹ O livro *The Sovereign Map* (2006) é a tradução para o inglês do livro *L'Empire des Cartes: Approche Théorique de La Cartographie à travers L'Histoire* (Paris: Ed. Albin, 1992).

desconstrução dos mapas. Para isso, foi aproveitada a sistematização criada por Jacob em seu livro. Ele dividiu seu livro em quatro partes que ajudam a classificar e detalhar as questões a serem feitas no estudo/desconstrução dos mapas. Na primeira parte, ele se pergunta o que é um mapa, isto é, “a natureza do objeto cartográfico na diversidade de suas materializações e de seus possíveis usos” (JACOB, 2006, p. 8). A segunda parte, que ele chama “o grafismo, a geometria e a figuração”, é onde se faz a análise dos componentes gráficos do mapa. A terceira parte é chamada de “o mapa e a escrita”, onde se analisa o texto do mapa, isto é, seu título, legendas e outros possíveis textos. Por último, o que ele denomina de “a imagem cartográfica”. Assim, as questões a serem feitas aos mapas, estando colocadas num arcabouço metodológico mais amplo, respondem também às categorias criadas por Jacob.

Grafismo, geometria e figuração

Como bem coloca Jacob, “o que se estuda aqui são os componentes visuais do mapa. O foco aqui é na gramática e no léxico da ‘linguagem do geógrafo’”, isto é, o mapa como imagem, a questão das margens, das periferias, das bordas e dos limites, o centro do mapa, a cor, a escala e seus elementos gráficos.

Pode-se dizer que o mapa como imagem reflete usualmente as convenções estéticas de seu tempo. O espaço da folha é dividido em diferentes zonas que em princípio não interferem umas nas outras, mas estão relacionadas com o todo. No geral, pode-se encontrar uma região de textos (título e legenda), o mapa propriamente dito e cartuchos.

Para Sanford (2002, p. 9-10), a questão das

periferias, das margens das bordas e dos limites é importante para o estudo dos mapas. É importante observar que detalhes os fazedores de mapas [...] conduzem para as margens e quais eles excluem completamente quando tentam dar um sentido ao mundo que vêem e criam um senso de lugar (seja num nível local, nacional ou global).

Portanto, é preciso analisar o que foi enquadrado pelo mapa, como ele enquadrou, assim como o que ficou de fora. Como alerta Jacob (2006, p. 105), “um mapa não pode ser reduzido a um desenho topográfico, longe de jogar um papel acessório, as outras partes constitutivas condicionam e orientam o olhar de acordo com usos que têm de ser definidos”.

A borda de um mapa pode assumir várias formas, ser redonda, oval, retangular, quadrada, pode coincidir ou não com os limites do papel. Pode ser uma borda simples ou decorada, “mas a borda não pode ser reduzida a uma função meramente ornamental; ela influencia a percepção da imagem ao fornecê-la com um espaço e uma forma” (JACOB, 2006, p. 107). Isso também nos conduz a uma análise do centro do mapa, num certo sentido uma busca do que foi priorizado.

Saindo das questões de centralidade e enquadramento, uma das coisas que chama a atenção num mapa é o uso ou não da cor. Existem mapas coloridos ou monocromáticos, dependendo por vezes da técnica utilizada. A utilização da cor nos mapas pode obedecer a objetivos os mais variados, tais como promover o que é chamado “efeito de real”, criar signos/convenções mais diferenciados, distinguir um país/estado/bairro de outro etc. Como bem observa Ehrensivård (1987, p. 124), “a criação das cores pelo cartógrafo foi sempre dependente das técnicas disponíveis, das ferramentas e dos materiais; a evolução da impressão de mapas operou um fator de controle no visual dos mapas através da história da cartografia”. Assim, ao longo do tempo se teve mapas manuscritos coloridos a mão, depois com o advento da impressão, com a dificuldade de se imprimir com várias cores, ainda se adicionava a cor manualmente, e, por fim, a cor pôde ser impressa conjuntamente. Mas o uso das cores não é aleatório, ele faz parte de uma simbologia complexa e obedece a regras (de linguagem) que foram criadas ao longo do tempo. Essas convenções de cores também podem mudar com o passar dos anos.

Faz parte do tema grafismo, geometria e figuração a questão da escala utilizada. Ela geralmente obedece às regras de sua época e do local onde o mapa foi feito. A escala de um mapa nos mostra a proporção que o mapa tem em relação ao território que ele representa. Ela pode ser numérica ou gráfica. Quanto menor a escala, menos detalhes são possíveis

de mostrar do território representado. “A escala cartográfica, para uma cidade, depende do que se quer mostrar, o conjunto ou o detalhe, mas também do formato desejável da folha de papel, relativamente à capacidade técnica de produção como também à maneabilidade do mapa” (PINON; LE BOUDEC, 2004, p. 14). Como em relação a outros tipos de convenções que fazem parte da linguagem cartográfica, ao longo do tempo a escala a ser utilizada sofreu normatizações. Assim, saber se o cartógrafo “obedeceu” a essa normatização e se as regras que utilizou foram locais ou internacionais ou ambas nos diz sobre o seu grau de atualização.

Por último, temos a questão do desenho, dos tipos de grafismos utilizados: das convenções, dos signos, a questão da orientação geográfica e dos desenhos de vistas, prédios, “cartuchos²” e outros “enfeites” que estejam colocados no mapa.

Segundo Teixeira (2000, p. 2),

É a própria cartografia, através de seus métodos de representação e dos desenhos alegóricos que a acompanham, que simbolizam e afirmam o domínio e o poder do Estado sobre os territórios. As ilustrações que enquadram a cartografia dão-nos informações sobre as práticas culturais, a arquitetura, o armamento, os navios, o vestuário, os usos e os costumes das regiões nela representadas.

Dainville (1964), em seu livro *A Linguagem do Geógrafo*, mostra uma gramática ou um dicionário das convenções cartográficas – quando cada convenção começou a ser utilizada e quem a elaborou. Pode-se relacionar essa gramática/dicionário aos mapas estudados, para poder compreender as influências que cada cartógrafo teve ao imitar determinado signo, o que talvez permita apontar a época do mapa. Dainville (1964, p. vii) define as intenções de seu livro com as seguintes palavras:

² Se chamam cartuchos os desenhos que se colocam na margem dos mapas, na parte superior ou embaixo, normalmente enquadrados – podemos ter o cartucho do título, o cartucho das legendas, o cartucho da escala e mesmo cartuchos que contêm outros mapas ou vistas referentes a região ou cidade cartografada.

a pesquisa histórica se preocupa, cada vez mais, de situar os dados sobre os quais se volta sua atenção, não somente no tempo, mas também no espaço. Assim os mapas gravados ou manuscritos que se encontram nos arquivos históricos e nas bibliotecas se tornam uma fonte de informação capital. [...] As riquezas desse imenso fundo não são muito exploradas. O historiador ou o geógrafo, preocupados em apoderar-se dos aspectos da paisagem de hoje que esclarecem a luz do passado, não ousam se aventurar por falta de um guia. Esta é a razão por que, desde muito tempo, nos pareceu indispensável elaborar instrumentos de trabalho próprios para fornecer a todos aqueles que, sem ser especialistas da cartografia antiga, queiram ter proveito ao consultar e estudar mapas antigos, e de estabelecer, em primeiro lugar, um glossário histórico de termos de geografia.

Suas definições, seu glossário de termos, de convenções e de signos ajudam a esclarecer nos mapas estudados as origens dessas convenções que foram inventadas e emergiram em um dado momento e que foram, ao longo do tempo, incorporadas à linguagem do cartógrafo/geógrafo e absorvidas pelo usuário dos mapas. Os signos representando cidades que Dainville apresenta em um quadro criam uma hierarquia delas. Como bem nos alerta Harley (2001, p. 158),

esta hierarquização do espaço não é um ato consciente da representação cartográfica. De preferência ela é tomada como certa em uma sociedade em que o lugar do Rei é mais importante do que o lugar de um menos importante barão, que um castelo é mais importante do que a casa do camponês, que a cidade de um arcebispo é mais importante do que a de um prelado, ou que o estado de um senhor de terras é mais importante de enfatizar do que o de um mero fazendeiro. A cartografia dispõe o seu vocabulário, de tal forma que corporifica uma desigualdade social sistemática. As distinções de classe e poder são construídas, materializadas e legitimadas no mapa através de signos carto-

gráficos. A regra parece ser “o mais poderoso, o mais proeminente”. Para aqueles que têm força no mundo será adicionada força no mapa. Usando todos os truques do ofício cartográfico – tamanho do símbolo, espessura da linha, altura de letreiro, hachura e sombreamento, adição de cor – nós podemos traçar esta tendência de reforçar em inumeráveis mapas da Europa. Nós podemos começar a ver como os mapas, assim como a arte, se tornam um mecanismo “para definir relações sociais, sustentar regras sociais e fortalecer valores sociais”.

Esse exemplo aponta para o fato de que através da utilização das ‘regras’ cartográficas reforçam-se as regras sociais, e, portanto, elas são “influenciadas por um tipo bastante diferente de regras, aquelas que governam a produção cultural do mapa” (HARLEY, 2001, p. 156).

Mapas e Escrita

Um mapa geralmente contém, além de signos, textos escritos, afinal, “o mapa não é apenas uma imagem entre outras: a escrita e a linguagem na sua superfície são de uma importância preponderante” (JACOB, 2006, p. 9). Num mapa se têm vários elementos escritos: o título, a toponímia, as legendas etc., e estes “textos organizam um espaço de legibilidade que constantemente interfere com a visão das formas” (JACOB, 2006, p. 9).

A análise da escrita começa com o mais óbvio, o título do mapa, que pode ser colocado em diversas partes do mapa, geralmente inserido num cartucho. Geralmente ele define a natureza da imagem, se o que será mostrado é uma planta de cidade, a topografia de uma região, uma batalha, um cerco, a divisão política do mundo, a meteorologia de um país, os mapas de estradas, da hidrografia de uma região etc. O título ajuda a saber do que trata o mapa, mas ao mesmo tempo dá o tom deste. Ele não é isento. Como bem coloca Jacob (2006, p. 192-193),

em todas as suas variadas expressões, o título situa o mapa numa categoria especial de imagens;

ele programa uma leitura do mapa que é diferente da que seria feita de uma pintura abstrata ao obrigar o leitor a justificá-la através de um complexo processo de mobilização da memória e da atividade interpretativa.

Uma parte importante da escrita num mapa diz respeito à toponímia, os nomes no mapa. Eles podem se referir a lugares, ruas, montanhas, rios, acidentes geográficos, mares, países, continentes, regiões, cidades, ilhas etc. “A toponímia permite a linguagem e a escrita invadir o mapa, com uma das suas mais importantes funções, aquela de nomear” (JACOB, 2006, p. 201). A toponímia busca efeitos visuais e estéticos, pois o cartógrafo tem de estudar onde o nome pode ser colocado de forma a não atrapalhar a leitura do mapa. Além disso, a forma como a toponímia é colocada cria hierarquias; assim, cidades maiores são descritas com letras maiores.

Além disso, Jacob (2006, p. 205) aponta que

nomear é um modo de apropriação simbólica que provê territórios virgens de uma memória, uma malha que expropria o espaço do outro e o torna em um objeto de discurso, sujeito às restrições de referência lingüística, que procura fazer cada lugar identificável correspondente a um nome.

Como exemplo pode-se lembrar que vários mapas que retrataram as Américas no período colonial sumiram com os nomes dos nativos, dos indígenas que habitavam esses lugares.

Por último, a escrita também aparece nas legendas, onde ela tem o poder de ‘traduzir’ as convenções cartográficas. As legendas nos explicam os signos utilizados, mas, como bem coloca Wood (1992, p. 97), “muitas vezes são dispensadas e nunca apresentam explicações de mais de que uma parte dos ‘símbolos’ encontrados no mapa ao qual elas se referem”. Numa certa medida, elas obedecem às normas “oficiais” da época do mapa.

A forma como a legenda é apresentada, o seu conteúdo, a hierarquização por ela criada podem nos proporcionar

uma leitura das intenções do mapa/cartógrafo. Levam-se em consideração nessa interpretação as convenções oficiais da cartografia no Brasil e no mundo na época em que o mapa foi feito e em que medida o cartógrafo “obedece” a elas. A legenda também pode destacar, além das convenções, elementos importantes do local retratado pelo mapa.

A Imagem Cartográfica

Na última parte de seu estudo, Jacob (2006, p. 9) se pergunta “como este complexo mecanismo gráfico pode ser decifrado de uma vez por todas como uma imagem da terra ou de uma de suas regiões?” Seu ponto de partida “é a convicção de que o efeito de significado próprio aos mapas geográficos resulta tanto dos itinerários e das interpretações dos leitores quanto da intencionalidade e dos artifícios visuais dos próprios cartógrafos”.

Para ele, se é obrigado, no final,

a debater com o significado do efeito global produzido pelo mapa geográfico. Este significado é produzido através da interação de uma visão e de um conhecimento externo do mundo, um conhecimento que requer a memorização de um repertório de formas e nomes e de uma arquitetura geral na qual unidades distintas estão contidas uma dentro da outra, como as peças regionais de um quebra-cabeça geográfico podem ser (JACOB, 2006, p. 271).

Nesse item, Jacob (2006, p. 272) “olha além da superfície do mapa”, ele segue “várias linhas de reflexão nas formas de apropriação do mapa e no jogo entre os indivíduos e as normas sociais”.

A questão de como ver e representar o espaço urbano é bem colocada por Nuti (1999, p. 98). Para ela, a discussão passa pelas tentativas de uma representação total da cidade, no sentido da sua visão num determinado momento histórico. Como ela mesma diz, “os modos de representação não são

simples conjuntos de qualidades formais, mas expressões de culturas visuais diversas”. Por detrás disso está a pergunta: por que representar a cidade? No entanto, como bem alerta Pinon e Le Boudec (2004, p. 9),

as razões pelas quais os mapas de cidade são feitos, reproduzidos e difundidos não são sempre nem precisas e nem explícitas. E mesmo quando eles são claros, uma vez o mapa feito, ele pode conhecer usos múltiplos, diferentes, opostos mesmo aos objetivos iniciais. Um mapa exaltando uma cidade pode ser usado por seus atacantes militares, seus potenciais destruidores. Os usos evoluem com o tempo.

E são esses usos que interessa mostrar. Não apenas do momento de sua feitura, mas também ao longo do tempo. Entra aqui o que se pode chamar de *acessibilidade*; isto é, quem teve acesso a esses mapas e quando. Muitos mapas foram criados para uso restrito, e muitas vezes a sua técnica de produção não permitia uma grande divulgação – os mapas manuscritos, por exemplo, eram quase sempre exemplares únicos, portanto não podiam chegar aos olhos do grande público.

A partir daí, como explicita Jacob (2006, p. 270),

o caminho seguido por este estudo tem sido guiado pela convicção de que o objeto em si mesmo, as formas, os desenhos e até mesmo o letreiro do mapa, nos permite encontrar – como se embebido dentro do mapa – o traço, a impressão desses gestos, olhares e operações intelectuais. [...] As inscrições verbais – o título, a toponímia, as legendas – todas colocam de sua própria maneira a questão fundamental do significado, do relacionamento entre o que é figurativo e o que é verbal, entre visão e leitura.

Deve-se destacar e analisar quais são os elementos representados na cartografia urbana e como eles variam de representação segundo a época e os objetivos do mapa.

Fazem parte desses elementos as vias, o parcelamento, as edificações (as comuns e as destacáveis), os espaços livres públicos e privados, os limites urbanos e de bairros, e ainda os elementos geográficos – relevo, rios, riachos, morros, montanhas, lagos, florestas, parques, praças, vegetação, muros etc. “Esses objetivos [...] guiam o enquadramento, a orientação, a escolha do que se quer mostrar (topografia, tematização), os modos e a ‘precisão’ das representações” (PINON; LE BOUDEC, 2004, p. 13).

É importante lembrar, no entanto, que os

mapas são representações seletivas da realidade; eles têm que ser. Mesmo se os mapas fossem fotografias de tamanho natural, eles seriam distorções: um objeto tridimensional, esférico, tal como o globo, não pode ser representado em duas dimensões sem que sua essência seja alterada, e este problema afeta o mapeamento de partes do globo (BLACK, 2002, p. 11).

Os mapas são, assim, uma maneira de olhar o mundo, são pontos de vista, leituras do mundo. Como tais, impõem a verdade de seu discurso em relações de poder e funcionam, então, como um dispositivo de governo. Tal entendimento ganha relevância na discussão sobre os conteúdos e os objetivos de um mapa, na dimensão político-ideológica da cartografia. Conforme diz Turchi (2004, p. 29), “os mapas são definidos pelo que eles incluem, mas seguidamente eles são mais reveladores no que eles excluem”. E sobre a questão da impossibilidade do relato exaustivo, Turchi (2004, p. 40) afirma:

Qualquer que seja o propósito dos mapas em face dos brancos dentro de suas fronteiras, virtualmente quase tudo é deixado para fora do mapa – e tem de ser para um mapa ser útil. ‘Nenhum mapa pode mostrar tudo’, argumenta Denis Wood. ‘Se pudesse, seria nada mais que a reprodução do mundo, o qual, sem o mapa, nós

já temos. É apenas a seleção que faz da irresistível riqueza do mundo que justifica o mapa’.

Há ainda a se considerar a exclusão (ou silêncio) toponímica. Em muitos mapas de cidades, um dos silêncios mais significativos que podemos perceber é a omissão da trama urbana das favelas, como acontece em vários mapas turísticos do Rio de Janeiro.

A cidade visível

Ao longo do tempo, as cidades crescem e se transformam. Os mapas urbanos de uma determinada cidade têm o poder de mostrar e projetar essas mudanças, que não são, portanto, somente um desenvolvimento “natural” da cidade. O planejamento e a administração da cidade influenciam na sua forma e na sua distribuição espacial. Conforme a cidade vai crescendo, seus limites urbanos vão sendo ampliados e os mapas podem ou não mostrar essa mudança dos limites. Nas questões administrativas, as cidades ganham subdivisões - arraiais, bairros, setores. O poder público gerencia essas questões e elas podem vir a ganhar uma representação espacial quase ao mesmo tempo em que o poder público legisla sobre elas. A análise dos mapas deve ser feita, então, em paralelo com a análise da legislação da cidade no que diz respeito à determinação administrativa dos seus limites e dos limites de cada bairro, de sua vocação, do seu crescimento.

Como bem disse Jacob (2006, p. 363),

escrever a história do mapa requer o estudo das ligações entre os mapas e o tempo, ambos num sistema global, desenhado numa longa duração, e em um preciso e claramente demarcado contexto histórico no qual toda a evidência disponível pode jogar um importante papel.

Além disso,

a interpretação de mapas geográficos é um complexo movimento indo e vindo da leitura da imagem (cujos códigos figurativos e simbólicos são em si mesmos os produtos de um período e de uma cultura) e a mobilização de um conhecimento existente, que pode, no entanto, estar perdido e fazer com que o mapa seja incompreensível (JACOB, 2006, p. 271).

Assim, o estudo das plantas de cidades está demarcado em um período histórico preciso e busca as conexões desses mapas com a história da cidade estudada e suas relações num contexto nacional e global, através do questionamento dos elementos que podem ser lidos no mapa e seu “contexto” mais geral, isto é, um movimento entre os passos gráficos e a construção de uma imagem com sentido.

Entra em toda essa análise o recolhimento dos traços, dos indícios, o trabalho de detetive apontado por Ginzburg. Faz-se necessária a montagem benjaminiana para que, ao se montar o quebra-cabeça, este tenha um significado, faça sentido. E, a partir da desconstrução/reconstrução dos elementos componentes, relacioná-los com o contexto como pede Harley (2001, p. 153), já que, para ele,

A desconstrução nos incita a ler entre as linhas do mapa - “nas margens do texto” - e através de seus caminhos descobrir os silêncios e as contradições que desafiam a aparente honestidade da imagem. Nós começamos a aprender que os fatos cartográficos são somente fatos dentro de uma perspectiva cultural específica. Nós começamos a compreender como os mapas, assim como a arte, longe de serem “uma abertura transparente para o mundo”, são, no entanto, “uma maneira humana particular... de olhar para o mundo”.

Esse tipo de trabalho pretende, na mesma linha de argumentação de Danzer (1998, p. 145),

relacionar as várias representações da cidade uma com a outra e conectá-las ao seu lugar particular enquanto ele se desenvolve ao longo do tempo e isto está entre as contribuições que uma História da Cartografia tem para oferecer aos estudos urbanos em geral e à cidade moderna em particular.

Ora, de acordo com Harley e Woodward (1987, p. 1),

a principal preocupação da História da Cartografia é o estudo dos mapas em termos humanos. Como mediadores entre um mundo mental interno e o mundo exterior físico, os mapas são ferramentas fundamentais ajudando a mente humana a fazer sentido de seu universo em muitas escalas.

Ainda segundo eles, referindo-se aos mapas estudados no primeiro volume da *History of Cartography*, “o significado dos mapas dentro do seu contexto social e cultural está começando a emergir” (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. 503). Daí que, ao analisar os mapas de cidades, deve-se procurar destacar seus contextos sociais e culturais, pois “qualquer apreciação da importância dos mapas depende de uma concepção clara de sua natureza, dos fatores que deram forma ao seu fazer e transmissão, e do seu papel dentro das sociedades humanas” (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. 1).

Para os autores,

qualquer história de mapas é composta de uma complexa série de interações, envolvendo o seu uso como também o seu fazer. O estudo histórico de mapas pode, portanto, requerer um conhecimento do mundo real ou do que quer que seja que esteja sendo mapeado; um conhecimento dos seus exploradores ou dos seus observadores; um conhecimento do fazedor de mapas no sentido estreito do gerador de um artefato; um conhecimento do mapa propriamente dito como um objeto físico; e um conhecimento dos usuários (ou - mais provável - da comunidade de

usuários). A *History of Cartography* está preocupada, tão longe quanto possível, com o processo histórico pelo qual a linguagem gráfica dos mapas foi criada e usada. Ao mesmo tempo, uma história do mapear técnica, cultural e social (HARLEY; WOODWARD 1987, p. 2).

Sendo uma produção que se conecta com a História da Cartografia, o estudo dos mapas está intimamente ligado à área da História Cultural. Daí que, na sua realização, deve-se adotar “uma nova postura diante da história, um outro olhar que interroga o passado a partir de pressupostos que constroem também novos objetos e formulam novas questões” (PESAVENTO, 2004, p. 7). Trata-se aqui das imagens da cidade produzidas pelos seus mapas. Ao interrogá-los, busca-se interrogar o passado da cidade e, de uma certa forma, na companhia de alguns convidados: com Ginzburg, procura-se buscar os cacós, os rastros, os indícios; com Benjamin, se lida com o princípio da montagem, da associação de ideias e da colagem; com Harley, os vários contextos foram trabalhados. Através dessa amálgama, pode-se moldar uma investigação histórica da cartografia urbana como construção/produção social de uma cidade em determinados momentos históricos, momentos estes que são dados a ver em cada uma de suas plantas.

Pode-se ainda afirmar que se estabelece uma conexão direta entre a História Cultural e a História da Cartografia, à maneira pensada por Brian J. Harley, David Woodward, Denis Wood, Christian Jacob e outros. E isso porque, também aqui, procurou-se trabalhar com um sentido de cultura, da forma como é formulado por Pesavento (2004, p. 15): “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”. Trata-se, então, de tomar a “cartografia como um discurso – um sistema que provê um conjunto de regras para a representação do conhecimento incorporado nas imagens que nós definimos como mapas e atlas” (HARLEY, 2001, p. 165). Imagens estas que, no contexto da História Cultural, constituem-se numa construção visual e mental e, por isso mesmo, segundo Pesavento (2008, p. 106), “seriam portado-

ras de um imaginário de sentido, marcado pela historicidade da sua produção através dos tempos e de seu consumo, atendendo ao horizonte de recepção de cada época”. Tais imagens, “uma vez chegadas até nós, colocar-se-iam na nossa contemporaneidade, como uma porta de entrada para o passado e para o universo de razões e sensibilidades que mobilizavam a vida dos homens de um outro tempo” (PESAVENTO, 2008, p. 106). É, pois, desses universos e da vida dos habitantes das diferentes cidades que os mapas podem tornar visíveis que este trabalho, finalmente, trata.

O que se quer dizer é que as técnicas cartográficas envolvidas na confecção de um mapa, as características e informações que ele possa apresentar, por serem datadas e servirem a objetivos específicos, constituem meios e modos não de refletir a cidade existente (o que só seria possível numa escala 1/1, como imaginou Borges³), mas de produzir uma cidade visível.

Minha aposta é que, tal como nas *Cidades Invisíveis*, de Calvino (1990), as “cidades visíveis” que este tipo de estudo propõe possam deixar de ser “um mero conceito geográfico, para se tornarem o símbolo complexo e inesgotável da existência humana” (MAINARDI, 1990, contracapa).

Referências

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas; v. 1)

BLACK, Jeremy. *Maps and Politics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

³ Essa referência diz respeito ao conto de Jorge Luis Borges *Do rigor na ciência* e ao comentário de Umberto Eco sobre esse conto.

BOUSQUET-BRESSOLIER, Catherine. Cultures et codification du paysage. In: _____ (dir.). *Le Paysage des Cartes*. Genèse d'une codification. (Actes de la 3^e Journée d'étude du Musée des Plans-Reliefs). Paris: Musée des Plans-Reliefs, 1999. p. 7-16.

_____. Matthäus Merian's 1615 Map of Paris: its Structure, Decoration and Message. In: *Imago Mundi*, v. 58, part 1: 48-69, 2006.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAINVILLE, François de. *Le Langage des Géographes*. Paris: Éditions A. Et J. Picard, 1964.

DANZER, Gerald A. *The Plan of Chicago* by Daniel H. Burnham and Edward H. Bennett: cartographic and historical perspectives. In: BUISSERET, David (Ed.). *Envisioning the city: Six studies in urban cartography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 144-173.

EHRENSVÄRD, Ulla. Color in Cartography: a historical survey. In: WOODWARD, David. (Ed.) *Art and Cartography: six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. p. 122-146.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GINZBURG, Carlo. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Schwarcz, 1991. p. 143-180.

HARLEY, J.B. Deconstructing the Map. In: _____. *The New Nature of Maps: essays in the history of Cartography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001. p. 149-168.

_____. Text and Context in the interpretation of early maps. In: BUISSERET, David (Ed.). *From Sea Charts to Satellite Images: interpreting North American history through maps*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p. 3-15.

HARLEY, J.B.; WOODWARD, D. (Ed.). *History of Cartography: cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. v. 1.

JACOB, Christian. *The Sovereign Map: theoretical approaches in cartography through history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

LOUPIAC, Claude. *La Ville entre représentations et réalités*. Paris: CNDEP, 2005.

MAINARDI, Diogo. In: CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Contracapa.

NUTI, Lucia. Mapping Places: chorography and vision in the Renaissance. In: COSGROVE, Denis (Ed.). *Mappings*. London: Reaction Books, 1999. p. 90-108.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Orgs.). *Narrativas, Imagens e Práticas Sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PINON, Pierre; LE BOUDEC, Bertrand. *Les Plans de Paris: histoire d'une capitale*. Paris: Atelier Parisien d'Urbanisme, Bibliothèque Nationale de France, Le Passage et Paris Bibliothèques, 2004.

SANFORD, Rhonda Lemke. *Maps and Memory in Early Modern England: a sense of place*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

TEIXEIRA, Manuel C. A cartografia no estudo da história urbana. *Urbanismo2 de Origem Portuguesa*, Lisboa, n. 2, p.1 - 24, set. 2000. Disponível em: <<http://revistas.ceurban.com/numero2/textos/textos1/textos1.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

TURCHI, Peter. *Maps of the imagination: the writer as a cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2004.

WOOD, Denis. *The Power of Maps*. New York: Guilford, 1992.

Sobre os autores

Alessander Kerber

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9691547054319034>

E-mail: alekerber@yahoo.com.br

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2007). Pós-Doutorado junto à Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo, 2013), Argentina. Professor Adjunto do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS.

Alice Dubina Trusz

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6371668806996308>

E-mail: alicetrusz@hotmail.com

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2008), com estágio junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, 2005-2006), Paris, França. Pós-Doutorado junto à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP, 2011-2012). Atua como historiadora profissional.

Carla Simone Rodeghero

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9379089339600846>

E-mail: carlasr@cpovo.net

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2002). Pós-Doutorado junto ao CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (FGV, 2012). Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Membro da coordenação do Programa de Educação Patrimonial UFRGS/APERS. Coordenadora da Associação Brasileira de História Oral, no biênio 2014-2016.

Cláudio de Sá Machado Júnior

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7887221850970408>

E-mail: claudiojunior@ufpr.br

Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, 2011). Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPel, 2011-2013). Professor Adjunto do Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação, na Universidade Federal do Paraná.

Cleusa Maria Gomes Graebin

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2857024048442237>

E-mail: cleusamggr@gmail.com

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, 2004). Professora do Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais e do curso de História do Centro Universitário La Salle. Coordenadora do Museu e Arquivo Histórico La Salle (Unilasalle).

Daniela Marzola Fialho

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5006971753953686>

E-mail: dfialho.voy@terra.com.br

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2010), com estágio junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHSS, 2006-2007), Paris, França. Professora Adjunta na Faculdade de Arquitetura e no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do PROPUR/UFRGS, no biênio 2014-2015.

Mauro Gaglietti

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0255573178613450>

E-mail: maurogaglietti@bol.com.br

Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, 2005). Professor da Escola de Direito da Faculdade Meridional (IMED), em Passo Fundo (RS). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Mediação de Conflitos e Justiça Restaurativa (2011-2013).

Miriam de Souza Rossini

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0811758911094691>

E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 1999), com estágio na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, 1998-1999), Paris, França. Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico/UFRGS). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (2011-2012; 2013-2014). Pesquisadora do CNPq.

Nádia Maria Weber Santos

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

E-mail: nmmws@gmail.com

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2005), com estágio junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, 2003), Paris, França. Médica e psiquiatra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais, do Unilasalle. Pesquisadora associada do EFISAL da EHESS de Paris. Coordenadora da

Série Memória e Patrimônio da Editora Unilasalle. Integrante do Comitê Científico do GT Nacional de História Cultural da ANPUH. Bolsista CAPES (Estágio Sênior - Pós-Doutorado na Université Laval/Quebec, Canadá, 2014-2015).

Sobre o GT História Cultural RS

A História Cultural investiga representações e imaginários, isto é, “re-apresentações” do outro, produzidas num âmbito específico, que não visa reproduzir, mas criar. Ela trata de sistemas imaginários e relaciona-se, cada vez mais, com vários domínios das ciências humanas e sociais, tais como antropologia, literatura, psicologia, arquitetura, comunicação e, também, as artes visuais, teatro, patrimônio. Enquanto vertente historiográfica, tem possibilitado aos estudiosos abordarem um vasto leque de temáticas, tais como literatura, cidade, loucura, memória, religiosidade, cidadania, modernidade, individualismo, espaços público e privado e a escrita dos “homens comuns”, entre outras. Desta forma, vem se consolidando, mais incisivamente, a partir e ao longo da última década do século XX, enquanto aporte teórico de análise, tanto para a disciplina de História quanto para todas as outras que se dispõem à transdisciplinaridade.

Visando expandir o debate nesse viés teórico é que foi criado o GT História Cultural - ANPUH-RS em Porto Alegre no ano de 1997, tendo à frente de sua fundação e coordenação a historiadora Dr.^a Sandra Jatahy Pesavento, professora titular de História da UFRGS. Vinculado à Associação Nacional de História - Seção Rio Grande do Sul (ANPUH-RS), esse grupo logo se ampliou e contribuiu para formar e consolidar o GTHC Nacional, que congrega reconhecidos pesquisadores de várias instituições do país empenhados em discutir amplamente as produções realizadas sob essa égide.

Desde o início, o GT criou diversas atividades de discussão e debate, acadêmicos e também fora da academia, que vingaram em suas várias edições. Citamos, principalmente, as “Jornadas de História Cultural”, evento bianual que acontece em Porto Alegre e já está em sua nona edição. Outra realização importante desse GT são as chamadas “Leituras de História Cultural”, que se iniciaram no ano de 2003 na Livraria Cultura de Porto Alegre e, existindo até hoje, conta com a parceria de várias instituições de ensino, pesquisa e culturais que já as sediaram (PUCRS, UFRGS, Livraria e Editora Zouk, Centro Cultural Erico Verissimo, Memorial do RS).

Outros locais públicos de debates e ligados à cultura municipal e estadual também foram sede de eventos do GT História Cultural - ANPUH-RS, entre eles: MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu Júlio de Castilhos, Memorial do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mário Quintana. E como parceira, desde 2005, temos a Câmara Rio-Grandense do Livro, entidade responsável pelo evento anual na cidade “Feira do Livro de Porto Alegre”, que tem a presença do GT e seus membros na grade de suas atividades.

O histórico de coordenações do GT constitui-se da seguinte forma até o lançamento deste e-book: (2014-2016) - coordenação: Carla Simone Rodeghero, vice-coordenação: Alice Dubina Trusz, secretaria: Carmem Adriane Ribeiro / Viviane Viebrantz Herchmann; (2012-2014) - coordenação: Cláudio de Sá Machado Júnior, vice-coordenação: Nádia Maria Weber Santos, secretaria: Carmem Adriane Ribeiro; (2010-2012) - coordenação: Nádia Maria Weber Santos, vice-coordenação: Maria Luiza Filippozzi Martini, secretaria: Cláudio de Sá Machado Júnior; (2008-2010) - coordenação: Miriam de Souza Rossini, vice-coordenação: Charles Monteiro, secretaria: Alessander Mario Kerber; (2006-2008) - coordenação: Nádia Maria Weber Santos, vice-coordenação: Debora Taisa Krebs, secretaria: Daniela Marzola Fialho; (2004-2006) - coordenação: Maria Luiza Filippozzi Martini, vice-coordenação: Nádia Maria Weber Santos, secretaria: Mara Regina de Jesus Péres; (2002-2004) - comissão coordenadora: Cláudia Musa Fay, Charles Monteiro, Márcia Ramos de Oliveira; (2001-2002) - coordenação: Paulo Roberto Staudt Moreira; (1997-2001) - coordenação: Sandra Jatahy Pesavento.

Mais informações sobre o GT História Cultural - ANPUH-RS:

Home page: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs>

Facebook: <https://www.facebook.com/gthistoriaculturalrs>

E-mail: gthistoriacultural@anpuh-rs.org.br