

# RESGATE

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

Ano 2008

número 17

Memória, ciência e arte: em busca da transdisciplinaridade



ARTE  
Escrita  
EDITORA



## *Memória, ciência e arte: em busca da transdisciplinaridade*

**T**ornou-se uma recente tradição o seminário bianual promovido pelo Centro de Memória da Unicamp (CMU), ocasião em que pesquisadores de todo o país que abordam em seus trabalhos temas ligados à memória se encontram para atualizar visões sobre esse complexo assunto, bebendo das contribuições de especialistas provenientes das mais diversas áreas do conhecimento. Em mesas-redondas, conferências, sessões de comunicação de pesquisa e de pôsteres, o conhecimento vai sendo compartilhado e tanto graduandos, como pós-graduandos, aproximam-se das autoridades no tema para perguntar, trocar experiências e construir valiosas pontes de relacionamento na elaboração consciente e responsável do saber sobre a memória.

A revista, que o leitor tem agora em mãos, resume parte dos valiosos conhecimentos que foram compartilhados durante o V Seminário promovido pelo CMU em parceria com a Faculdade de Educação da Unicamp em 2007 cujo tema orientador foi: “Memória, ciência e arte: razão e sensibilidade na produção do conhecimento”.

A escolha desse tema pelas equipes do CMU e da FE partiu da constatação de que os desafios que a pesquisa contemporânea tem colocado para os

investigadores revelam a necessidade de percorrer uma trajetória que, partindo da multidisciplinaridade, passa necessariamente pela interdisciplinaridade, na busca de se chegar à tão desejada e raramente alcançada, transdisciplinaridade. Nesse caminho, um dos maiores obstáculos tem sido o de conseguir realizar um diálogo aberto e transparente entre os vários campos do conhecimento, envolvidos no processo de construção da pesquisa e o seminário. Em suas quatro versões anteriores mostrara que, tanto o Centro de Memória como a Faculdade de Educação da Unicamp, devido a especificidade das pesquisas que realizam, já vêm enfrentando, há algum tempo, esse desafio de fazer dialogar os campos da ciência e da arte.

Sendo a memória e a educação ramos do conhecimento, por definição, multidisciplinares, essa necessidade de diálogo entre ciência e arte vem se colocando como condição primordial para a construção de um conhecimento que, sendo cientificamente válido, seja também de rápida aplicabilidade.

A equipe científica do CMU, por outro lado, ao longo dos seus mais de vinte anos de trabalho, tem constatado que os acervos documentais e técnicos desse centro, voltados para os mais diversos

aspectos da memória, seja ela textual, sonora ou visual, têm funcionado como base segura para a construção, tanto do conhecimento científico, como do fazer artístico, sendo que este último, devido a maior liberdade e autonomia de sua construção, muitas vezes é capaz de antecipar temas candentes e de instigar a ciência a buscar rumos inéditos para o seu desenvolvimento.

Foi, portanto, a partir das constatações acima elencadas, que as equipes do CMU e FE se juntaram com duplo objetivo: comemorar os trinta e cinco anos de atuação da Faculdade de Educação e

enfrentar o desafio de discutir as relações entre ciência e arte, tendo como pano de fundo o instigante e frutífero campo da memória.

Desejo a todos uma ótima leitura, esperando que as reflexões e discussões aqui registradas detonem processos criativos, tanto no campo artístico como no científico, capazes de enriquecer num futuro bem próximo, os nossos encontros bianuais.

*Olga Rodrigues de Moraes von Simson*  
*Coordenadora Geral do V Seminário do CMU*

*Conferência de Abertura*

## A oficina dos conceitos sensíveis

ENNIO CANDOTTI

Físico, professor da Universidade do Estado do Amazonas e ex-presidente da SBPC (2005-2007)

“Decifra-me ou te devoro”

**A**s ciências e as artes dedicam-se, desde tempos antigos, a pensar e retratar o mundo que nos cerca. Encontram na razão e na sensibilidade a bússola e o compasso que as orientam na caminhada.

É meu propósito explorar reflexões sobre este tema do físico matemático G. Galileu e do pintor P. Cezanne e, através delas, procurar ‘decifrar’ alguns enigmas que encontramos ao ensinar as ciências e as artes.

### A CIÊNCIA EM GALILEU

No ‘O ensaiador’ Galileu (1557-1642) nos diz que o livro da natureza está escrito em uma linguagem geométrica [1]:

“A filosofia está escrita nesse imenso livro que continuamente se acha aberto diante dos nossos olhos (falo do universo), mas não se pode entender se antes não se aprende a compreender a língua, e conhecer os caracteres nos quais está escrito. Ele vem escrito em linguagem matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, sem as quais é impossível para os homens entender suas palavras; sem eles é rodar em vão por um labirinto escuro”.

A Lua, vista da Terra, percorre uma órbita circular ao redor dela. A Terra, vista do Sol, gira ao seu redor percorrendo uma elipse. São relações geométricas semelhantes às que descre-

vem no tempo e no espaço o movimento de outros corpos celestes e também, na Terra, a queda de uma pedra.

#### A ARTE EM CEZANNE

O pintor francês Paul Cezanne (1839-1906) escreve em carta a E. Bernard [2]:

“...abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza.... As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade...” (15/4/1904)

Ele também procura abordar a natureza através do cilindro e do cone. Por ‘abordar’ ele entende retratar, refazer. Junto com as cores em sua paleta dispõe também de figuras geométricas

#### A RAZÃO E A SENSIBILIDADE EM GALILEU E CEZANNE

O programa de Galileu apóia-se na observação dos fenômenos naturais e nos desenvolvimentos que a razão possibilita quando os lê e interpreta como sendo escritos em linguagem matemática.

Cezanne também acredita no desenvolvimento lógico do que vemos através do estudo da natureza e acrescenta a ele a percepção sensorial, porta da sensibilidade, que está ausente no programa galileano.

“Acredito no desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos através do estudo a partir da natureza sob pena de ter de preocupar-me depois com os procedimentos; os procedimentos para nós não passam de sim-

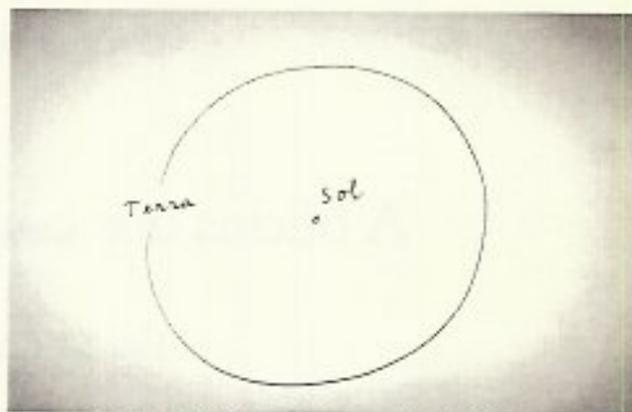


Figura 1: A Terra gira ao redor do Sol

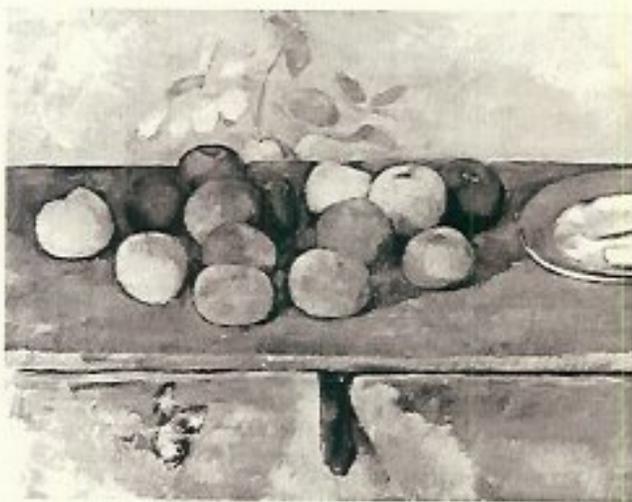


Figura 2: Quadro de P. Cezanne

ples meios de levar o público a sentir o que nós mesmos sentimos e de sermos aceitos. É o que devem ter feito os grandes que admiramos.” (idem 21/9/1906)

Há portanto uma lógica subjacente que orienta o artista na busca de um conhecimento novo, uma

‘imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós... descrever ....a obstinação com que busco a realização daquela parte da natureza que, entrando na nossa linha de visão, nos dá o quadro. Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós.’ (idem: 23/10/1905)

Enquanto o físico Galileu acredita haver uma lógica subjacente à própria natureza, o artista Cezanne prefere considerá-la subjacente à sensibilidade que permeia a criação pictórica.

Encontramos razão e sensibilidade nos programas da arte. Estará presente apenas a razão no programa da ciência? E na técnica, convivem no fazer razão e arte?

#### CATEDRAIS SEM CIÊNCIA

Grandes catedrais e navios foram construídos na antiguidade e na idade média, bem antes que tivessem sido desenvolvidas a hidrodinâmica ou a estática, as teorias que fundamentam a construção de navios ou de catedrais. [3]

Os desenhos de Guy da Vigevano e Villard de Honnecourt (aprox. 1300), de um carro e de uma serra hidráulica são o retrato de um tempo em que o desenho técnico, assim como hoje o

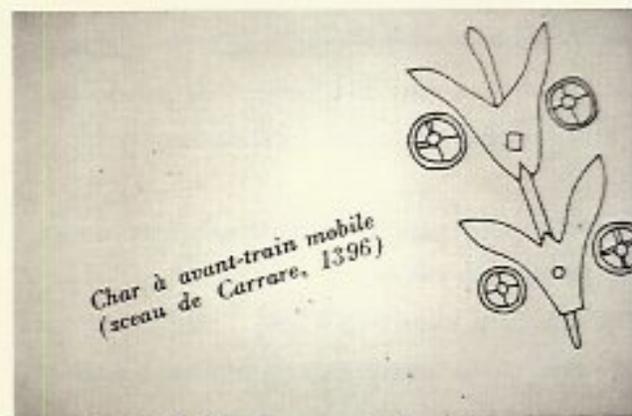


Figura 3: O carro com eixo dianteiro móvel de Guy da Vigevano (c.1396)

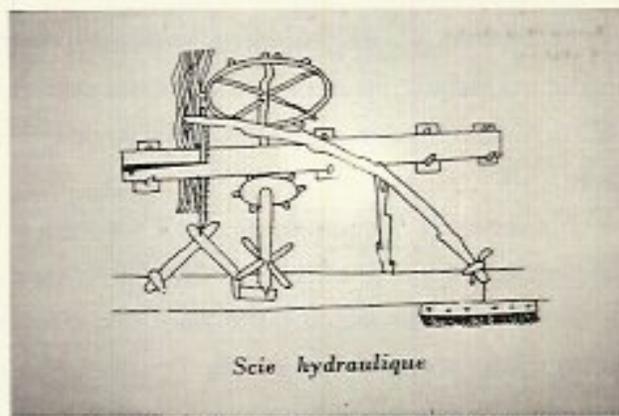


Figura 4: Uma serra hidráulica desenhada por Villard de Honnecourt (c. 1270)

entendemos, ainda não havia sido inventado. O que não impediu que com desenhos semelhantes fossem construídas máquinas e sólidos edifícios.

Esses desenhos revelam uma lógica descritiva diferente daquela utilizada pela representação em perspectiva inventada no século seguinte. Através deles descrevem-se as partes de uma máquina e indica-se como elas devem ser montadas (notar a diferença entre o eixo livre dianteiro e o traseiro fixo, no desenho de Guy da Vigevano). As rodas são vistas de cima, os ângulos preservados. Trata-se de desenhos informativos, em que podemos identificar as indicações de como montar as partes.

As técnicas de plantio e manejo na agricultura, da metalurgia, da construção de edifícios e barcos foram desenvolvidas desde a antiguidade nas mais diversas culturas e foram alcançados níveis elevados de qualidade e eficiência, adequados às necessidades e projetos de vida coletiva de cada povo.

A alavanca é um bom exemplo de instrumento antiquíssimo, de grande utilidade, que permite multiplicar uma força aplicada a uma barra, utilizando para isso um ponto de apoio. Ela explora as diferentes distâncias entre a força aplicada, o ponto de apoio e a resistência a vencer, ou o corpo a levantar. Há registros de seu uso há mais de quatro mil anos, muito antes de ser formulada a teoria que explica o funcionamento dessa máquina.

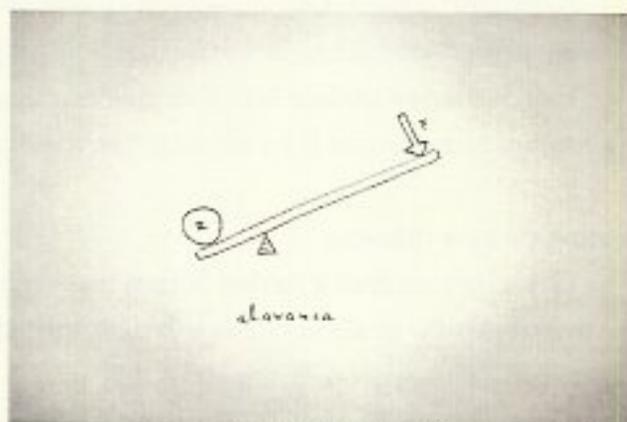


Figura 5: Uma alavanca

#### A DOCE PERSPECTIVA

No século XV engenheiros, arquitetos e pintores, desenvolveram técnicas de representação em que a realidade aparece como é vista pelo pintor. Os objetos são distribuídos de modo que tenhamos, ao observar a pintura, a ilusão de que eles têm volume e ocupam o espaço em profundidade.

Na segunda década do século XV surgiu a teoria da 'representação verdadeira', um conjunto de regras que permitiam desenhar os objetos assim como são vistos.

A história do nascimento da 'doce perspectiva' como a chamava Paolo Uccello, pintor florentino do século XV, revela o profundo vínculo que existe entre a geometria e a arte de representar o que se vê.

Esta técnica, desenvolvida por Filippo Brunelleschi (1375-1450), [4] tornou-se ela mesma

objeto de estudo e poderoso instrumento de conhecimento da natureza, uma vez que permitia unificar o espaço de representação e desenhar com rigor os objetos de estudo como por exemplo o corpo humano, os animais, as flores e folhas. Daí seu papel determinante no surgimento da anatomia, da botânica e da ciência moderna.

Leon Battista Alberti [5] e Piero della Francesca [6] a transformaram em verdadeira teoria fazendo extenso uso dos pressupostos da geometria euclidiana e da ótica geométrica, das definições e observações da teoria da reflexão e da propagação retilínea dos raios luminosos, conhecidas desde o século XII através dos trabalhos do filósofo árabe Alhazan.

A perspectiva exige que o 'observador' da pintura se posicione no mesmo lugar que ocupava o pintor ao desenhar o objeto representado no quadro. O 'ponto de vista' do pintor deve coincidir com o ponto de onde o observador olha a pintura. [7]

A ilusão de realidade (e a ilusão de profundidade no espaço pictórico) assim criada exige fixar, além do ponto de vista, o chamado ponto de fuga (o ponto imaginário no desenho onde as linhas paralelas convergem). A imagem resultante é de todo semelhante à obtida através de uma máquina fotográfica posicionada no 'ponto de vista'.

Essas reflexões indicam que para ler, "ver e interpretar o mundo, representado em uma pintura realizada segundo as regras da perspectiva, é preciso percorrer um caminho inverso

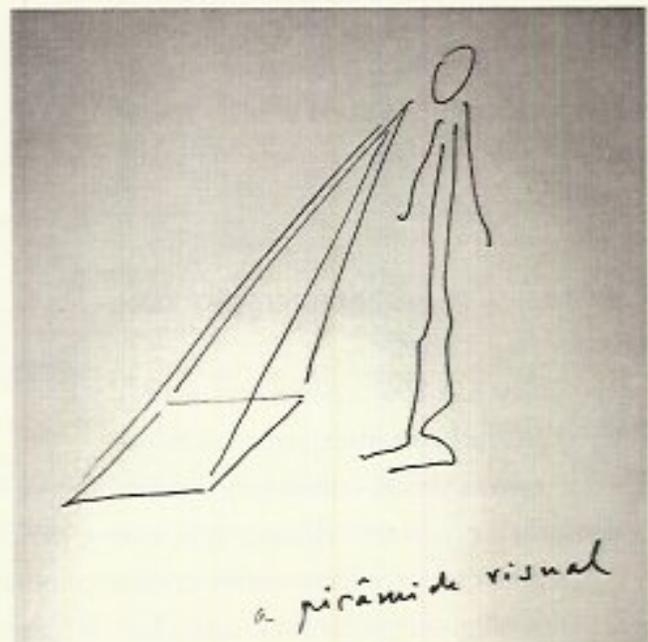


Figura 6: A pirâmide visual

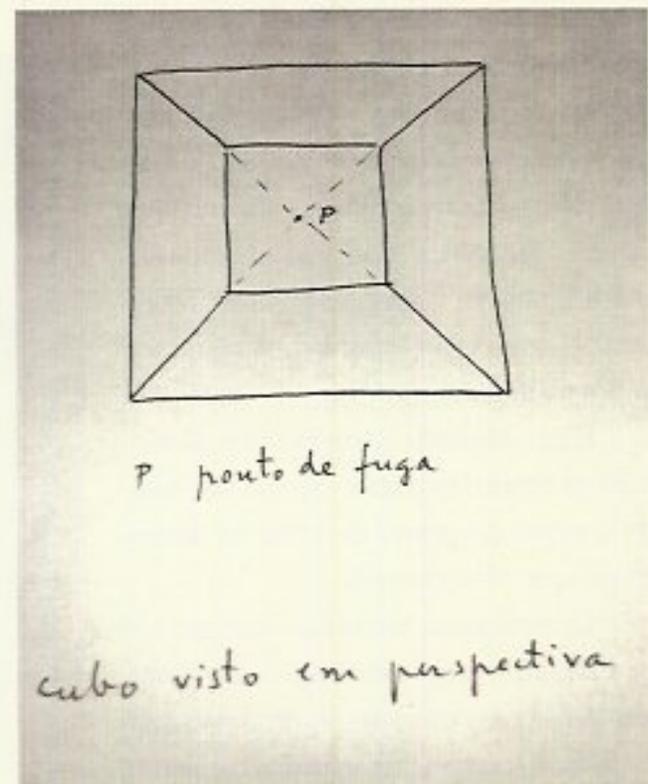


Figura 7: Um cubo visto de frente desenhado com a técnica da perspectiva

ao do pintor” [8] um caminho que exige, para ser percorrido, familiaridade com a geometria, com a ‘regra de três’ da matemática e com as características espaciais de sólidos e volumes.

#### O PROGRAMA DA ‘REPRESENTAÇÃO VERDADEIRA’ E A CIÊNCIA

Galileu em 1607 apontou o seu telescópio para a Lua e interpretou as manchas que estava vendo como sendo montanhas e buracos. Foi o conhecimento da teoria da perspectiva que lhe permitiu distinguir relevos e cavidades onde via manchas claras e escuras.

Curiosamente outros astrônomos apontaram na mesma época seus telescópios para a Lua, no entanto não interpretaram as manchas da mesma forma que Galileu. Faltava-lhes familiaridade com a nova cultura da representação em perspectiva. [9]

Esse fato histórico testemunha um momento em que os caminhos da arte e da ciência se cruzaram. Logo se separariam e a razão e o sentimento buscariam dar aos cones e cilindros uma função própria: enquanto a razão encontraria neles as chaves para decifrar a linguagem com que está escrito o livro da natureza, a sensibilidade faria deles a linguagem com que poderia representar o que vemos e sentimos ao observar a natureza.

Uma segunda contribuição da teoria da perspectiva para a ciência foi mostrar o papel do ponto de vista na descrição do que observamos.

O programa científico inaugurado por Galileu previa a descrição dos fenômenos físicos, por exemplo do movimento de um corpo, de modo objetivo, reproduzível por qualquer observador,

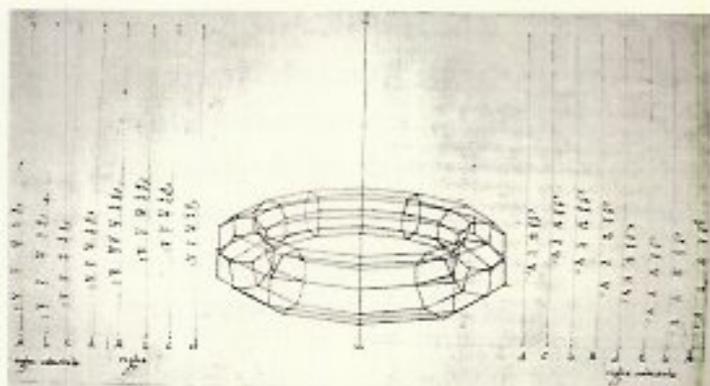


Figura 8: Uma rosca de Piero della Francesca

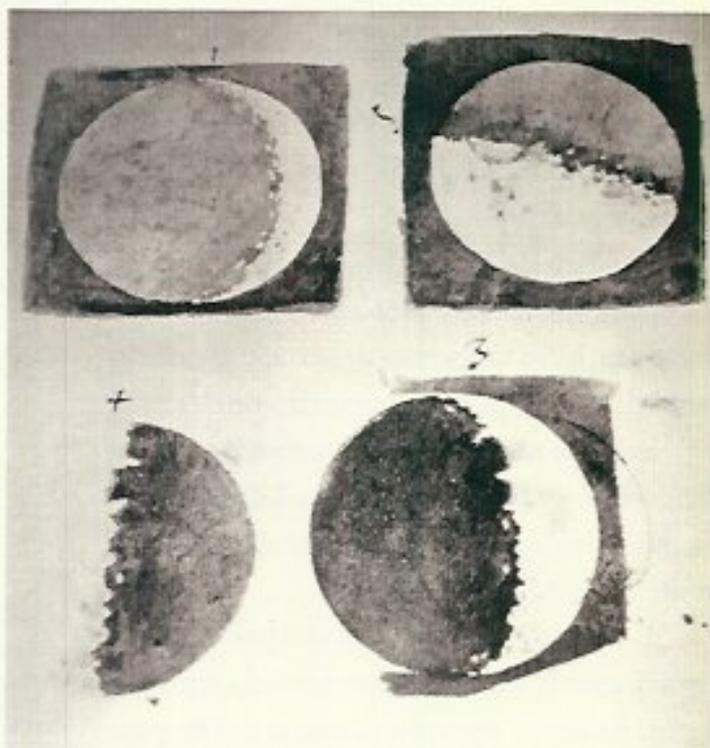


Figura 9: Pintura da luas realizada por Galieo Galilei

uma vez que forem especificadas as condições em que o fenômeno ocorre e o ponto de onde ele é observado. Essa descrição 'objetiva' pressupõe assim a escolha de um mesmo ponto de vista para todos os observadores.

Alguns séculos mais tarde, por volta de 1880, o físico J. Willard Gibbs ia mais longe e observava: "Um dos principais objetivos da pesquisa teórica em qualquer área do conhecimento é encontrar o ponto de vista em que o objeto aparece com sua máxima simplicidade".

Gibbs indica assim que há um critério que orienta a razão e a sensibilidade do físico, do observador, na escolha do ponto de vista: o da simplicidade. Isso significa que ele deverá buscar o ponto de vista em que as simetrias dos objetos observados se tornem mais claras e que ele seja caracterizado pelo menor número possível de parâmetros (elementos descritivos).

Vejam alguns exemplos: na mecânica celeste a Terra é reduzida a um ponto que gira em órbita quase circular ao redor do Sol. Colocando o observador, ou o ponto de vista, no Sol, as trajetórias dos planetas se tornam muito mais simples do que aquelas que podemos traçar observando-as a partir da Terra.

Graças a essa simplificação da posição do ponto de vista ou do referencial, a aplicação das leis de Newton ao movimento dos planetas revelou que a força de gravitação entre os corpos, celestes – e terrenos – decresce com o quadrado da sua distância e cresce proporcionalmente ao produto de suas massas.

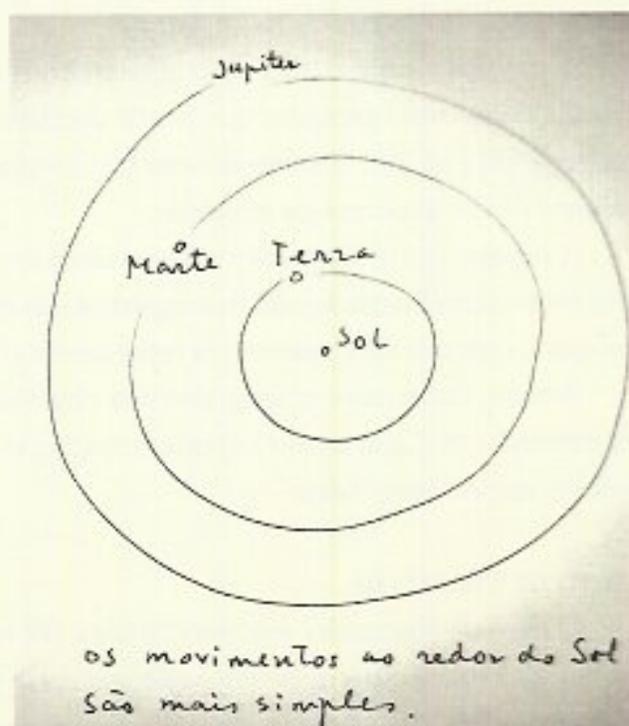


Figura 10: O movimento dos planetas visto do Sol

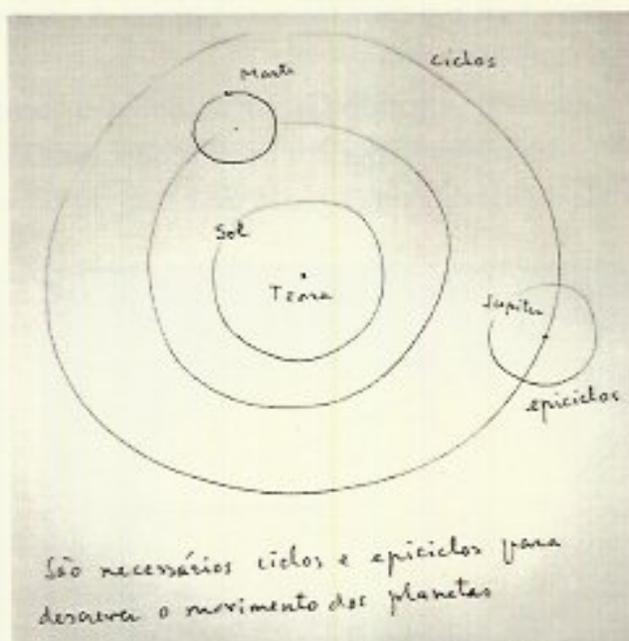


Figura 11: O mesmo movimento visto da Terra

### O PROGRAMA DA PINTURA

A pintura é uma forma de conhecimento da realidade: “Pintar é uma ciência e deve ser realizada como uma pesquisa que busca decifrar as leis da natureza” observa o pintor inglês J. Constable [8] (pg.29). As experiências são as telas do pintor, é nelas que o pintor, como o físico, descobre novos aspectos da realidade.

A riqueza das informações sobre o mundo real registradas pelo agudo olhar dos pintores e escultores é semelhante àquela dos registros das ciências que observam a natureza. Já mencionamos que o objetivo de Cezanne era representar o mundo assim como o vemos.

Ambos, cientistas e artistas, têm por objetivo revelar as formas e comportamentos da natureza imitando-as. Cada um ao seu modo quer que a natureza responda, ou que suas esculturas ou modelos respondam, ‘falem’.

### O MITO DE PIGMALIÃO

O mito de Pigmalião, segundo Ovidio, [8] conta que na antiga Grécia, um escultor apaixonou-se pela estátua de uma jovem mulher que ele próprio havia esculpido. Pediu à Vênus que lhe desse uma noiva semelhante a ela. Vênus atendeu ao pedido e deu vida à própria estatua.

Galileu [10, 11] decifrou a relação entre espaço percorrido e tempo na queda livre de uma pedra, modificando o percurso da pedra, obrigando-a a percorrer lentamente um plano inclinado, a ‘falar mais devagar’. Para tanto, porém, teve que demonstrar que estes dois movimentos, o de queda livre e o movimento ao longo do plano inclinado são semelhantes, o que um ‘diz’ o outro também ‘conta’.

Ou ainda, quando Galileu ao alterar o comprimento do pêndulo, que nada mais é do que uma pedra suspensa por um fio, descobre que, independentemente do peso da pedra ou da amplitude do movimento, é o comprimento do fio que determina o tempo da oscilação, o período.

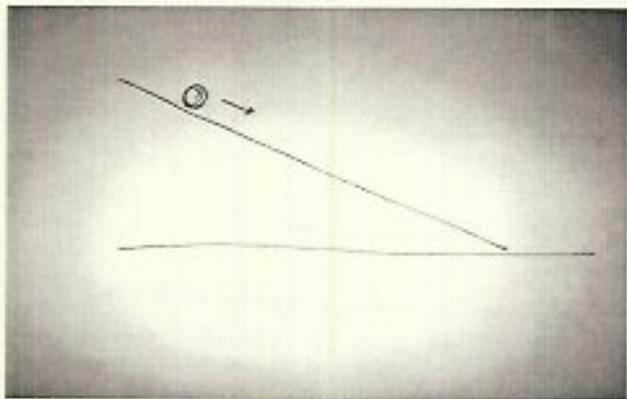


Figura 12: Movimento de uma esfera em um plano inclinado

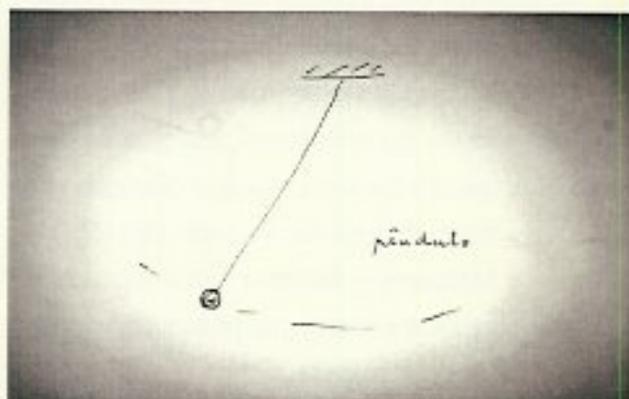


Figura 13: um pêndulo

O comprimento é proporcional ao quadrado do período. A seu modo o pêndulo respondeu à 'provocação' de Galileu! Na língua das relações matemáticas.

Novamente ao imitar a natureza, em uma tela ou numa estátua, ou ao reproduzir um fenômeno perturbando seu curso natural, para que ocorra em câmera lenta, como por exemplo no plano inclinado, ou ainda descreva pequenos arcos de círculo como no pêndulo, encontramos semelhanças entre o fazer do artista e do cientista.

#### RAZÃO E SENSIBILIDADE: ESPAÇO E LEVEZA

O fazer nas ciências e nas artes parece responder a uma mesma inquietação humana profunda. As respostas da natureza, quando ocorrem, se expressam de modos diferentes. Poderíamos indagar se os conceitos, concretos ou abstratos, a que essas linguagens se referem são semelhantes na arte e na ciência. [12]

Ítalo Calvino, em seu ensaio *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, explora as múltiplas faces de conceitos que permeiam o nosso modo de pensar – e que ele gostaria de preservar na passagem do século XX ao XXI. São eles: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a complexidade e a consistência, capítulo este que ele não chegou a completar.

Vamos examinar a leveza e ver como na arte e na ciência ela ganha contornos por vezes próximos e, em outras, mais distantes. O estudo do movimento dos 'graves' levou Galileu a decifrar um dos segredos mais profundos da natureza: não é necessário um motor para manter em movimento um corpo. Uma força, um motor, é necessária para modificar sua velocidade ou a direção de sua trajetória.

O que entendemos por leve ou pesado? Basta levantar um objeto para entender o que significa a palavra leve ou pesado? Calvino lembra que na literatura a leveza ganha metáforas e imagens tão eloquentes quanto as da experiência sensorial. Lembra ele que, quando escreve, procura tornar o seu texto 'leve' retirando dele tudo o que é supérfluo. Distingue assim a leveza das sensações daquela da sensibilidade.

Encontra no mito da Medusa a metáfora que associa imagens e gestos heróicos à imobilidade da pedra, que ele identifica com o peso: a Medusa petrifica quem olhar para ela. Perseu, o herói, usa um escudo polido para olhar indiretamente para ela e assim poder se aproximar e cortar-lhe a cabeça, livrando assim os seres humanos do terrível monstro.

Calvino procura no olhar indireto, que o escudo polido permite, a metáfora que ensina como é possível preservar a leveza e decapitar o peso.

A percepção do conceito de espaço por sua vez exige a execução de uma experiência sensorial em que, na presença de outros corpos, deslocamos o nosso em direções diferentes. Resta



Figura 14: Desenho de Alain, chargista francês, reproduzido de H.Gombrich [8]

porém a pergunta: o conceito de tempo deveria também ser associado a essa experiência, uma vez que o deslocamento pode ocorrer em diferentes intervalos de tempo? Deveríamos então dançar (exercício coletivo) e não apenas nos deslocar para melhor perceber 'as dimensões' relativas do conceito de espaço?

Seria a dança uma pintura na qual o pincel é o corpo e a tela o espaço? O tempo seria a cor?

Metáforas que não sabemos se ajudam ou confundem na educação, quando tentamos construir esses conceitos.

Por outro lado, se desejarmos pintar um objeto sólido, que ocupa um determinado volume de espaço, bastaria recorrer às regras da perspectiva para bem desenhar a sua representação 'verdadeira'? Ou deveríamos, como os antigos egípcios, recorrer ao tato, para verificar *in loco*, tocando, as dimensões do objeto?

Os egípcios desenhavam e pintavam em duas dimensões porque atribuíam ao tato a faculdade de informar as características volumétricas do que vemos. Evitavam assim recorrer à ilusão para representar em duas dimensões os objetos de três dimensões. E, sem a perspectiva, a que técnicas recorreríamos? As da pintura chinesa, indiana ou pré-renascentista? Cada uma, ao seu modo, encontrou respostas para estes dilemas.

Torna-se evidente que a formação dos conceitos subjacentes às diferentes narrativas e linguagens (escritas ou faladas, formais ou pictóricas) encontraram modos de expressão que varia-

ram no tempo segundo a cultura e a história de cada sociedade.

Sensibilidade e razão encontraram assim formas diferentes de expressão em cada época, apesar de compartilharem uma lógica 'pigmalionica' que, ao que parece, está subjacente a ambas.

#### **FINALE**

Em cada momento, em cada cultura, buscamos na razão e na sensibilidade os elementos que nos permitem formar conceitos como, por exemplo, os de espaço e tempo, peso ou parentesco.

Tempo e movimento encontram-se no espaço e nele têm origem ou, se olharmos por outro ponto de vista, o próprio espaço deles se origina.

O pêndulo permite associar números ao tempo, a dança (entendida como deslocamentos relativos de vários corpos no espaço e no tempo) sentir que estamos, junto com outros corpos, imersos no espaço.

Vimos também que em determinadas culturas a representação da profundidade do espaço não é representada no plano, na tela ou papel, uma vez que nelas a terceira dimensão somente pode ser percebida e comunicada através do movimento e do tato. O olhar apenas é insuficiente para orientar a representação do volume.

Mostramos que a simples cópia de um objeto, para que ganhe o significado que o pintor lhe atribui e deseja comunicar exige, além do concurso da sensibilidade, o domínio de linguagens abstratas, com seus símbolos e gramáticas. Linguagem e sensibilidade que devem ser comuns tanto ao pintor como a quem lê a pintura.

Sugerimos enfim que na educação, e particularmente durante a formação dos conceitos fundadores de nossa representação do mundo, deveriam ser exploradas as experiências sensoriais, vivas, do fazer e construir, conjugando-as sempre que possível às narrativas reflexivas e abstratas, às imagens e metáforas da literatura e arte.

Experiências a serem vividas em uma oficina equipada para educar razão e sensibilidade, a oficina dos 'conceitos sensíveis'.

#### **NOTAS:**

- 1 - GALILEI, G. *O ensaiador*. S.Paulo: Nova Cultural, 1999
- 2 - CEZANNE, P. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- 3 - GILLE, B. *Les Ingenieurs de la Renaissance*. Paris: Hermann, 1978
- 4 - VASARI, G. *Le Vite dei Più Eccellenti Pittori Scultori e Architetti*. Roma: Newton, 1993

- 5 - ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1992
- 6 - FRANCESCA, Piero della. *De Perspectiva Pingendi*. Firenze: Le Lettere, 1984
- 7 - PANOWSKY, E. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993
- 8 - GOMBRICH, E.H. *Art & Illusion*. London: Phaidon, 1996
- 9 - COHEN, I.B. *The Influence of Theoretical Perspective on the Interpretation of Sense Data: Tycho Brahe and the New Star of 1572, and Galileo and Mountains on the Moon*. Firenze: Istituto Museo Storia della Scienza, 1971.
- 10 - GALILEI, G. *Discursos Sobre Duas Novas Ciências*. São Paulo: Ched-NovaStella, 1985
- 11 - MARICONDA, P.; VASCONCELOS, J. *Galileu e a Nova Física*. São Paulo: Odysseus, 2006
- 12 - CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1996

Tema:

*Memória, Ciência e Arte: Razão e Sensibilidade na Produção do Conhecimento*

## Pesquisa artística de criação em dança

MARÍLIA DE ANDRADE

Professora titular colaboradora do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp

**A**ntes de apresentar algumas reflexões acerca das pesquisas de criação em dança, abordarei questões que se referem às pesquisas artísticas de forma geral, ressaltando os principais aspectos que as diferenciam das pesquisas científicas.

Refiro-me aqui às “pesquisas em arte” – cujo objetivo é a criação e apresentação de obras artísticas – em oposição às “pesquisas sobre arte”, que se dedicam ao estudo e à crítica das artes, habitualmente realizadas por pesquisadores das áreas das ciências humanas. Para distinguir aqueles que apresentam como produtos de suas pesquisas uma obra de arte (pintura, escultura, filme, fotografia, composição musical ou coreográfica, interpretação cênica etc.) refiro-me a eles como *artistas-pesquisadores*.

Obras de arte (em todas as áreas) são habitualmente apresentadas e avaliadas por si mesmas, sem o acompanhamento de textos analíticos ou descritivos, escritos pelos próprios artistas, que expliquem ou justifiquem suas criações.

*Artistas-pesquisadores* que atuam nas universidades (particularmente no Instituto de Artes da Unicamp), entretanto, têm um compromisso com a argumentação verbal. Ao apresentarem obras artísticas como o principal resultado de suas pesquisas necessitam complementá-las por textos escritos nos quais apresentem justificativas sobre suas escolhas estéticas, além da descrição e análise da criação de suas obras.

Cada pesquisa de criação percorre um caminho particular. Porém, assim como existem alguns princípios básicos que caracterizam as diversas metodologias nas pesquisas científicas, existem questões que são comuns às pesquisas artísticas, independentemente das especificidades de suas diferentes áreas.

Durante um longo período de minha carreira acadêmica dediquei-me ao ensino de

metodologia de pesquisa nas áreas de Psicologia e Educação. Adquiri, portanto, por dever de ofício, uma atitude exigente quanto ao rigor teórico e metodológico para a realização de pesquisas nas áreas das ciências humanas.

Posteriormente, tendo-me dedicado ao ensino da dança, no Instituto de Artes da Unicamp, passei a desenvolver e orientar pesquisas de criação artística, envolvendo temas como interpretação em dança, criação cênica, técnicas de improvisação e composição coreográfica.

As pesquisas de criação não se adaptam aos princípios metodológicos e aos critérios de avaliação, quantitativos ou qualitativos, utilizados pelas ciências físicas, naturais e humanas. Procedimentos objetivos e rigor metodológico não podem ser aplicados às pesquisas que têm como objetivo a criação e a apresentação de uma obra de arte.

Obras de arte são criadas a partir de aspectos subjetivos dos artistas tais como: sensações, percepções, memórias, intuições. *Artistas-pesquisadores* buscam caminhos originais e obedecem a critérios de escolha e avaliação que são dependentes de atitudes, valores e preferências estéticas pessoais. Diferentes artistas têm diferentes competências técnicas as quais serão determinantes na criação de uma obra. Além disso, há uma forte influência do contexto histórico e sociocultural no qual o artista se insere sobre a produção de suas obras.

Frequentemente os *artistas-pesquisadores* que precisam submeter-se a um roteiro sistemático de trabalho manifestam o temor de perder a liberdade e o sabor de autenticidade na criação de suas obras. Porém, no contexto universitário é imprescindível que eles saibam utilizar-se da argumentação lógico-verbal para explicar seus fundamentos estéticos e o contexto sócio-cultural no qual essas obras se inserem. Além disso, é fundamental que sistematizem alguns de seus procedimentos baseando-se em estudos bibliográficos, particularmente de outras pesquisas artísticas já apresentadas.

Aparentemente, existe uma contradição implícita na proposta de uma “pesquisa artística”, pois, nas artes, a criação de uma obra requer, geralmente, originalidade nos procedimentos e uma liberdade de escolha que são inaceitáveis nos princípios tradicionais de Metodologia de Pesquisa. Não é possível enquadrar a pesquisa em arte de forma rigorosa aos mesmos procedimentos das metodologias de pesquisas em ciência.

Pesquisas artísticas no contexto acadêmico enfrentam um enorme desafio: embora os *artistas-pesquisadores* realizem suas criações a partir da intuição e da imaginação, necessitam também complementá-las pela reflexão, pela descrição e pela análise racional de seus processos individuais de criação.

Minha experiência acadêmica, tanto como cientista quanto como *artista-pesquisadora*, demonstrou a importância de se definir claramente todas as etapas de uma pesquisa, tarefa que requer:

- a) Escolha e conhecimento de obras de autores teóricos ou outros artistas com os quais o

pesquisador dialogará durante o percurso de seu trabalho.

b) Elaboração de um projeto de trabalho que oriente a criação da obra artística idealizada (incluindo escolha de técnicas e materiais que serão utilizados e explicitando alguns estímulos internos ou externos que servirão de apoio à criação).

c) Escolha e definição de ferramentas metodológicas básicas. Quais serão seus instrumentos de registro? Como avaliará seu material?

d) Definição das etapas para o desenvolvimento da pesquisa e um cronograma.

Embora essas exigências possam parecer, à primeira vista, limitantes, elas são imprescindíveis para os *artistas-pesquisadores* da área acadêmica. É preciso desmistificar a idéia de que a criatividade artística é incompatível com a argumentação verbal e o pensamento lógico.

Pesquisadores científicos, diferentemente de artistas-pesquisadores, definem como atributos fundamentais de suas pesquisas o embasamento teórico rigoroso e a máxima objetividade nos procedimentos metodológicos. Cientistas procuram controlar a interferência da subjetividade para garantir a validade e a fidedignidade dos seus instrumentos de observação e de medida, bem como dos resultados que apresentam.

Todavia, é importante ressaltar que nas ciências exatas e, particularmente, nas ciências humanas, os pesquisadores também dependem muito da intuição e da criatividade para, por exemplo, delimitar um objeto da pesquisa, formular problemas e hipóteses.

Além disso, por mais objetivos que sejam seus instrumentos de observação e medida e por mais precisos que sejam seus resultados quantitativos e suas análises estatísticas, estes, por si só, não dão resposta aos problemas investigados nas ciências. É necessário interpretar os dados e, nesta etapa, como em diversas outras, ocorre a interferência da intuição e de outros aspectos subjetivos da mente dos pesquisadores.

Tenho constatado a existência de certo constrangimento, na esfera acadêmica, tanto por parte dos *artistas-pesquisadores* quanto por parte de muitos cientistas, para reconhecerem a validade das pesquisas de criação artística. Muitos artistas que ensinam e pesquisam em universidades – onde o ensino das Artes já está implantado e oficialmente reconhecido – ainda sentem-se intimidados pelos argumentos de alguns cientistas que discriminam suas pesquisas justamente porque estas não seguem padrões metodológicos objetivos.

Entretanto, pesquisas artísticas continuam a ser realizadas, avaliadas e aprovadas, tanto nos cursos de graduação como de pós-graduação em Artes.

É possível demonstrar que os pesquisadores de todas as áreas, científicas e artísticas, precisam recorrer aos recursos criativos de intuição e imaginação, além de beneficiar-se de procedimentos metodológicos sistemáticos.

A meu ver, ocorre um diálogo constante entre o pensamento lógico, sistemático e “insights” criativos que, por vezes, dão rumos inteiramente inesperados a qualquer pesquisa, revelando novos fenômenos e novas formas de abordá-los.

Intuição e raciocínio lógico estão intimamente entrelaçados. No entanto, a intuição é um fenômeno que não se pode ainda observar, descrever e medir com precisão. Por isso, talvez, seja menos compreendida, aceita e valorizada nos meios acadêmicos.

Existe na cultura ocidental uma falsa concepção de que o “intelecto” está dissociado da “sensibilidade, intuição”. Entretanto, já está comprovado que, no funcionamento da mente humana, ambos atuam de forma intimamente associada. Embora com pesos diferentes, essa relação dialógica entre a intuição criativa e a racionalidade sempre ocorre.

Segundo o psicólogo Arheim (1989: 29):

“... a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas... A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. Em educação, negligenciar uma delas em favor da outra, ou mantê-las separadas, é algo que só tende a mutilar as mentes que estamos tentando educar.”

É fundamental também ressaltar que a questão da interferência da subjetividade x objetividade nos procedimentos metodológicos da ciência já foi discutida por décadas entre pesquisadores das ciências físicas e naturais e pesquisadores das ciências humanas (particularmente da Psicologia). Até que fossem aceitos como cientificamente válidos, por exemplo, métodos baseados em descrições e análises qualitativas, apesar de não serem procedimentos de observação puramente objetivos. Isso porque, esses métodos demonstraram ser indispensáveis para o conhecimento dos fenômenos das ciências humanas.

Os princípios metodológicos que regem as pesquisas científicas alteraram-se ao longo da história das ciências. Portanto é importante ressaltar para os *artistas-pesquisadores* que as metodologias utilizadas pelas diversas áreas das ciências não devem ser aceitas como princípios estáticos ou rígidos, a serem obedecidos como dogmas.

A prática científica é regida por paradigmas, ou seja, modelos que incluem leis, teorias, instrumentos e métodos de observação dos fenômenos, os quais são tradicionalmente estabelecidos e partilhados por uma comunidade científica. Esses paradigmas se transformam. Modelos metodológicos, mesmo na ciência física, não são estáticos, imutáveis, eternamente consagrados.

O filósofo Thomas Kuhn (1975: 45) descreveu como as revoluções científicas transformam constantemente esses paradigmas. Segundo o autor:

“(...) a ciência normal não tem como objetivo trazer à tona novas espécies de fenômeno; na verdade, aqueles que não se ajustam aos limites do paradigma frequentemente nem são vistos. (...) a pesquisa científica normal está dirigida para a articulação daqueles fenômenos e teorias já fornecidos pelo paradigma”.

Portanto, “novas espécies de fenômenos” desafiam os parâmetros que definem diferentes paradigmas científicos os quais haviam sido consagrados ao longo da história. Estes foram sendo sucessivamente modificados, juntamente com seus pressupostos filosóficos, para tentar compreender aspectos do mundo físico que não haviam ainda sido previstos nem observados.

“Quando, pela primeira vez no desenvolvimento de uma ciência da natureza, um indivíduo ou grupo produz uma síntese capaz de atrair a maioria dos praticantes de ciência da geração seguinte, as escolas mais antigas começam a desaparecer gradualmente. Seu desaparecimento é em parte causado pela conversão de seus adeptos ao novo paradigma” (KUHN, *ibid.*: 39).

Análises históricas realizadas por Kuhn demonstraram que os paradigmas que orientam as pesquisas científicas estão em constante evolução. Diversas metodologias científicas, consagradas em um determinado período histórico já foram descartadas e substituídas por outras.

Então, se os próprios métodos das pesquisas científicas baseiam-se em paradigmas que se transformam, porque não podemos pensar que as pesquisas de criação artística são também regidas por paradigmas diferenciados, cuja definição e características ainda cabem aos estudiosos da epistemologia definir?

A meu ver, a plena aceitação da validade acadêmica dessas pesquisas é apenas uma questão de tempo. Desde que os *artistas-pesquisadores* explicitem seus pressupostos teóricos e descrevam com clareza a trajetória percorrida durante a criação de suas obras, as pesquisas de criação artística devem ser aceitas e estudadas por filósofos da ciência que futuramente poderão sistematizar alguns princípios para orientá-las e avaliá-las.

É fundamental enfatizar que as criações de obras artísticas raramente ocorrem a partir de “soluções mágicas”: não costumam ser realizadas de forma improvisada nem casualmente. Ao contrário, elas costumam ser fruto de um trabalho físico e mental complexo e sistemático, que segue um caminho preciso envolvendo intuição e raciocínio em uma relação simbiótica.

Convém lembrar a teoria das Inteligências Múltiplas proposta pelo psicólogo Howard Gardner (1994: 46). Segundo esse autor, a inteligência verbal e o pensamento lógico, tão valorizados na cultura ocidental, não devem ser considerados como superiores a outras faculdades da mente. Existem, na verdade, diferentes tipos de “inteligência” que ele definiu como:

“... um conjunto de habilidades de resolução de problemas – capacitando o indivíduo a resolver problemas ou dificuldades genuínas que ele encontra e, quando adequado, a criar um produto eficaz – e deve também apresentar o potencial para encontrar ou criar problemas – por meio disso propiciando o lastro para aquisição de conhecimento novo.”

A partir dessa definição, podemos afirmar que *artistas-pesquisadores* certamente usam de diversas habilidades para *a resolução de um problema ou de uma dificuldade genuína* – que, nesse caso, constitui a criação de uma obra de arte. O processo de desenvolvimento dessa obra, além disso, sem dúvida *encontra e cria novos problemas*, propiciando a evolução do conhecimento.

Na área de dança, *artistas-pesquisadores* utilizam-se dos movimentos do corpo como principal ferramenta de trabalho. Trabalham com as estruturas da mente que compõem a inteligência corporal-sinestésica, segundo definição de Gardner (ibid.: 160)

O trabalho de criação de coreógrafos e intérpretes depende, fundamentalmente, de seu domínio técnico, ou seja, de sua inteligência corporal-sinestésica, que é desenvolvida através de anos de trabalho árduo na prática da dança. Além disso, como todos os outros *artistas-pesquisadores* que se dedicam à criação de uma obra, eles inspiram-se em elementos subjetivos: intuição, sensações, emoções, memórias, e em seu imaginário.

Entretanto, o uso da argumentação verbal é também indispensável a esses pesquisadores: é preciso que eles estejam preparados para justificar e descrever, através de um relatório escrito, suas escolhas estéticas e as etapas de sua trajetória criativa.

Acredito que qualquer processo criativo em dança, mesmo aqueles que são desenvolvidos por coreógrafos ou intérpretes que não se consideram “*artistas-pesquisadores*”, envolve, necessariamente, além do fazer corporal, a reflexão sobre esse fazer – ainda que essa reflexão seja apenas rudimentar e possa ocorrer em um nível subconsciente.

O corpo do dançarino é seu instrumento de trabalho, é seu veículo de comunicação expressiva, porque a dança é uma forma de linguagem. Cada gesto pode equivaler a uma palavra, a uma imagem, a um pensamento – o corpo do dançarino fala, ao mesmo tempo em que “realiza” corporalmente a dança e, por isso, os gestos que compõem as coreografias refletem o pensamento de seus compositores. Sincronicamente, dançar é uma vivência sensível, imaginária e reflexiva.

Uma de nossas orientandas (COSTAS, 1997: 30), que se dedicou à pesquisa artística de um processo de composição coreográfica, concluiu em sua dissertação:

“Qualquer processo criativo – incluindo a dança – envolve a articulação do fazer/refletir; ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como o seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza etc. Enfim, ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura de seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos ...  
... a realização de uma pesquisa no ambiente acadêmico pressupõe a constituição de um quadro metodológico, o que significa selecionar teorias, conceitos, ferramentas reconhecidas, capazes de intermediar a relação pesquisador-objeto. A priori, esses recursos deverão auxiliar o pesquisador na obtenção de seus objetivos.”

Parece-me ser totalmente viável elucidar o processo de criação dos *artistas-pesquisadores* através da descrição e análise dos aspectos passíveis de serem racionalmente compreendidos. É possível, portanto, integrar o fazer e o pensar nas pesquisas artísticas. Aliás, esta é a principal justificava para a inserção do ensino das Artes nas universidades, em cursos de graduação e pós-graduação.

Não obstante, a pergunta sempre recorre: como é possível pesquisar uma criação artística? Como é possível enquadrar metodologicamente a criação de uma composição coreográfica que é, em princípio, um processo singular, o qual depende muito de processos inconscientes e respostas intuitivas?

Considero que a própria intuição artística não é um fenômeno puramente casual, pois, entre outras coisas, depende do desenvolvimento da inteligência corporal, de conhecimentos técnicos e estéticos. Na verdade, a intuição artística é passível de ser inclusive ampliada e desenvolvida, através de uma metodologia específica, como afirmei em meu Memorial (ANDRADE, 1997: 189):

“O dançarino precisa aprender a escutar, a ver, a sentir: o espaço, os outros, o mundo a seu redor. Precisa também compreender a importância de encontrar um ritmo e um espaço satisfatório para sua vida pessoal e, acima de tudo, a escutar-se a si mesmo, a explorar a riqueza de seu mundo interior”.

O processo que desenvolvo com intérpretes, através do trabalho corporal consciente, associado à evocação mental de imagens e sensações, visa a tornar permeável as barreiras que separam mente e corpo. Através desse processo tenta-se estabelecer uma relação sincrônica entre os movimentos da dança e imagens do subconsciente do dançarino – que podem se referir a qualquer tipo

de percepção, ideia, sensação sinestésica, estado subjetivo, presente ou evocado. Na execução da dança, atuam vários aspectos do corpo e da mente, simultaneamente: trata-se de um processo de “comunicar movimentando o corpo”, um verdadeiro “pensar e dizer, fazendo”.

No ato de dançar parece que não existe nenhum espaço de tempo entre a formação mental de uma imagem e sua expressão através do gesto. Para tanto, o dançarino deve ser capaz de permanecer em um estado mental específico, denominado por meu orientando Guilherme Schulze (1997: 32) de “Quietude Criativa”, um estado de extrema concentração interior, do qual participam, simultaneamente, aspectos conscientes e inconscientes, harmonicamente interligados.

Não se trata, evidentemente, de provocar um transe inconsciente, como é o caso de algumas danças religiosas, em que os corpos dos dançarinos são “tomados” por um espírito divino. Mas, ao contrário, de desenvolver uma profunda integração entre a mente e o corpo, de tal forma que o “espírito/memória” que habita as profundezas do inconsciente do artista possa manifestar-se.

Acredito que, durante a criação de uma obra, todo artista tem que estar totalmente “em si” ou seja, ele tem que “*estar presente no ato de criar*”. Assemelha-se ao processo dos artistas Zen, descrito por Herrigel (1976):

“A mão que guia o pincel já apanhou e executou a imagem que flutuava diante da mente, no próprio momento em que a mente começou a concebê-la e, ao final, o aluno não sabe mais qual dos dois – mente ou mão – é responsável pelo trabalho”.

Esse mesmo tipo de sincronicidade mente/corpo subjacente às manifestações criativas, que considero fundamental, pude constatar em artesãos populares que entrevistei, como parte de um trabalho de roteiro, direção e edição de vídeos sobre o Programa de Artesanato Solidário em cidades do Nordeste do Brasil. Cito, por exemplo, os seguintes comentários:

O Sr. Manoel, criador de esculturas de madeira, em Juazeiro do Norte, falou, enquanto esculpia uma peça:

*... Começa sem destino nenhum e sem nem pensar qual é a peça que vai ser feita. Quando ele tiver todo riscado, aí é que a gente sabe o que é que dá (...). [1]*

Dona Francisca, que trabalha com cerâmica em Irará, assim respondeu a uma pergunta sobre como preparava as fôrmas de suas peças:

*Eu não tenbo fôrma. Minba fôrma é meus dez dedos. Eu penso aqui (pouco a mão na*

*cabeca) e minha mão trabalha... Tenho orgulho de ser artista!* [2]

Cito ainda as palavras de Mestre Noza [3], famoso artesão de Juazeiro do Norte, respondendo ao antropólogo Antônio Augusto Arantes em 1971, quando este lhe perguntou como ele projetava suas esculturas e se ele as desenhava, antes de começar a esculpi-las:

*Não senhor. Eu vou trabalhando a madeira (...) o santo é quem sai do pau.*

No ato de dançar, o processo imaginativo e intuitivo é importantíssimo para que, através da improvisação, o dançarino traga de dentro de si um material pleno de experiências/emoções/memórias, as quais estão latentes em seu sub-consciente e que poderão alimentar ou enriquecer sua criação artística.

Vários podem ser os tipos de estímulos para uma proposta de improvisação: presentes, imaginados ou evocados; perceptuais e sensoriais (auditivos, táteis, visuais, palatais, olfativos, sinestésicos); verbais; emocionais; espaciais. No entanto, para que os estímulos sejam efetivos é imprescindível que a capacidade perceptual e a criatividade do pesquisador-artista estejam suficientemente aguçadas, o que só ocorrerá através de um trabalho sistemático em laboratórios de sensibilização, consciência e expressão corporal e de improvisação.

Além disso, como já dissemos, a criatividade necessita e pode ser ampliada através do estudo e observação de processos artísticos paralelos, de obras da história da dança e do teatro, de obras da literatura – particularmente de poesia – de música, de artes visuais e de artes plásticas.

Atualmente, vivemos um processo de bombardeamento da cultura de massa. A predominância das soluções massificadas, pré-fabricadas, globalizadas, deve tornar o *artista-pesquisador* precavido contra o material que se revela nos primeiros esboços de sua obra porque, frequentemente, as ideias que lhe surgem em primeiro lugar tendem a ser apenas reproduções de estereótipos.

“A criatividade coloca problemas de especial importância em nossos dias. Sabemos que, entre outros fatores, os meios de comunicação fazem com que o ser humano receba permanentemente estímulos e super estímulos que o enriquecem, mas que, por serem massivos, despertam nele certos esquemas de reação e lhe oferecem uma espécie de “cultura” que lhe permite mover-se dentro dessa massa de informações e que o levam a um adiamento inconsciente daquilo que é verdadeiramente seu, um esquecimento de si. Disso, logicamente, não escapa o coreógrafo nem a coreografia. Especialmente na América Latina, limita-se quase sempre a ser um reproduzidor de formas.”(BRICKMAN, 1979: 2)

Por essa razão, na criação do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, desde o início, insisti em implantar a pesquisa de campo antropológica e os estudos da cultura brasileira para instrumentalizar os nossos *artistas-pesquisadores* através de um contato mais próximo com seu universo histórico e sócio-cultural.

A pesquisa de campo é uma metodologia empregada com eficácia em processos de criação em dança como fonte de estímulos para o levantamento de motivos coreográficos não estereotipados. O pesquisador geralmente vai a campo e faz observações, anotando-as em seu diário de campo, além de realizar registros em áudio, foto e vídeo. Através desses registros, o pesquisador tem a possibilidade de decodificar ações físicas, movimentos, desenhos coreográficos, vestimentas, que lhes permitirá fazer uma releitura, visando à elaboração de um produto cênico original.

Complementando a pesquisa de campo pode ocorrer o processo de co-habitar com a fonte. Em seu livro: *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, Graziela Rodrigues (1997: 24) escreveu:

“As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. Ao co-habitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis”.

A autora propõe o processo de co-habitar com a fonte como um método de absorver conteúdos para a criação em dança. Difere-se da pesquisa antropológica tradicional porque, nesse caso, embora os diários de campo e os demais registros áudio-visuais sejam instrumentos importantes, é a partir do bailarino-pesquisador-intérprete, do que o seu corpo vivencia, que o trabalho passará a ser criado.

“(…) ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística”. (RODRIGUES, *ibid.*: 148)

Finalmente, é importante ressaltar que, além de desenvolverem pesquisas de campo aprofundadas, os *artistas-pesquisadores* da área de dança podem recorrer a uma ferramenta metodológica importante para criação, análise e descrição de coreografias, que é o método denominado Coreologia. [4]

Esse foi o termo resgatado por seguidoras de Rudolf Laban para descrever os estudos estruturais da dança que envolvem movimento, dançarino, espaço geral e som. Como disciplina que estuda a dança, a Coreologia vem sendo utilizada por dançarinos, coreógrafos, críticos e

historiadores. Valerie Preston-Dunlop, professora e orientadora do Laban Centre de Londres, com quem estudei, é uma das principais responsáveis pela ampliação dos estudos de Laban e pela solidificação teórica da Coreologia.

Apesar de o método coreológico estar fundamentado nos Estudos do Movimento de Laban, Preston-Dunlop (1989: 5) ressalta que ambos:

“(...) são fundamentalmente diferentes, porque a Coreologia é o estudo da dança, e não apenas do movimento”.

Essa autora concebe a dança como uma linguagem complexa que envolve as características pessoais de seus intérpretes, o contexto cultural, o espaço físico, o som e o ritmo, os figurinos e cenários, enfim os seus inúmeros aspectos.

É necessário destacar que, para a Coreologia, embora o movimento seja o elemento central da dança, realizado pelo dançarino e apoiado por elementos aurais e visuais, as características de identidade dos dançarinos, o espaço geral e o som também são elementos estruturais das coreografias e precisam ser estudados com idêntica atenção.

O movimento, por sua vez, pode ser subdividido em partes do corpo, ações corporais, espaço, dinâmicas e relacionamentos. Esses componentes do movimento, particularmente as dinâmicas e o espaço, foram exaustivamente estudados por Rudolf Laban e posteriormente por inúmeros artistas-pesquisadores que se basearam em suas teorias.

A dança, na prática, envolve a interação de todos estes elementos: movimento no espaço, criado pelas ações corporais, que por sua vez adquirem qualidades dinâmicas, as quais podem ser observadas e descritas. Também se pode observar e descrever relacionamentos entre dançarinos e destes com o espaço, objetos etc.

Focalizar o movimento isoladamente é apenas uma perspectiva de estudo, pois o conhecimento da forma ou do material de uma dança ocorre a partir da observação do nexo entre todos os componentes e, principalmente, do contexto em que a dança ocorre.

Considerando, portanto, a complexidade estrutural da linguagem da dança, nessa área as pesquisas artísticas dependem de amplo conhecimento técnico (corporal-sinestésico) e podem utilizar-se de ferramentas teóricas e metodológicas válidas. Ao apresentarem suas obras de coreografia ou interpretação os *artistas-pesquisadores* estão apresentando o resultado final de um complexo processo de trabalho criativo, intelectual e corporal, em cujo desenvolvimento a intuição e o raciocínio lógico atuam de forma intimamente entrelaçada.

### **BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Marília. "Memorial". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997.
- BRICKMAN, Lola. "Sobre la problemática del coreógrafo: la creatividad". Buenos Aires: I Encontro Latinoamericano de Coreógrafos, Consijo Argentino de la Danza, 1979.
- COSTAS, Ana Maria Rodrigues. "Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997 (Dissertação Mestrado)
- GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994
- HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1976.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. "Choreology". 1989 (mimeo).
- . "Dance is a language, isn't it?" Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SCHULZE, Guilherme Barbosa. "Da quietude criativa à ação: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança". Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997 (Dissertação de Mestrado).

### **VIDEOGRAFIA:**

PROGRAMA ARTESANATO SOLIDÁRIO – Vídeos documentários. Direção: Marília de Andrade. Campinas, 2001.

### **NOTAS:**

- 1 - Manoel: depoimento. [15 ago. 2001]. Juazeiro do Norte, CE, 2001. Entrevista concedida pelo artesão ao Programa Artesanato Solidário do Conselho da Comunidade Solidária, Campinas.
- 2 - Francisca: depoimento. [4 set. 2001]. Ipirá, BA, 2001. Entrevista concedida pela artesã ao Programa Artesanato Solidário do Conselho da Comunidade Solidária, Campinas.
- 3 - Mestre Noza: depoimento [1971]. Juazeiro do Norte, CE, 1971. Entrevista concedida pelo artesão ao antropólogo Antônio Augusto Arantes.
- 4 - Termo resgatado por Preston-Dunlop (1989, 1982).

# Problemas da biografia: a construção da memória villalobiana

ANALÍA CHERŃAVSKY

Doutora em Música (IA-Unicamp) e co-responsável pelo Projeto de Catalogação do Arquivo de Música do Cabildo da Catedral Metropolitana do México

## *RESUMO*

Neste texto procuramos apresentar alguns aspectos da construção da memória de Heitor Villa-Lobos. Em primeiro lugar, analisamos a autobiografia desse compositor, ponto de partida de todo esse processo. A seguir, apontamos os elementos – da trajetória e da personalidade villalobianas – que foram escolhidos e os que foram preteridos pelos seus biógrafos e pela historiografia da música brasileira para moldar a personagem “Villa-Lobos”. Por último, apoiados em trabalhos que problematizaram essas escolhas, propomos uma reflexão a respeito dos numerosos e dispares interesses envolvidos na construção da memória desse importante “herói” nacional.

**Palavras-chave:** Heitor Villa-Lobos.  
Memória. Nacionalismo musical

## *ABSTRACT*

In this work we present some aspects related to the construction of the memory of Heitor Villa-Lobos. At first, we analyze the autobiography of this composer, beginning of the whole process. Later, we point out the elements – of the ‘villalobians’ trajectory and personality – chosen and those that were discarded by his biographers and thus by the historiography of the Brazilian music in the building-up of the character “Villa-Lobos”. Finally, based on some works that have studied those choices, we propose a discussion about the several and disparate interests involved in the construction of the memory of this national hero.

**Key words:** Heitor Villa-Lobos. Memory.  
Musical nationalism

1 - Cf. SCHMIDT, B. B. "Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema". In: SCHMIDT, B. B. (Org.). *O Biográfico: Perspectivas Interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 54-55.

2 - Cf. ROJAS, C. A. A. "La biografía como género historiográfico. Algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales". In: SCHMIDT, B. B., op. cit., p. 40. Schmidt lembra que esse procedimento também é frequente nas autobiografias, que acabam tomando-se [...] ardilosas, pois estabelecem uma consciência e uma coerência retrospectivas sobre um passado não tão linear [...]. (SCHMIDT, 2000: 60)

3 - No número 3 da revista *Brasiliana*, dedicado exclusivamente a Villa-Lobos, são listados cerca de 230 trabalhos sobre esse compositor. Cf. *Brasiliana. Revista quadrimestral da Academia Brasileira*

Conta a história que a 5 de março de 1887, filho de Noemia Umberlina Santos Monteiro e Raul Villa-Lobos, nascia o menino Heitor. Incativado pelas lições de música que recebera do pai em sua primeira infância, ao longo de sua vida, Heitor fora desenvolvendo um senso musical excepcional e uma postura própria de compositor e maestro. Ainda hoje, nas galerias da memória nacional, Heitor Villa-Lobos sustenta o título de maior compositor brasileiro de todos os tempos.

A realização de um relato biográfico, quando despida dos pressupostos metodológicos que vigiam o ofício do historiador, muitas vezes acaba levando à mitificação da personagem biografada. Isso ocorre, entre outros fatores, porque os biógrafos sempre procuram escrever a respeito de figuras que admiram. A mitificação do sujeito é a primeira etapa do processo de endeusamento de um indivíduo que é admirado por um grande número de pessoas. [1]

Muitos autores, respaldados pelo fato de continuarem vivendo após a morte do biografado, adotam uma ideia simplista da biografia e criam uma narrativa linear, lógica e coerente. Assim, a sua única função é conduzir a sua personagem através de um caminho tranquilo ao objetivo predeterminado, solução que acaba sempre reproduzindo uma história cuja coerência fora construída *a posteriori*. [2] Além disso, a composição de uma biografia responde a uma série de escolhas, as quais levam a privilegiar uma determinada face do sujeito biografado ao mesmo tempo em que escondem outras muitas faces. Nesse sentido, a biografia de Villa-Lobos é um caso exemplar. Através deste estudo, apontaremos quais foram os elementos destacados e quais foram os preteridos no processo de construção da memória villalobiana.

Villa-Lobos é uma das mais importantes personalidades da música brasileira. Tendo ingressado no cenário artístico nacional nos últimos anos da República Velha, esse compositor, em contraposição a Carlos Gomes, ícone da música do Império brasileiro, acabou consagrado como o maior compositor da República e da modernidade, sua vida foi assunto de várias obras. [3] A maioria desses textos reproduz uma mesma memória de Villa-Lobos através da reiteração de determinados elementos da sua personalidade e da sua trajetória, elementos escolhidos a dedo pelos seus biógrafos. Entretanto, hoje sabemos que a memória villalobiana tem uma matriz: a obra *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*, de Vasco Mariz. [4] Esse relato da vida e da obra do compositor foi adotado

como único e verdadeiro por praticamente todos os autores que, até a atualidade, se ocuparam e se ocupam de escrever a biografia villalobiana.

#### A MATRIZ

Entre 1948 e 1949, ano da publicação de *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*, Mariz contava menos de 30 anos. Nessa época, como diplomático de carreira, servia na Embaixada do Brasil na Iugoslávia. [5] Era um período de muitas viagens para o compositor. Mariz acompanhava os seus passos e percalços através de uma correspondência contínua com o próprio Villa-Lobos e com Mindinha, sua companheira. [6] Amigo e admirador do compositor, o diplomata assumiu a missão de escrever a sua primeira biografia, encomendada pelo Ministério das Relações Exteriores.

Anos antes, em 1941, na revista *Música Viva*, Villa-Lobos havia publicado uma autobiografia subtitulada “biografia autêntica resumida”, e que consistia em uma listagem de atividades e obras cronologicamente organizada. [7] A obra de Mariz, em uma narrativa linear e contínua, acaba reproduzindo diversas das informações e juízos de valor expostos nesse pequeno texto, além de manter os mesmos marcos da trajetória pessoal e artística estabelecidos por Villa-Lobos.

Sabemos, portanto, que a primeira biografia villalobiana – base para as que se seguiram – foi escrita por um amigo e admirador do compositor, sob encomenda da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do governo Dutra. [8] Podemos supor, com base nessas informações, que o caráter laudatório para esta obra era previsto e, portanto, desejado. Previsto pelos laços de amizade e pela notória admiração nutrida pelo biógrafo em relação ao biografado. Mariz confessa que as entrevistas com Villa-Lobos o abalaram profundamente e, por essa razão achou melhor, “[...] qualificar os elogios ou até agravar as restrições, a fim de não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado” (MARIZ, 1989: 7-8). Desejado, porque o autor nunca escondeu o caráter do texto que escrevera; segundo Mariz, “A obra, afinal, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito.” (MARIZ, 1989: 8)

Além disso, devemos considerar que uma obra encomendada por um órgão como um Ministério das Relações Exteriores somente poderia servir ao propósito de promover aspectos e personalidades do país ao qual representa, seja embutindo ou simplesmente exacerbando características universalmente consideradas posi-

*de Música. Edição Especial: “Villa-Lobos, 40 anos de morte”. Rio de Janeiro, n. 3, set. 1999, p. 40-47.*

4 - MARIZ, V. Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.

5 - Cf. ABREU, A. A. de et. al. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2001, v. 3, p. 3595; e MARIZ, V. Villa-Lobos: Compositor Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 7-10.

6 - *Através do estudo desse epistolário, percebemos a proximidade da relação entre diplomata e compositor. Por meio de uma carta datada em 15 de agosto de 1948, sabemos, por exemplo, que Mariz estava preparando um repertório com canções de Villa-Lobos para apresentar em um recital em Lisboa. Baritono, o diplomata pede ao compositor que componha uma canção especialmente para*

ele: “[...] Ser-lhe-ia difícil escrever algo para mim? Ainda este ano? Minha tessitura vai do lá grave até o mi médio, sendo melhor explorar o centro. Desculpe a ousadia, sim?”. Cf. *Museu Villa-Lobos, Correspondências, Doc. 3755.*

7 - VILLA-LOBOS, H. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida.* Revista Música Viva, Rio de Janeiro, n. 7-8, ano 1, jan./fev. 1941. *Lisa Peppercorn acredita que Villa-Lobos solicitou ao editor da revista que publicasse essa pequena autobiografia para satisfazer a todos os que pediam esclarecimentos em relação à data exata de seu nascimento. Porém, devido à preocupação demonstrada por Villa-Lobos em descrever, ano a ano, uma série de acontecimentos que marcaram, essencialmente, a sua trajetória artística, pensamos que o interesse do compositor nessa publicação ia muito além de pôr um fim às controvérsias a respeito da data de seu nascimento.*

vas. A escolha de Villa-Lobos e o tom adotado – dando à sua obra a dimensão do nascimento de uma música nacional – não foram, portanto, casuais. A exaltação desses valores seria uma maneira de exaltar a própria pátria à qual eles se reportam e que pretendem divulgar através da figura do músico já dotado de certo reconhecimento internacional.

Na edição mais recente de *Villa-Lobos, compositor brasileiro*, publicada em 1989, Mariz conta que o compositor não gostara de sua obra. Segundo o autor, teria sido somente em 1976, quando preparava a sua segunda edição em português, que soubera do motivo desse desagrado. Villa-Lobos teria ficado furioso porque Mariz escrevera que ele dava “cascudos” nas crianças que participavam das concentrações de canto orfeônico. O autor se defende: “[...] eu levei um cascudo leve, mas jamais tive intenção de afirmar que ele batia sistematicamente nas crianças para obrigá-las a cantar!”. (MARIZ, 1989: 8) Portanto, explica Mariz, antes de publicar essa segunda edição, realizou uma boa revisão de seu texto, *selecionando* as informações transmitidas e eliminando todo comentário desse tipo, a fim de se “redimir com a memória do mestre”.

## A CONSTRUÇÃO

Villa-Lobos traça a sua “biografia autêntica resumida” com base em suas conquistas no terreno musical, desde o ano de seu nascimento até 1938, quando contava 50 anos de idade. Destaca as suas primeiras experiências musicais, suas viagens, suas composições e suas estreias. Sobre essa organização também trabalharam os seus mais importantes biógrafos. [9]

Uma das características mais notáveis do compositor, ressaltada em sua autobiografia e, portanto, escolhida para fazer parte de sua memória cristalizada, é a “brasilidade” de sua figura e de sua obra. Desde as suas primeiras experiências no terreno musical, Villa-Lobos, apontam os seus biógrafos, demonstrava uma ligação verdadeiramente visceral com a *essência* do povo brasileiro, essência que teria ficado resguardada no folclore do país. [10] Machado da Silva, inclusive, relaciona o contato do compositor com os sons do povo – de violeiros e cantadores – com o seu contato com os sons da natureza, cuja utilização, segundo a autora, constitui um dos traços mais característicos de toda a obra villalobiana. [11]

Aproximadamente à mesma época em que a autobiografia villalobiana e, conseqüentemente, os biógrafos do compositor localizam a sua identificação com

a música folclórica, também se revela a sua aproximação ao popular urbano, através da música dos chorões. Da mesma forma é também durante a juventude, apontam que Villa-Lobos travara o seu primeiro contato com as formas ‘elevadas’ da arte musical, através das audições que a sua tia Fifinha lhe oferecia dos prelúdios e fugas e do *Cravo Bem Temperado* de Bach. Esses dados também ajudaram a compor a memória de Villa-Lobos. Como resultado, temos um herói no qual se combinam, ao mesmo tempo, a pureza e a brasilidade do sertanejo, natural da terra, com a erudição e a inteligência do homem da cidade, do cosmopolita. [12]

Através da curta autobiografia e de outros textos de autoria do próprio Villa-Lobos podemos perceber a preocupação do compositor em tornar-se conhecido como um músico polissêmico e versátil, profundamente brasileiro – entre choros, cantigas e serestas – e, ao mesmo tempo, espontaneamente universal. A memória conhecida de Villa-Lobos demonstra que o seu desejo acabou sendo respeitado pelos seus biógrafos. De Mariz a Peppercorn, [13] todos os autores elegeram os elementos anteriormente citados para construir a sua personagem.

A Semana de Arte Moderna de 1922 ganhou *status* de evento transformador tanto na bibliografia villalobiana, quanto na historiografia da música brasileira. Por um lado, os biógrafos do compositor, em geral, consideraram que a Semana teve a função de um “ritual de afirmação” para Villa-Lobos, e que, mesmo que não haja cumprido um papel muito importante em sua formação musical, acabou abrindo-lhe as portas para a realização de sua primeira viagem a Paris, esse sim um evento decisivo em seu desenvolvimento artístico. Por outro lado, a sua participação na Semana teria marcado a inauguração de uma nova etapa na história da música brasileira, a etapa nacionalista. Wisnik lembrou que a memória da Semana foi construída, em grande parte, pelos próprios artistas e literatos que participaram do evento, os quais acabaram transformando-a naquilo que ela pretendeu ser: um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, um evento que expôs a “evidente” oposição entre o velho e o novo. [14] Nesse sentido, podemos entender a afirmação de Travassos, para quem o motivo que justificou a cristalização da Semana como marco na história da música brasileira foi exatamente o impacto que esta teria produzido na carreira artística de Villa-Lobos. [15]

A participação na Semana foi decisiva para acrescentar outro adjetivo a Villa-Lobos e a sua obra: moderno. Mesmo assim, alguns biógrafos do compositor, como Mariz por exemplo, procuraram demonstrar que este já era moderno e mo-

**8 - Mariz conta que “[...] Os Embaixadores Barbosa Cameiro e Altamir de Moura autorizaram a edição, que foi publicada efetivamente por Vladimir Murinho [...]”. (MARIZ, 1989: 7).**

**9 - Esse modo de confecção da biografia, em que a organização do texto está pautada pela caracterização dos diversos estágios da formação intelectual da personagem, também serve de artifício para a construção do mito do biografado. Os autores procuram mostrar a evolução criativa da personagem e o progressivo aumento de sua sabedoria, desde os seus primeiros passos até o momento no qual atinge o status “sobre-humano”.**

**10 - No nacionalismo burguês da primeira metade do século XIX, explica Dahlhaus, o elemento político se fundiu com a idéia originalmente formulada por Herder, na qual se afirmava que era do “espírito do povo” que**

provinha o elemento estimulante para uma série de atividades humanas, inclusive para as artes. Cf. DAHLHAUS, C. *Nationalism and Music. In: Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. Berkeley: University of California, 1989.* Baseados nas idéias herderianas do 'espírito do povo', os teóricos do nacionalismo musical escolheram o folclore como fonte privilegiada de inspiração para a moderna composição nacional. Esses pensadores afirmavam que o folclore representava a manifestação cultural mais pura do povo de cada nação e, por essa razão, a mais original e a única que poderia ser distintiva de sua identidade cultural nacional.

11 - SILVA, M. A. M. da. "Um homem chamado Villa-Lobos". Revista do Brasil. RioArte, n. 1, ano 4, 1988.  
12 - Cf. SILVA, F. P. da. Villa-Lobos. São Paulo: Três, 1974. p. 52-3.

ernista muito antes da idealização e organização do evento. Inclusive, teria sido justamente esse o motivo que levara Graça Aranha e Ronald de Carvalho a convidá-lo a participar da Semana. Baseado no depoimento direto de Villa-Lobos, Mariz conta que este teria ficado "[...] encantado com a proposta, pois coincidia com as ideias pelas quais vinha lutando há anos" (MARIZ, 1989: 54-61).

Baseada em argumentos que destacavam elementos como 'brasilidade' e 'modernidade', a historiografia da música acabou conferindo a Villa-Lobos o título de compositor 'autenticamente brasileiro'. Na prática, o 'caráter nacional' conquistado pela obra do compositor era fruto da utilização da mistura de elementos musicais originais das culturas das 'três raças formadoras do povo brasileiro'. Nem negra, nem branca, nem indígena. A música de Villa-Lobos era mestiça, ou melhor, brasileira; ou, ainda, como preferiu caracterizá-la Arnaldo Estrela, 'tropical'. Segundo esse autor:

"[...] A raça coada através da sensibilidade de Villa-Lobos é grandiosa nas suas realizações, turbulenta, imaginosa até ao fabuloso, exuberante, sensual, sonhadora, perdida de lirismo, impetuosa, de uma riqueza de facetas que atinge aos mais extremos contrastes. Se alguma palavra pudesse definir Villa-Lobos, talvez essa palavra fosse - tropical. Os trópicos que acenderam na terra as chamas verdes da floresta amazônica fizeram-no 'à sua imagem e semelhança' [...]" (ESTRELA, 1946: 263-264).

Em um momento em que tanto a intelectualidade quanto o Estado estavam fortemente empenhados na construção da nacionalidade e da nação brasileiras, Villa-Lobos, em total consonância com os ideais divulgados por ambos os setores formadores de opinião, que apontavam a *mestiçagem* como a marca identitária do povo e da cultura brasileiros, fornece o modelo definitivo para a música nacional de seu país. [16] Consequentemente, a historiografia nacionalista também acabou escolhendo a "brasilidade" como o fio condutor da construção da memória villalobiana. Por esse motivo, ao mesmo tempo em que foram valorizados os elementos que permitiam a identificação com o 'brasileiro', no relato da trajetória do compositor, acabaram sendo marginalizadas as informações a respeito da sua atuação dentro do aparato público do governo Vargas. Os quase quinze anos durante

os quais Villa-Lobos ocupou importantes cargos no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal e no Ministério da Educação e Saúde foram praticamente 'esquecidos' pela maioria de seus biógrafos. Essa bibliografia não se preocupou em dar a conhecer o Villa-Lobos doutrinador de crianças e jovens de todo o país.

A história oficial do compositor se concentra na descrição do músico, inventivo e original, o 'mais brasileiro dos compositores', conhecedor dos sentimentos mais profundos do povo, e, acima de tudo, politicamente ingênuo. Segundo os seus biógrafos, o principal legado da obra villalobiana teria sido a criação de uma nova identidade musical nacional, lograda através da fusão e posterior remodelação de diversas tendências estéticas originais e particulares. Por esse motivo, a memória unificada e cristalizada da 'vida' do compositor também se fundamenta nas características estéticas de sua obra. Nas páginas das diversas biografias que se escreveram a seu respeito, Villa-Lobos representa a fusão do campo e da cidade, do sertão e do litoral, do índio e do mulato tocador de choro; e, a sua obra musical, o lugar comum onde se misturam o baixo característico do choro com o refinamento contrapontístico de Bach, a simplicidade autêntica da moda de viola com os delírios impressionistas de Debussy.

#### A REVISÃO

No Brasil, ao final dos anos 70 e início dos 80, se processou uma importante renovação dos paradigmas históricos e sociológicos, que também acabou afetando os estudos sobre o nacionalismo. Até então, o nacionalismo entusiasmava um grande número de pensadores. Entretanto, a ascensão do governo militar após o golpe de 64 e as sucessivas medidas repressivas que vinham sendo tomadas desde então, acabaram gerando na intelectualidade de esquerda um certo desconforto com as suas próprias tendências nacionalistas. O nacionalismo passou a ser visto com desconfiança, uma vez que o governo militar também estava apoiado sobre os seus preceitos e muitas de suas ações coercitivas vinham sendo justificadas através da bandeira da luta pela 'união nacional' e pela necessidade de impulsionar o crescimento da nação. [17] É também dentro desse esforço que o nacionalismo modernista e o nacionalismo musical brasileiro começam a passar por uma importante reavaliação. Nesse sentido, Villa-Lobos e a bibliografia publicada a seu respeito também merecem uma revisão. Estudiosos como Wisnik e Contier começam a

12 - Cf. SILVA, F. P. da. Villa-Lobos. São Paulo: Três, 1974. p. 52-3.

13 - Cf. PEPPERCORN, L. Villa-Lobos: Biografia Ilustrada do Mais Importante Compositor Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

14 - Cf. WISNIK, J. M. O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. p. 63.

15 - Cf. TRAVASSOS, E. Modernismo e Música Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 17-33. Como sabemos, Villa-Lobos fora o único compositor brasileiro a participar desse evento; todos os demais músicos atuaram apenas como intérpretes. Cf. WISNIK, J. M., op. cit., p. 70.

16 - Para um maior aprofundamento sobre este tema, cf. ORTIZ, R. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. São

Paulo: Brasiliense, 2006; e MAZZEU, R. B. "Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira". 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

17 - Nesse contexto, pensadores como Marilena Chauí, por exemplo, se voltaram para o estudo da questão do nacional no Brasil. Cf. CHAUI, M. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1984.

18 - Cf. WISNIK, J. M. O Coro dos Contrários..., op. cit.; WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, É.; WISNIK, J. M. Música. São Paulo: Brasiliense, 1983; CONTIER, A. D. "Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30". 1988. Tese (Livro Docente em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1988.

trazer à tona novos elementos para pensar a atuação de Villa-Lobos no contexto da produção artística e política das primeiras décadas do século XX. [18]

Em *O Coro dos Contrários*, Wisnik analisa as manifestações musicais que ocorreram durante a Semana de 22. Um dos seus principais objetivos é mostrar que o projeto nacionalista para a música não surgiu com o movimento modernista, pois muito antes de 1922 o nacionalismo já fazia parte dos anseios da intelectualidade brasileira. Procurando destacar a oposição que foi construída entre 'o velho' e 'o novo', entre Carlos Gomes – o compositor da tradição – e Villa-Lobos – o compositor da modernidade –, Wisnik analisa os programas musicais executados na Semana e explica como o nacionalismo musical brasileiro se insere no panorama geral dos nacionalismos musicais europeus. A renovação do código musical e a incorporação de elementos do repertório popular estavam entre as reivindicações mais importantes dos nacionalistas. De acordo com Wisnik, nas obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana, é possível observar a presença desses procedimentos que permitem o trânsito entre o nacionalismo romântico e o moderno.

É nesse contexto que o autor chama a atenção para a dificuldade de se realizar uma crítica *correta* do caso Villa-Lobos, uma crítica que examine os "aspectos polêmicos suscitados por sua música". Essa dificuldade, segundo Wisnik, é decorrente da "espessa camada ideológica" de "afirmação apoteótica" que acabou mitificando a figura desse compositor. Pelo fato da sua obra estar pautada sobre uma nova linguagem musical que buscava uma representação do Brasil não crítica, segundo o autor, ela abrangeu uma imensa gama de pontos-de-vista, que vão desde o das "*juvenilidades auriverdes*" até o dos "*orientalismos convencionais*", enquanto a sua figura surgia, ao mesmo tempo, como "temperamento único" e "fortemente "brasileiro". [19]

Essa situação leva Wisnik a analisar comparativamente o projeto nacionalista defendido por Mário de Andrade e o nacionalismo aplicado de Villa-Lobos, assinalando os diferentes caminhos políticos buscados por um e por outro para concretizar os seus objetivos. [20] O projeto do nacionalismo musical, explica esse autor, visava a estabelecer um "cordão sanitário-defensivo" entre a música *boa* – a popular folclórica e a erudita nacionalista inspirada nesse mesmo folclore – e a música *má*, representada pela popular urbana (popularesca) e a erudita de caráter europeizante. Para atingir o seu objetivo, os nacionalistas transformaram a educação em uma das principais bandeiras do movimento. Villa-Lobos participou ativa-

mente dessa empreitada. Desde o seu posto de superintendente de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal implementou um plano massivo de educação cívico-musical e organizou grandes concentrações orfeônicas. De acordo com Wisnik, a atuação político-institucional de Villa-Lobos, ao legitimar o Estado, assumiu características fascizantes, acabando por transformar a sua música em instrumento de uma *estetização da política*. [21] Entretanto, para a maioria dos biógrafos do compositor, o aspecto propagandístico e cívico resultante desse programa educativo funcionava como

“[...] mero expediente de circunstância externo à própria pedagogia, de interesse puramente tático para a obtenção do respaldo institucional indispensável à consecução de uma ação musical de tais proporções [...]” (WISNIK, 1982: 186).

E essa foi a versão predominante durante décadas na historiografia da música brasileira.

Contier, por outro lado, procurou explicar o processo através do qual os compositores e intelectuais modernistas, preocupados em descobrir as “verdadeiras raízes de uma arte nacional eminentemente brasileira”, transformaram a canção folclórica em símbolo da nacionalidade. [22] Nesse contexto, a distância entre o público e a música moderna acabou sendo apontada como o maior obstáculo para a difusão da “verdadeira música nacional”. Foi essa a razão que levou muitos intelectuais e artistas nacionalistas a reconhecerem o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional. Entusiasmados com essa ideia, depositaram as suas esperanças no novo governo instituído em 1930, acreditando que este assumiria essa responsabilidade e favoreceria o florescimento da cultura nacional. Alguns procuraram inclusive participar da máquina administrativa do governo, ocupando postos em diversas áreas do serviço público. [23]

Esse foi o caso de Villa-Lobos. O compositor, explica Contier, ocupando cargos burocráticos no governo Vargas, acabou adotando os seus pressupostos político-ideológicos e colocando-os em prática em suas ações públicas. Dessa forma, contribuindo para o projeto de construção da ideia da existência de um todo social harmonioso, uma das principais bandeiras do regime, Villa-Lobos transfor-

19 - Cf. WISNIK, J. M. O coro dos contrários..., op. cit., p. 171. Na obra Pauliceia Desvairada, Mário de Andrade identifica o modernismo com as “juvenilidades auiverdes” e o passadismo com os “orientalismos convencionais”: “Os Orientalismos Convencionais” (escritores e demais artifices elogiáveis), em oposição às “Juvenilidades Auiverdes (nós)”. (ANDRADE, 1987: 103), apud WISNIK, 1977: 171).

20 - Cf. WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense..., op. cit.

21 - Ibid., p. 190.

22 - CONTIER, A. D. op. cit.

23 - Ibid., p. 233. Contier aponta que muitos intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como sujeito da História; acreditaram que somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar a música nacional em todas as camadas da segmentada sociedade brasileira.

mou-se em um agente disciplinador e doutrinador das “perigosas” e crescentes massas urbanas. O seu projeto de educação musical aliava-se aos projetos de educação para o trabalho, para o civismo e para a disciplina do corpo. Ordem, trabalho e civismo: pilares ideológicos do Estado Novo e pilares da investida em prol da educação artística empreendida por Villa-Lobos.

#### A CONCLUSÃO

A atuação política do compositor não teve uma aprovação tão unânime quanto a sua atuação no meio artístico. Mário de Andrade, por exemplo, fora justamente um dos que condenaram as ligações de Villa-Lobos como o regime de Vargas. Entretanto, segundo Contier, esse mesmo crítico, apesar de demonstrar os seus receios em relação à conexão do compositor com o totalitarismo, acreditava que

“[...] era preciso apagar da História esse tipo de insinuação, pois o autor dos *Choros* era considerado um dos mais importantes compositores do mundo contemporâneo. Neste caso, interessava sobrelevar o sentido estético de sua obra.” (CONTIER, 1988: 387).

De acordo com Contier, os historiadores das décadas de 60, 70 e 80 teriam seguido o mesmo caminho traçado por Mário de Andrade. Quando, em meio à ditadura militar, importantes compositores da MPB, como Edu Lobo e Tom Jobim, reivindicaram a obra de Villa-Lobos como fonte inspiradora da sua música, esses historiadores tentaram *apagar da memória* a relação Villa-Lobos-Vargas e recuperar o projeto estético villalobiano de criação de um discurso musical *brasileiro*. [24]

Ao longo dos quase sessenta anos que nos separam da primeira publicação de *Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*, foram escritas diversas obras de caráter biográfico sobre esse compositor, além de um grande número de estudos voltados para a análise estética de sua obra. Praticamente todos esses trabalhos se apoiam no texto de Mariz. A aproximação com a música popular urbana e rural, o caráter moderno e a sólida base herdada dos clássicos da música universal, foram os elementos que serviram para definir o ‘maior compositor brasileiro de todos os tempos’ e o criador da moderna música nacional.

Entretanto, os estudos de Wisnik e Contier recuperaram facetas da trajetória e da obra villalobianas que haviam sido ocultadas pela bibliografia produzida a

24 - *Ibid.*, p. 397.

respeito do compositor. Assim, contrapondo-se às biografias apologéticas e acrílicas, inseriram Villa-Lobos e seu programa educativo em um contexto histórico específico. Ao contrário da quase totalidade das obras biográficas, que tentavam esconder as ligações entre os propósitos pedagógicos do compositor e o plano disciplinador para as massas do Estado Novo, nessas obras, o tema transformou-se no ponto central da discussão a respeito da obra e da atuação do compositor.

A constatável simpatia de Villa-Lobos pelas ideias totalitárias foi o principal motivo que levou a maioria dos autores a minimizar qualquer comentário em relação a atuação do compositor no projeto de educação cívico-musical instituído durante o governo Vargas. Alguns dos autores atuaram dessa forma por acreditarem que a revelação dessas informações poderia prejudicar a merecida valorização de sua obra de criação musical; outros autores, por compartilharem com o biografado os mesmos pressupostos políticos, as mesmas crenças na necessidade de um Estado forte, unificador e disciplinador das massas.

Neste pequeno artigo não há lugar para um julgamento das escolhas realizadas por cada um dos autores que atuaram na construção da memória de Villa-Lobos. Apoiando-nos no caso específico do compositor, apenas procuramos demonstrar a necessidade de olhar a memória de um ícone nacional, sempre, desde um ponto de vista crítico pois, muitas vezes, a sua conformação é resultado da ação de múltiplos interesses, cada um comprometido com uma verdade diferente.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Livre Docente em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1988.
- DAHLHAUS, Carl. Nationalism and Music. In: *Between Romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Berkeley: University of California, 1989.
- ESTRELA, A. Música de câmara no Brasil. *Boletín Latinoamericano de Música*, Mon-

- tevidéu, v. 6, p. 255-282, abr. 1946.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.
- MAZZEUI, Renato Brasil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- SCHMIDT, Benito B. (Org.) *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Três, 1974.
- SILVA, Maria Augusta M. da. Um homem chamado Villa-Lobos. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: RIOARTE, n. 1, ano 4, p. 45-66, 1988.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- \_\_\_\_\_. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## *Minha Vida de Menina, Infância e Os Bichos que Tive: o gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura*

CELDON FRITZEN

Doutor em Teoria Literária pela Unicamp, professor e pesquisador do PPGE da Unesc, Criciúma (SC)

GLADIR DA SILVA CABRAL

Doutor em Inglês pela UFSC, professor e pesquisador do PPGE da Unesc, Criciúma (SC)

### **RESUMO**

A abordagem comparativa de obras literárias permite particularmente explorar os diferentes processos de representação de si empregados pelo relato autobiográfico. É nessa perspectiva que este trabalho se situa, com o objetivo mais específico de problematizar as diferentes representações de infância que três narrativas memorialísticas produziram: *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley; *Infância*, de Graciliano Ramos; e *Os Bichos que Tive*, de Sylvia Orthof. Duas são as categorias que mais enfaticamente privilegiamos na abordagem desses textos literários: gênero autobiográfico e leitor.

**Palavras-chave:** Infância. Autobiografia. Literatura

### **ABSTRACT**

The comparative approach to the literary works makes particularly possible the exploration of the different processes of representing the self employed in autobiographies. This research project is inserted in this perspective, with the specific objective of problematizing the different representations of childhood produced by three different memorialistic narratives: *Diary of Helena Morley*, by Helena Morley; *Childhood*, by Graciliano Ramos; and *Os bichos que tive*, by Sylvia Orthof. In the study of these literary texts, we privileged two categories: the autobiographical genre and the reader.

**Key words:** Childhood. Autobiography. Literature

1 – Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Culturas infantis: processos de apropriação e produção”, financiado pelo edital CNPq nº 50/2006. Tal projeto é constituído a partir de uma questão mais ampla: De que forma as diversas culturas infantis (produzidas sobre, para e pelas crianças) se consubstanciam em diferentes tempos-espacos? Entretanto, para sua consecução, essa questão sofre um recorte e se desdobra em três mais específicas a serem desenvolvidas ao longo dos dois próximos anos pela equipe: 1) o que e como desenham as crianças em diferentes tempos-espacos? 2) Do que e como brincam as crianças em diferentes tempos-espacos? 3) Quais as diferentes concepções de infância representadas em filmes, livros e imagens de diferentes tempos-espacos?

Desvelada como uma categoria social de gênese recente, (ARIËS, 1981) a infância se constitui hodiernamente num objeto de interesse de múltiplas disciplinas. Sua emergência combina-se com a sistematização de saberes específicos que sobre ela incidem tentando apreender-lhe sua natureza ou historicidade. De sua parte, a literatura também não se mostrou menos interessada pela infância, seja com a criação de um cabedal de leituras para ela especificamente dirigido com o fim de pedagogizá-la, seja com o compromisso de aproximar-se da experiência infantil com o fito de dar discurso àquele que, numa visão adultocêntrica, não o teria (*in fans* = sem fala). (ZILBERMAN, 1984) [1]

Se essas considerações parecem se referir ao surgimento e usos da literatura infantil no mundo contemporâneo, o objetivo deste artigo desloca o foco de sua atenção da especificidade desse gênero para abordar um tipo particular de representação literária da infância: a autobiografia. Embora escrito não necessariamente para crianças, as formas do discurso autobiográfico não se mostraram alheias às interrogações do que seja a infância, não deixaram de atribuir valor, descrever uma perspectiva histórica, dar singularidade ou esvaziamento cultural ao modo pelo qual se vive ou viveu a experiência de ser criança.

Problematizar os modos pelos quais a infância é representada em três obras de natureza autobiográfica da literatura brasileira é o que propomos aqui: *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley; *Infância*, de Graciliano Ramos; e *Os Bichos que Tive*, de Sylvia Orthof. A discussão passa por um enfoque conceitual que não compreende a infância numa perspectiva romântica, visão nostálgica de um universal de inocência e pureza perdidos, mas como uma dimensão em que se produz cultura por meio da participação no entorno sócio-histórico em que está inserida. Antes que apenas continente disposto para, passivamente, receber do adulto conteúdos destinados à sua formação, acredita-se nas crianças como produtoras de um tipo particular de cultura: as culturas da infância. (SARMENTO, 2004) Evidentemente, pensamos que essa perspectiva conceitual não se põe sem debates que remetem, por meio da natureza polifônica da linguagem, (BAKHTIN, 2000) às instâncias ideológicas a partir das quais a infância é representada. Daí nosso interesse em

problematizar os modos de representação de ser criança a partir da estrutura narrativa das obras autobiográficas que abordaremos. Antes de enveredar pela consideração das obras literárias mencionadas, porém, parece-nos estratégico situar historicamente essa forma de escrita.

#### O GÊNERO AUTOBIOGRÁFICO

Numa de suas afirmações surpreendentes, Borges sustentava que toda a literatura é autobiográfica. Sem dúvida, há algum descomprometimento com a perspectiva histórica ao se propor tal máxima. Pois, por um lado, o próprio surgimento da literatura como uma linguagem com especificidade própria nos é recente (dataria, segundo Foucault (1987), de fins do século XVIII); por outro, a percepção do senso comum de que a literatura expressa a interioridade de um sujeito que fala de si por meio figurado constitui-se apenas no romantismo. Necessário dizer que o homem de que fala Borges é menos um sujeito histórico que o gênero humano. De tal modo que a literatura seria o registro, como também a leitura, do percurso realizado pelo Homem em sua aventura no mundo. É ela uma forma particular pela qual a memória se constrói e prolonga, mesmo que, como afirma Borges, o trabalho do esquecimento seja também tão épico quanto. *A Odisséia, A Ilíada, A Bíblia, O Alcorão e Marabarata* seriam obras em torno das quais a memória de civilizações se construíram, preservaram-se a lei ou o exemplo, mas que também permitiram que o esquecimento pudesse modificar a relação com o passado, ao modificar-se também a maneira como se lhes lia.

De qualquer forma, a máxima de Borges salienta o que há de diálogo entre literatura, memória e esquecimento. Ainda mais sintomático desse diálogo é a emergência e prática do gênero autobiográfico que, na sua especificidade e não mais como natureza do literário, como propôs o escritor argentino, é reveladora de modos pelos quais o homem historicamente se relaciona consigo e representa a si. Laffitte & Laffitte (1996), ao abordarem as maneiras pelas quais o gênero autobiográfico se consolidou, distinguem entre a cultura cristã e a greco-romana uma diferença crucial: enquanto para esta a escrita de si não tem um caráter vinculado à historicidade particular de cada homem, mas ao aprimoramento ético da

alma, para a tradição cristã, será o percurso histórico de uma vida disposta entre as tentações e o chamado de Deus que caracterizará tal escrita. Em outros termos, se entre gregos se escrevia, seja nos 'hipomenatas' ou nas cartas, observações sobre coisas vistas, lidas ou ouvidas consideradas importantes para a orientação ética, nas *Confissões* de Santo Agostinho, relato-chave para a constituição do gênero autobiográfico, vê-se o movimento de uma escrita que lembra o caminho percorrido por uma alma extraviada de Deus até ser devolvida à graça. É, dessa forma, a história de um indivíduo, relatada segundo as figuras do pecado e da salvação cristã, que se pode observar nesse texto, ou seja, não mais um conjunto de notações sobre experiências capazes de guiar a alma à perfeição moral. Porém, a estrutura cristã da autobiografia emblematicamente representada por Agostinho ainda carece de uma orientação que o gênero modernamente assumiu. Laffitte & Laffitte entendem, seguindo um amplo consenso, que é em Rousseau que se encontra a ilustração exemplar da autobiografia no mundo contemporâneo. Apesar de permanências tanto da tradição pagã quanto cristã em sua autobiografia, Rousseau introduz uma diferença em relação à herança que recebe: trata-se da laicização do relato autobiográfico. Sem a referência primordial da transcendência como ilustra Santo Agostinho, é o relato do percurso de uma vida, voltado a apresentar seus episódios em relação à imanência, o que encontraríamos no texto do escritor de *Emílio*.

“Seguindo o trabalho de assimilação da cultura Greco-Romana e da cultura cristã, já nas *Confissões* de Agostinho, todavia a originalidade de Rousseau – que encarna também essa dupla filiação da autobiografia – consiste em ter dessacralizado a tradição religiosa das confissões e de ter inscrito o projeto de conhecimento de si dentro da história de uma vida. A autobiografia, com efeito, reflete a laicização de uma busca de si que elimina cada vez mais a referência a Deus para se situar na imanência.”  
(LAFITTE & LAFITTE) [*Tradução dos autores*]

Não se pode, todavia, pensar na emergência do gênero autobiográ-

fico aos moldes como modernamente o reconhecemos um resultado exclusivo da obra de Rousseau. Uma série de circunstâncias se desenvolve concomitantemente, lembra Miraux (1996), as quais colaboraram no interesse pela autobiografia. Durante o século XVIII, a importância com que o indivíduo foi revestido na sociedade burguesa, culminando na Declaração dos Direitos Universais do Homem, mostra esse cuidado político. Aliadas à incipiente industrialização e urbanização, ainda para Miraux, as condições epistemológicas também se tornaram propícias à consolidação e difusão do gênero autobiográfico. O século das Luzes, por meio de um olhar racionalmente metódico, ao propor o conhecimento do mundo que circunda o homem, não deixou a este excluído; pelo contrário, diz Miraux, instaura-se o indivíduo como objeto central do conhecimento (1996: 24). Daí a necessidade de indagá-lo a partir do que lhe constitui, seja do ponto de vista de uma história particular, seja do ponto de vista de sua inserção social. Além dos saberes do mundo, o homem se torna também o objeto de atenção especial do conhecimento, interesses de que a obra de Rousseau seria o testemunho. Nela, aponta Miraux, encontramos reflexões sobre educação, organização política, o amor, a fidelidade, a amizade, categorias que se põem sempre em relação ao indivíduo como centro em torno do qual o mundo deve ser organizado.

“A questão “Quem sou eu?” não poderia ser posta realmente sem que a economia, a educação, a organização política, a ideologia, as múltiplas descobertas científicas e morais abrissem caminho a uma nova concepção do homem como ser único, insubstituível, singular, mas também enigmático, hermético. A escritura de si poderia agora se impor como uma escritura heurística, escritura do desvelamento da interioridade.” (MIRAUX, 1996: 26) *[Tradução dos autores]*

Se Rousseau pratica inauguralmente, dentro do contexto do século XVIII, a escrita autobiográfica, resta ainda considerar alguns pontos que a caracterizam. Ela reúne todos os casos em que o sujeito humano se toma como próprio objeto do ele escreve, constituindo assim uma identi-

dade entre autor, narrador e protagonista do relato. Ainda, segundo Lejeune, tanto a biografia quanto a autobiografia devem atender a um pacto com o leitor. Este espera que o que está sendo relatado, diferentemente de outros gêneros literários, está impermeável à ficção, garantido pela verificação dos fatos apresentados em provas do mundo ao qual a narrativa de si faz referência. É o que Lejeune chama de pacto autobiográfico:

“A maioria dos autores entende dizer a verdade, assegurando o leitor de sua boa fé; por oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles pretendem fornecer uma informação sobre uma ‘realidade’ exterior ao texto, e então se submetem a uma prova de ‘verificação’.” (LEJEUNE apud LAFFITTE & LAFFITTE, 1996: 17) [Tradução dos autores]

Sublinhe-se que essa relação entre o discurso autobiográfico e a verdade, à preservação dele aos avanços quiméricos da imaginação, será questionada em outro momento deste artigo. Encaminhem-nos agora para a discussão das obras selecionadas.

#### *MINHA VIDA DE MENINA*

Escrito entre os anos de 1893 e 1894, *Minha Vida de Menina* é um diário que registra episódios vivenciados por Helena Morley em Diamantina, Minas Gerais. O pai, inglês radicado no País e casado com brasileira, explora lavras na região em busca de diamantes. Trabalho incerto que não garante à família uma estabilidade econômica, situação que aparece relatada eventualmente no diário, cuja feitura foi estimulada pelo pai. O escrito exala a felicidade primitiva vivida por uma menina em uma cidade mineira do interior, suas atividades na Escola Normal, seus brinquedos, passeios pelo campo e anseios. Parece-nos que esse sentimento de algo primitivo se produz pelo contato que o leitor tem com uma enunciação que se expõe despreocupada e singelamente acerca dos fatos cotidianos que lhe sucederam, de sorte que para bem entender esse efeito produzido cabe situar a especificidade do diário como sub-gênero autobiográfico.

Se na autobiografia acompanhamos um processo de escrita que retoma o passado com o fito de ordenar os episódios segundo uma significação que esclareça a personalidade que o indivíduo historicamente se tornou quando escreve, no diário temos um texto que se vai produzindo sem a clareza de um rumo hermenêutico. Além disso, a diferença entre o tempo vivido e o tempo de registro se constitui diferentemente no diário e na autobiografia: “O diário desposa o fio da existência; ele não reconstrói o curso de uma vida; (...) ele não vai do presente para o passado, mas se realiza no momento mais ou menos instantâneo da enunciação”. (MIRAUX, 1996: 13) [Tradução dos autores]

Essa proximidade com o passado recente que foi elaborado pela escrita sugere à leitura do diário de Morley, um contato aparente com uma auto-representação vívida da infância. A mesma gratuidade da escrita do diário, descomprometida com uma ordenação tenaz do tempo, espalha-se para o modo como são-nos relatados episódios envolvendo trabalhos domésticos, a escola, travessuras, brincadeiras de boneca, o “fazer comidinha”, representar teatro. Daí ser possível aproximar o efeito causado por esse diário com o haicai *Infância*, de Guilherme de Almeida (Um gosto de amora/ Comida com sol. / A vida chamava-se “Agora”), já que é um tipo de hedonismo inocente que as páginas do relato vão alcatóricamente compondo.

“Eu estava com a pena na mão pensando que havia de escrever, pois há dias não acontece nada. Tem chovido a semana toda, só hoje estiou. Fui à janela para ver se olhando o céu e as estrelas me vinha alguma coisa à cabeça. Nada. Passa um enterro que subia do Rio Grande. Pensei: Vai me dar assunto? Não, pois se não sei quem é. Volto para dentro, pensando em copiar o exercício dos Ornamentos de memória e dizer ao professor amanhã que não tive tempo para a redação. Quando viro as costas vejo mamãe desorientada com meus irmãos que dormiam a sono solto, pelejando para pô-los de pé enquanto o defunto passava. Sofri isso também quando pequena. Fiquei contente por ter um assunto.” (MORLEY, 1998: 173)

Porém, é preciso contrabalançar a leveza do relato que o narrador de si vai expondo acerca de sua infância, marcada pela alegria franciscana, o questionamento brando da autoridade adulta, o contato com a natureza e a rotina pacata de uma cidade do interior com outras formas de ser criança que são também ali relatadas, particularmente, a dos negros. Crianças negras, crianças discriminadas por serem muito brancas, crianças pobres, crianças ricas, crianças doentes, crianças perversas: a enumeração poderia se entender mostrando a diversidade de figuras que a infância pode assumir no diário. Todavia, são figuras acidentais que cruzam o relato de modo mais furtivo, já que todas se apresentam segundo os caprichos de uma narrativa aleatória, comprometida fugazmente com essa diversidade.

Vinculada a essa ligeireza do relato também se localiza a questão do destinatário dele. A rigor poderíamos localizar três níveis de recepção. O primeiro é próprio do momento do registro e diz respeito à natureza do diário, texto produzido para o seu produtor. É a estratégia do segredo que originalmente preside a escrita de Morley: “Vou escrever aqui o que eu fiz com ela [a irmã] e não tenho vergonha, porque só o papel que vai saber” (Idem: 78). Estimulada pelo pai e o professor de português da Escola Normal, o diário se torna, para Morley, espaço de intimidade de si ao qual só ela terá acesso. Decidida a publicar, já avó, em 1942, os vários cadernos e notas com sua vida de menina, na apresentação que fez da obra, o destinatário se mostra duplo: num nível, são as meninas de um modo geral, noutro, são as suas netas. Para ambos os leitores, a mensagem é a mesma, a do exemplo: mostrar “às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época” (Idem: 13). As meninas em geral terão o acesso a um modo de vida anterior às comodidades da modernização, já as suas netas, “que já nasceram na abastança”, compreenderão que a pobreza não é impeditiva à felicidade.

Não necessariamente o livro necessitaria, é claro, ser lido numa chave típica de valorização da *‘aurea mediocritas’*. Curiosa recomendação que é o único momento em que o protagonista do diário se torna distante do destinatário almejado, investido de uma posição de direcionar o sentido

da leitura do diário, cujo prazer maior que deixa viver ao percorrê-lo é justamente a sensação de um narrador que se expressa gratuitamente. Portanto, direção diferente ao encantamento que *Minha Vida de Menina* produz no leitor, o qual embevece-nos pela felicidade do encontro com uma escrita infantil que, originalmente falou secretamente de si para si, e que, tornada pública, fala ainda a todos sem nada exigir.

### INFÂNCIA

Se no diário de Morley temos a sensação de encontrar a frescura de uma infância recentemente relatada, no livro de Graciliano Ramos ela já se mostra a partir da distância das lembranças de adulto. A palavra casual e descompromissada do diário é substituída pela memória conscientemente autobiográfica, ou seja, em *Infância*, encontraremos uma ordem narrativa que organiza os fatos, como também interpreta as condições nas quais se formou o escritor Graciliano: é a hermenêutica de si que articula o eixo das lembranças apresentadas.

Nesse relato sombrio e introspectivo, deixamos a luz radiante que se esbateu na superfície das coisas e eventos expostos por Morley para mergulhar nos subterrâneos do homem. Isso porque raramente as memórias de infância de Graciliano nos conduzem ao singelo reencontro do seu olhar infantil sobre o mundo. As memórias do vivido são atravessadas de considerações que depositam sobre o passado a compreensão posterior do seu significado que, embora pudesse ter sido pressentido, só agora se apreendeu, posto que o homem de hoje se tornou consequência da experiência do menino que foi. Vejamos como isso ocorre em uma passagem da obra.

No capítulo “O moleque José”, Graciliano relata a convivência que teve com esse menino negro que, abandonado pela mãe, foi criado pela sua família. Mais velho que ele, José era um protetor de Graciliano, assim como se erigia em exemplo por várias qualidades: sofrer castigos e não chorar, saber orientar-se pelas veredas, decorar nomes facilmente. Numa noite, José foi inquirido pelo pai de Graciliano e, como de hábito, insistindo em negar a falta cujas evidências mostravam que praticara, segue-se ao julgamento o castigo de chicote. Graciliano menino acompanha a pu-

nição com “uma viva sede de vingança”, já que “não me afligiam perigos, porque ninguém me acusava” (RAMOS, [s/d]: 79). Em dado momento, o pai suspende a ação das chibatadas e levanta o moleque José pela orelha, perto do fogão a lenha, de onde Graciliano retira uma brasa e leva até a sola do pé do supliciado, explicando:

“Na verdade apenas toquei a pele do negrinho. Não me arriscaria a magoá-lo: queria somente convencer-me de que poderia fazer alguém padecer. O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se – e tomei rumo diferente. Com certeza José nada sentiu. Cobre ânimo, cheguei-lhe novamente ao pé o inofensivo pau de lenha. Nesse ponto ele berrou com desespero, a dizer que eu o tinha ferido. Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e concluiu a punição transferindo para mim todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio.” (Idem: 80).

Passagem que permite presenciar a ação da crueldade na mente infantil, ela é generosa também para exemplificar os procedimentos de reconstrução do passado empreendidos por Graciliano. Não é o episódio em si que interessa apenas, mas o significado que ele ocasionou no homem que se tornou. A interpretação a partir do presente da enunciação invade a cena narrada para dar-lhe a significação justa: se fraco hoje sou, foi porque quando o exercício do “instinto ruim” me foi possível – o que me teria tornado um “homem forte” ao mostrar-me do que eu era capaz – tal exercício se mostrou gorado, e de carrasco passei a apenas instantaneamente.

*Infância*, afora a representação nada tradicional que faz dessa dimensão da existência permeada de maus tratos, incompreensões e sofrimentos, é um relato que exemplifica a afirmação de Miraux, segundo a qual a autobiografia é uma escrita genésica. O que busca o escritor de autobio-

grafia é a origem de si, o momento crítico que programou sua personalidade e pôs o seu futuro em jogo. (MIRAUX, 1996: 29) [*Tradução dos autores*] No caso de Graciliano, pode-se dizer que o percurso efetivado do presente da enunciação para o passado enunciado é determinado pelo interesse em conhecer a autotransformação de um sofrível aprendiz em um escritor. Infância percorre os episódios mais decisivos pelos quais se poderia compreender o acesso de um menino extraviado no sertão alagoano, apequenado pelo ambiente e pelas dificuldades de alfabetizar-se, ao mundo da leitura libertadora e da escrita literária.

É o caso, por exemplo, do episódio relatado no capítulo “Os astrônomos”. Fracassadas as tentativas domésticas e na escola, aos nove anos ainda analfabeto, Graciliano pensa que a decifração da escrita seja algo inatingível para suas limitações. Uma noite, o pai que costumeiramente lhe era rude e áspero, convida-o a pegar um romance e lê-lo. “Como um carro em estrada cheia de buracos”, o menino vai tropicando pela página, até que o pai surpreendentemente lhe pergunta se estava entendendo, lhe explica a aventura em que uma família é perseguida por lobos na floresta invernal. Primeiro estímulo, que depois é retomado em outra noite, até que o pai, por um mau humor contumaz, recusa manter a leitura com ele. Graciliano se diz já enfeitiçado pela leitura, interessado em seu desdobramento. A solução foi recorrer à boa prima Emília, que lhe propôs que lesse sozinho.

“Longamente lhe expus a minha fraqueza mental, a impossibilidade de compreender as palavras difíceis, sobretudo na ordem terrível em que se juntavam. Se eu fosse como os outros, bem; mas era bruto em demasia, todos me achavam bruto em demasia. Emília combateu minha convicção, falou-me dos astrônomos, indivíduos que liam no céu, percebiam tudo quanto há no céu. (...) Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante dos meus olhos? (...) E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do

lenhador. (...) Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes.” (RAMOS, [s/d]: 190-1)

Assim como esse, outros momentos da obra caminham no mesmo sentido do arqueólogo de si, que busca nas camadas mais pretéritas de sua existência elementos capazes de mostrar o destino de escritor que nele se fez. Trabalho de memorialista que por essa mesma medida também busca frisar àquele que no presente lê suas memórias a importância que os livros tiveram na superação das adversidades que povoaram sua infância. Ao destinatário, coloca-se a experiência que este atualmente exercita como fundamental para a constituição do escritor combativo. É a atividade de leitura que salvou, diz Graciliano, a si do infortúnio da opressão silenciosa. Não se ensina aqui, como em *Minha Vida de Menina*, por meio do exemplo feliz de outrora, o valor da ‘aurea mediocritas’. Há pouco ou nada disso em *Infância* para lembrar. Mas sim, por meio da exemplar escritura, o próprio valor libertador desta.

#### *Os BICHOS QUE TIVE*

Um trabalho de visitação do passado é o que também se apresenta no livro de Orthof, porém sua relação com o leitor é mediada por uma linguagem que encarna o objetivo de aproximar-se do universo infantil por meio da transgressão da memória efetivada pelos jogos imaginários. Com o subtítulo “memórias zoológicas”, o livro apresenta uma série de episódios envolvendo animais de estimação. Estes têm uma ampla diversidade, desde um coelho a um bicho-de-pé, de um cão *basset* a um elefante de circo. Nesse rol de lembranças, a ficção assumiu um papel decisivo. O filho Gê Orthof, ilustrador do livro, comenta que “muitos dos bichos reinventados por mamãe foram também nossos – meus e de meus irmãos” e os leitores “vão se identificar com esse universo, tão marcante de qualquer infância, que são os bichos que todos tivemos, dentro e fora de nossas cabeças”. (ORTHOFF, 2004: 77)

Esse trabalho de imaginação que é confessado por Gê poderia desqualificar *Os Bichos que Tive* como obra autobiográfica, principalmente se levássemos em conta que o pacto autobiográfico sobre o qual anteriormente falamos estabelece que há uma função referencial que deve ser cumprida pelo gênero em questão. O leitor espera verdade do que é dito, a confirmação do que é relatado nas provas do mundo. Há vários momentos, portanto, em que se percebe nas lembranças narradas de Orthof uma extrapolação do possível, como a lavagem intestinal do elefante com prisão de ventre por meio de uma bomba de posto de combustível adaptada com água. Apertado, o elefante educadamente pergunta onde fica o banheiro antes de soltar o intestino. Pouco abaixo a narradora conclui: “não sei se esta história aconteceu mesmo. Quem me contou foi Farofa, o palhaço. Palhaço inventa cada uma!” (Idem: 50). Claramente, o pacto autobiográfico é ferido aqui se pensarmos na boa fé que se espera de quem fala de si. De tal forma que *Os Bichos que Tive*, ao transgredir a expectativa de sinceridade, desloca-se em relação ao gênero autobiográfico.

Esse deslocamento, porém, deve ser considerado por dois viéses. O primeiro diz respeito às incertezas da memória. Não necessariamente o que lembramos é o que aconteceu. Muitas vezes as memórias são atravessadas por sonhos que confundem o mundo passado. Graciliano abre seu livro justamente com essa consideração: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julga-lo-ia sonho” (Idem: 7). Sintomaticamente o nome do capítulo é “Nuvens” e aponta para essa natureza paradoxal de nossas lembranças de infância, constituídas de uma solidez fugaz. Portanto, não necessariamente o que apresentamos como memórias se oferece com a garantia de veracidade, embora para nós o possa ser.

Além disso, não se deve esquecer que escrever sobre si é escrever sobre um outro, porque entre uma e outra instância, a que escreve e a que é escrita, há uma separação que implica a reconstituição do passado, a recriação do mundo pela linguagem. E esta tanto pode ser transparência como também opacidade: o que é lembrado nunca o é sem adotar uma

forma que é também criação, imaginação de um modo de rerepresentar pela palavra a experiência vivida.

É o segundo viés que deve ser considerado em relação ao deslocamento de *Os Bichos que Tive*. Dessa maneira, a própria fantasia que se apresenta nessa obra pode, sob certo ponto de vista, dar uma representação mais verossímil da infância. Isso porque a apropriação fantasiosa do mundo, a atribuição de verdade ao imaginário é própria do que Sarmento chamaria de culturas da infância. Junto com o brincar, a interação educativa entre as próprias crianças, e a supressão do tempo linear pelo tempo cíclico (“de novo”), a fantasia do real constitui um dos quatro eixos que dão a elas sua autonomia cultural. Se, entre adultos, a indefinição do que seja imaginação ou realidade torna-se problemático, “nas culturas infantis, este processo de imaginação do real é fundacional do modo de inteligibilidade”. (SARMENTO, 2004: 26) O que Orthof buscaria com a transgressão do gênero autobiográfico seria, então, antes uma aproximação com o modo de a criança experienciar o mundo do que propriamente a referencialidade “honestá” de Graciliano e Morley. De forma que, por meio de processos ficcionais vinculados às culturas da infância, Orthof parece mais pactuar com o leitor, seja criança ou adulto, ao oferecer-lhe uma representação autobiográfica moldada pela fantasia do real. Veja-se esta passagem, onde a menina procura defender seu novo bicho de estimação:

“- Como é o nome do seu bicho-de-pé de estimação? – perguntou Mamede.

- É...é...- Ai, sempre essa dificuldade! Os bichos, as pessoas, tudo precisa ter nome!

- Que tal a gente botar o nome nele de... de... de Fernão Dias Paes Leme?- perguntou Mamede, começando a rir, ho,ho, hu, hu, hi, hi, quac!

- Quem? Meu pobre bicho-de-pé com um nome tão difícil?

- É que Fernão Dias Paes Leme era um bandeirante, andava muito. Se pé anda muito, quanto mais bicho-de-pé!

Pensei, pensei, acabei achando bonito o nome.

Fernão Dias Paes Leme, o bicho-de-pé, também gostou, porque fez uma cosquinha, ui que cosquinha danada!” (ORTHOF, 2004: 30)

Diga-se, por fim e já encaminhando uma conclusão, que *Os Bichos que Tive* também é um relato que, como os outros dois aqui analisados, não deixa de realizar uma representação de si que é também diálogo com o outro. Jacques Le Goff (1988) alertava ser possível estabelecer nexos entre os elementos narrativos próprios aos relatos de vida com o mundo histórico no qual as ações dos protagonistas ocorriam. Isso porque a ação narrativa do indivíduo não pode ser dissociada “de sua sociedade, de sua cultura, de seu contexto, pois não há oposição entre indivíduo e sociedade, mas uma permanente interação entre eles”. (LE GOFF, 1998: 261) Se a relação com o mundo histórico se apresenta muito mais evidente em *Minha Vida de Menina* ou *Infância*, pelas quais se pode acessar, por exemplo, os processos de ensino-aprendizagem, a organização escolar de uma época, os livros que ali circulavam, ela não é menos visível no livro de Orthof, seja pela referência factual, seja pelo diálogo que estabelece com os modos autobiográficos de representação da infância.

### **BIBLIOGRAFIA**

ARIÈS, Philippe. *Historia Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAFFITTE, Jean-Paul & Laffitte, Jacqueline. Relexionn sur le thème de ‘l’écriture de soi’. LAFFITTE et al. *L’Écriture de Soi*. Paris: Vuibert, 1996. p. 5-37.

LE GOFF, Jacques. *Uma Vida para a História: Conversações com Marc Heurgon*. São Paulo: UNESP, 1998.

MIRAUX, Jean-Philippe. *L’Autobiographie: Écriture de Soi et Sincérité*. Paris: Nathan, 1996.

MORLEY, Helena. *Minha Vida de Menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORTHOF, Sylvia. *Os Bichos que Tive*: (memórias zoológicas). São Paulo: Moderna, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record [s/d].

SARMENTO, Manuel Jacinto. "As culturas da infância na encruzilhada da segunda modernidade". In: SARMENTO & CERISARA (Org.). *Crianças e Miúdos: Perspectivas Sociopedagógicas da Infância e Educação*. Lisboa: Asa, 2004. p. 9-34.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

# Memória, educação e empoderamento: implicações políticas na constituição do Memorial Escolar Padre Carlos, em Poços de Caldas (MG)

LILIAN DE CÁSSIA ALVISI

Doutora em Educação (FE-Unicamp), professora das Faculdades Metrocamp e orientadora pedagógica da Prefeitura Municipal de Campinas

## **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo discutir as implicações políticas no processo de organização de um memorial escolar, o que gerou um movimento de empoderamento de diferentes indivíduos ou mesmo de grupos de uma determinada comunidade. As relações entre memória compartilhada, resistência política e empoderamento foram abordadas buscando promover debates sobre a iniciativa de organização de um memorial escolar, executada por um grupo atuante e representativo da comunidade local e com ação efetiva dos pesquisadores e técnicos do Centro de Memória/ Unicamp.

**Palavras-chave:** Memória.  
Empoderamento. Resistência política

## **ABSTRACT**

This article aimed to discuss the political implications in the organization process of a school memorial, which resulted in a movement of *empowerment* of different persons members of popular groups or of the school community. The relations between shared memory, political resistance and *empowerment*, were observed during this research. Debates were promoted about the initiative of creating a school memorial, which was started and is being run by an important and representative group of the local community, with the scientific and technical support of historians and technicians from CMU/Unicamp.

**Key words:** Memory. Empowerment.  
Political resistance

“A memória tem como um dos atributos permitir que o processo de identidade seja realizado entre iguais. A memória, portanto, não pode ser entendida como um relicário, mas sim, como lugar do imaginário e da reconstrução da nossa condição de seres históricos.”

(DONATELLI, 1996)

O processo de formação do Memorial Padre Carlos, pertencente à Escola Profissional Dom Bosco (EPDB), localizada em Poços de Caldas (MG), traz elementos significativos para a compreensão das implicações políticas de um movimento promovido por um significativo grupo que é representativo de uma das comunidades mais atuantes da cidade mineira. No sentido de garantir que o significado da trajetória da EPDB não se perdesse com o passar do tempo, evitando dessa forma que sua proposta original de educação profissionalizante fosse enfraquecida, houve uma mobilização por parte de diferentes segmentos da população para a organização de um lugar de memória dessa instituição escolar. A organização de um espaço destinado à memória de vivências escolares contou com uma pesquisa realizada de acordo com uma estratégia defensiva, em função de um objetivo de contestação. Desroche (2006) enfatiza que a escolha por esse tipo de pesquisa passa pela ousadia dos atores envolvidos em assumirem riscos, uma vez que as ações realizadas frente aos problemas definidos pelo grupo, à procura de soluções criativas, são muitas vezes imprevisíveis.

Dessa maneira os atores nela envolvidos foram sempre levados em consideração, tanto em relação às suas atitudes, quanto na sua capacidade de agir ou de tomar decisões, mas também quanto aos aspectos significativos que precisavam ser investigados para escolher, conceber, difundir ou avaliar determinadas ações.

Para a compreensão dos motivos que levaram à organização de um memorial escolar, era necessário contextualizar o fato no cenário de Poços de Caldas na época da fundação da escola, ou seja, na década de 1940. Constatamos um momento de profundas mudanças estruturais enfrentado pela cidade que se voltava prioritariamente para a industrialização, visto que, até então, sua organização econômica esteve baseada no turismo e na agropecuária.

Como característica comum a algumas estâncias hidrominerais do estado de Minas Gerais, durante os anos de 1911 a 1946, Poços de Caldas recebia nesse período um grande fluxo de turistas atraídos pelo valor medicinal de suas águas termais e pela intensificação dos jogos de azar, realizados em seus cassinos.

As informações veiculadas pela imprensa sugeriam que em Poços de Caldas reinava uma completa harmonia entre os habitantes, a administração pública e os visitantes. Entretanto, turistas e população local constituíam mundos diferentes que, apesar de interdependentes economicamente, configuravam-se em atividades muito diversas e estanques.

O escritor João do Rio atestou em uma de suas crônicas:

“Poços é uma cidade linda, de clima agradável e tudo mais. Mas pode ser definida como a cidade dos garotos – que ficam à espera da sopa dos hotéis – dos cavalos magros – os que puxam as charretes – e das crianças maltrapilhas- que aprendem o que não se deve com os turistas”. (JOÃO DO RIO, 1992: 100)

O turismo influenciou a rotina da vida de muitas crianças, seja para participarem ativamente das recepções oferecidas aos visitantes, seja para esperarem dos turistas o reconhecimento por serviços prestados, ou ainda para exercerem algum outro tipo de trabalho.

Com a proibição dos jogos de azar no país, em 1946, e a efetivação do dispositivo legal do Código Penal que os classificava como contravenção, a cidade passou por uma abrupta e profunda transformação da sua base econômico-produtiva. A indústria, que, até então representava no contexto econômico uma atividade de pouca expressão, impelida pelo comércio desenvolvido graças às atividades turísticas, pela expansão das comunicações rodoviárias e pelos investimentos vindos da produção agropecuária, começou a tomar vulto, compensando assim a repentina queda do fluxo de visitantes, resultante do fim das atividades dos cassinos.

Nesse contexto municipal de mudanças, houve um agravamento das condições de vida das camadas populares, devido à escassa oferta de empregos, deflagrada com o fechamento das casas de jogos. O desemprego decor-

1 - A expressão "em situação de rua" foi utilizada para abarcar a multiplicidade de condições, quando se trata de crianças e jovens que buscam nas ruas recursos para sobrevivência acentuando um processo de exclusão social, econômica e política.

2 - Pressupostos educativos de Dom Bosco: disciplina preventiva, vigilância, ordem, trabalho e religião. Sobre o assunto, consultar: SCARAMUSA, Tarcísio. O Sistema Preventivo de Dom Bosco: um Estilo de Educação. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1984.

3 - Sobre esse assunto consultar: ALVISI, 2006.

4 - Clero secular: o clérigo atua mais independente e responde diretamente ao arcebispo de uma Diocese. Clero regular: sacerdotes ordenados ou irmãos religiosos não ordenados possuem a obrigação de viver em uma comunidade.

rente do término das atividades dos cassinos somente veio agravar as condições já existentes, pois o exercício de subempregos definia o sustento de muitas famílias.

A Escola Profissional Dom Bosco foi idealizada pelos fundadores Padre Carlos Henrique Neto e pela arte-educadora Maria Aparecida Figueiredo nesse momento de crise em que parcelas significativas da população enfrentavam sérios problemas de sobrevivência. Com o objetivo de envolver meninos em situação de rua [1] oferecendo-lhes uma formação em sintonia com o novo cenário que a crise apontava, organizaram oficinas profissionalizantes configurando um projeto educativo pautado nos pressupostos de São João Dom Bosco. [2] O projeto político pedagógico proposto centrou-se em uma educação que articulasse religião, trabalho, ciência e arte. O cotidiano escolar, além da formação regular, foi preenchido por aulas e oficinas realizadas num segundo período enfocando cultura geral, teatro, música, esporte e cinema, além de atividades artesanais com caráter profissionalizante.

A fundação da escola e a expansão dos cursos profissionalizantes decorrentes das primeiras décadas de seu funcionamento coincidiram com um período que, segundo Mello, (1998) representou para a economia brasileira um momento decisivo no processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, migrações internas e urbanização acirrada. [3]

A projeção da EPDB no cenário da educação profissionalizante, tanto ao nível municipal quanto regional, fez-se notável. Padre Carlos representou uma liderança local e regional no que diz respeito à educação profissionalizante escolarizada destinada aos grupos populares. Ele conquistou o apoio de uma parte da elite agrária e industrial, obteve, também, aceitação do poder público. A partir das alianças conquistadas no cenário local, foi promovida uma interlocução com diversas instituições governamentais. Como padre secular, [4] teve certa flexibilidade para transitar em diferentes instâncias, comunicando-se insistentemente com órgãos ou mesmo com pessoas públicas tanto para a divulgação de suas propostas político-pedagógicas, quanto para solicitar apoio para a ampliação da escola. Isso proporcionou visibilidade ao trabalho que desenvolvia. [5]

As práticas pedagógicas instituídas pela EPDB foram aceitas pela co-

munidade, como demonstram os apoios recebidos por parte de diferentes segmentos sociais ao longo de sua história, talvez porque o mundo do trabalho constituiu-se no centro das atividades pedagógicas. As propostas político-pedagógicas da EPDB foram bem aceitas e puderam se consolidar porque, durante a fase de sua criação e desenvolvimento, realizava-se tanto em âmbito federal como em nível estadual uma ampla discussão de propostas educacionais que levassem em conta as necessidades da industrialização brasileira, então em fase de implantação. Foram certamente a preocupação da EPDB com as características individuais dos alunos, expressa na possibilidade de escolha das atividades que cada um deles realizaria nas oficinas, além de uma ênfase significativa em uma formação educacional que articulasse os aspectos físico, moral e intelectual, permitindo assim que os alunos egressos da escola enfrentassem com sucesso o mundo do trabalho, os fatores constituintes do diferencial qualitativo dessa instituição escolar.

O projeto pedagógico da EPDB propunha o envolvimento das famílias e dos membros do bairro e da cidade nas atividades desenvolvidas. As reuniões constituíram-se em palco para discussões e encontros entre moradores pertencentes aos grupos de trabalhadores de Poços de Caldas. Os fundadores da escola, professores e coordenadores socializavam suas conquistas, lutas, conflitos e dificuldades com a população que, em diferentes momentos, foi chamada de fato para consulta e apoio seguro para tomada de decisões. A EPDB, ao longo de sua história, contribuiu significativamente para a formação de grande parte dos trabalhadores especializados de Poços de Caldas, configurando-se como uma instituição representante dos anseios de indivíduos pertencentes à classe trabalhadora. (ALVISI, 2006)

Vale também ressaltar que Padre Carlos, tendo em vista sua proposta ousada de oferecer uma educação de qualidade aos filhos de famílias da classe trabalhadora, foi muito questionado por parte da elite local conservadora e por membros do clero que, de certa forma, contestavam suas atitudes inovadoras. [6]

Em 2002, com o falecimento de Padre Carlos, ocorrido dez anos após a morte da co-fundadora a professora Maria Aparecida Figueiredo, houve uma grande mobilização da comunidade escolar, que se mostrou favorável à recuperação, preservação e divulgação da história dessa instituição escolar.

*juntamente com outros religiosos, subordinados a um superior. Sobre esse assunto consultar: MESCHIATTI, José Eduardo. "Sonho de moral - Presença salesiana em Campinas". Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 2000 (Dissertação de mestrado).*

*5 - O fundador da EPDB manteve diálogo constante com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, com a Universidade do Trabalho de Minas Gerais e com a Fundação do Bem Estado ao Menor. Participou do Conselho Estadual de Educação na discussão de projetos relacionados à educação profissionalizante.*

*6 - A esse respeito consultar: CAMPOS, Roberto. A Lanterna na Popa: Memórias. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.*

Como acordado com a Cúria da Igreja Católica, os salesianos estariam presentes nas atividades escolares, devido à proximidade da proposta pedagógica da escola com as diretrizes educacionais preconizadas por São João Dom Bosco. Mas nesse processo não ficaram claras as divisões de poder na nova configuração da instituição, gerando na comunidade local incertezas quanto aos novos rumos da escola, pois os estabelecimentos mantidos pelos Salesianos não apresentam exatamente as mesmas características da Escola Profissional Dom Bosco de Poços de Caldas, uma instituição destinada aos filhos de famílias de classes sociais menos favorecidas. [7]

7 - Verificar:  
GENTILINI, 1997.

O acordo firmado entre a Fundação de Assistência ao Menor (FAM), entidade mantenedora da EPDB, e a Cúria da Igreja Católica determinava que os Salesianos de Minas Gerais deveriam se inserir efetivamente nas atividades escolares, primeiramente atuando no campo do ensino religioso e, nos anos seguintes, assumindo outras responsabilidades, caso fosse constatada algum nível de inoperância administrativa e/ou educativa por parte da atual direção da escola.

Diante dessas novas determinações, surgiu uma atitude de resistência por parte de alguns membros, tanto da comunidade escolar como da população local, frente a uma possível ingerência administrativa nos assuntos políticos e pedagógicos da EPDB, uma vez que a instituição foi marcada, desde sua fundação, pelo caráter autônomo de sua equipe gestora.

A mobilização de integrantes da comunidade e a escolha de diferentes táticas de resistência, na tentativa de manter o papel educativo e autônomo da escola como uma instituição sempre voltada para os grupos populares, foram determinantes para a consolidação de um projeto de recuperação e de preservação da história da EPDB utilizando a memória como uma ferramenta de luta política. O movimento de resistência, organizado por um determinado grupo social, aconteceu por existirem inúmeras redes tanto de lugares como de relações que se configuraram a partir de interesses e expectativas da comunidade envolvida. Tornava-se relevante para essa pesquisa descobrir os procedimentos, as bases, os efeitos e as possibilidades de ação consideradas como maneiras que o grupo encontrou para o seu 'fazer' reativo. Forma-se, por assim dizer, uma ação preparatória, em resposta a uma possível situação indesejada. (CERTEAU, 1994)

Inicialmente, houve por parte da direção da escola uma mobilização com o objetivo de definir estratégias que possibilitassem a recuperação e a preservação da história da Escola Profissional Dom Bosco. Para tanto, foi criada uma Comissão de Implantação do Memorial Padre Carlos, com representantes de diferentes segmentos da população da cidade de Poços de Caldas. [8]

Os debates aconteceram sempre em reuniões gerais e diante dos impasses, das dificuldades e das expectativas, o grupo foi criando suas 'maneiras de fazer'. Tornou-se necessária uma combinação de ações para o enfrentamento de ordens impostas, instaurando-se uma sequência de atitudes criativas e plurais.

Como resultado dos primeiros encontros entre diferentes segmentos da comunidade local tornou-se relevante a discussão de uma política de preservação de documentos para definição dos critérios de seleção e caracterização dos acervos documentais que registrassem, preservassem e divulgassem a história da instituição.

A partir do reconhecimento da importância da constituição de uma 'mentalidade de preservação documental' na comunidade, o Centro de Memória da Unicamp (CMU) foi acionado, devido à necessidade de orientações teóricas e técnicas para o enfrentamento de tal desafio. Nesse sentido, foi concretizado um convênio entre Fundação de Assistência ao Menor (FAM), entidade mantenedora da escola, e a Universidade Estadual de Campinas. [9]

Fernandes (2004) observa que a organização de arquivos escolares e suas conseqüentes propostas de reconstrução do passado não deverão restringir-se à simples exposição dos objetos históricos que estão sob guarda de instituições-memória. Os grupos de trabalho que se formam, a partir dessas iniciativas, poderão ser capazes de possibilitar à comunidade envolvida leituras críticas do vivido.

Nesse sentido, o CMU buscou, prioritariamente, organizar e formar uma equipe que pudesse transmitir os conhecimentos pertinentes a uma política de conservação documental a diferentes segmentos da população da cidade de Poços de Caldas.

Desde 2003, especialistas e pesquisadores do CMU organizaram e promoveram junto aos membros da comunidade escolar oficinas, exposições,

*8 - Segmentos da comunidade presentes: pais, professores, coordenadores, diretores, funcionários atuais e antigos, representantes da Secretaria de Educação, Divisão de Cultura, Direção do Museu Histórico e Geográfico, membros do Conselho de Patrimônio Histórico, profissionais da área de engenharia e arquitetura, vinculados aos projetos de recuperação da história da cidade, e representantes de empresas que em momentos distintos atuaram e apoiaram a implantação e o funcionamento dos cursos profissionalizantes. Comissão composta pelas seguintes coordenadorias: Geral, Jurídica, Administrativa, Física e Patrimonial, Pedagógica, Cultural e Técnica.*

*9 - Subprojetos foram definidos pelo CMU com o objetivo de contemplar a organização do acervo histórico: I - documentos*

textuais; II - reorganização e modernização da biblioteca e objetos; III - organização da Casa Museu; IV - conservação e preservação dos livros, manuscritos e impressos; V - organização da documentação iconográfica e VI - organização do banco de história oral. Profissionais vinculados ao CMU: I - Fernando Antonio Abrahão; II e III - Rosaelena Scarpelino; IV - Mirdza Cristine Sichmann; V - Cássia Denise Gonçalves e Marli A. Marcondes; VI - Lillian de Cássia Alvisi. A coordenação Geral esteve sob responsabilidade da Profa. Dra. Olga Rodrigues de Moraes von Simson.

seminários e palestras com o propósito de nortear a atuação dos profissionais locais encarregados da organização dos documentos pertencentes ao arquivo histórico da instituição. Diferentes suportes da memória entendidos em uma concepção ampliada, ou seja, envolvendo os mais diferentes registros (orais, textuais, iconográficos, musicais e de realia) foram recuperados, catalogados e arquivados, segundo suas especificidades.

A organização do acervo documental deu-se a partir de reflexões e de tomadas de atitudes que configuraram uma pesquisa-ação em que os atores e autores se encontraram reciprocamente implicados: os atores na pesquisa e os autores na ação.

A equipe de pesquisadores buscou, a todo o momento, a construção de uma relação transparente com os membros da comunidade envolvida. Quando as relações entre os indivíduos e o grupo social são aprofundadas, estabelece-se um compromisso e também um grau de responsabilidade entre os segmentos participantes. Dessa forma, a relação dialógica, que se configura na medida em que caminham juntos pesquisadores e atores sociais, possibilita a interação entre pesquisa científica e prática social. (DESROCHE, 2006)

As escolhas das ações a serem desenvolvidas para reconstruir a memória da instituição educacional foram discutidas em grandes seminários ou em reuniões setorizadas. Elas se faziam necessárias para a definição precisa das ações coletivas que deveriam ser tomadas visando à definição dos objetivos, ao diagnóstico dos obstáculos a serem enfrentados e, devido a uma tomada de consciência do grupo tendo em vista o problema detectado, quais seriam os conhecimentos exigidos para a resolução das dificuldades encontradas.

Como observa Felgueiras (2005), recuperar a complexidade do passado da escola, entendido como resultado da ação de diferentes atores sociais, implica em um trabalho de elaboração e procura de fontes que não estão somente contidas nos arquivos, mas também com as pessoas. Cabe ao pesquisador desenvolver estratégias para provocar e despertar recordações e lembranças, seja coletando materiais e objetos pessoais (que podem ser doados ou copiados), mas também pedindo auxílio aos atores sociais para interpretar essas e outras marcas do passado escolar.

Portanto, ao recuperar a trajetória histórica desta instituição, envolven-

do a sistematização de um acervo documental e sua relação com diferentes atores, podemos possibilitar uma discussão que permitiu questionar paradigmas e realizações da educação, tanto no presente, como no passado. Uma ou mais histórias podem ser desveladas, lembradas e, sendo revividas, atualizadas.

Documentos históricos colocados à disposição para a realização do trabalho com a memória possibilitaram uma transformação da consciência das pessoas que se achavam direta ou indiretamente envolvidas nas experiências passadas. Assim, além de contribuir para a compreensão do valor do documento na reconstrução da história do tempo presente da comunidade local, a pesquisa engendrou novas maneiras de, ao mergulhar para recuperar e conservar os fragmentos do passado, conduzir a comunidade escolar a uma melhor compreensão dos problemas do presente para assim pensar, em bases mais sólidas e realistas, suas futuras ações. (SIMSON, 2003)

Torna-se pertinente ressaltar que essa investigação nos mostrou que os trabalhos de pesquisa e conservação da documentação escolar contribuem para a reconstrução da trajetória sócio-histórica de uma instituição escolar. Eles precisam, entretanto, estar necessariamente articulados à trajetória da própria comunidade que é atendida pela escola e razão de sua existência. O contato das pessoas com os documentos trouxe à tona vivências passadas, pois estes funcionaram como detonadores do processo de rememoração e as interpretações dos mesmos vão sendo delineadas ao longo desse processo pois, nos termos de Donatelli

“(…) os documentos estão nas experiências de quem as relata, nos espaços que ocupamos, nos lugares que não podíamos frequentar, na natureza um dia existente e hoje ausente. A palavra, o dizer, torna-se então, referendo documentado e o olhar, a sua legitimação”. (1996: 105)

Vilanova (2003) ressalta que a memória individual refere-se aos objetivos que nós fixamos de maneira única e ao juízo que elaboramos sobre nós mesmos. No entanto, essas experiências solitárias remetem-nos muitas vezes aos grupos dos quais fizemos parte. Ao encontramos parceiros para o re-

conhecimento conjunto de nosso passado, nossas lembranças passam a ser entendidas como parte de um movimento coletivo. Dessa forma a memória representa, ao mesmo tempo, a trama das identidades tanto individual como coletiva.

Quando determinado sujeito focaliza suas memórias pessoais pode delinear também uma visão das várias etapas da trajetória do grupo social a que pertence. As memórias que correspondem às versões do passado dos grupos que tiveram muitas vezes suas experiências e vivências silenciadas e marginalizadas pela história oficial, são consideradas como memórias subterrâneas ou marginais. (SIMSON, 2006)

O trabalho que foi realizado rumo à organização do Memorial Padre Carlos procurou considerar as memórias subterrâneas na sua interação com a memória coletiva. No processo de sistematização do acervo, envolvendo sua conservação, preservação, catalogação e divulgação, valorizou-se a recolha de informações orais que os atores atribuíram aos documentos. A participação ativa e colaborativa de professores aposentados, de ex e atuais alunos, de funcionários e de membros da sociedade civil permitiu o registro de diferentes recordações e histórias de vida, seja via coleta de depoimentos orais, seja nos processos de identificação de personagens em fotos antigas ou de objetos e suas histórias.

As diferentes atividades que foram realizadas em parceria com os especialistas e pesquisadores do CMU podem nos indicar que o processo de implantação de um memorial escolar nos leva a conceber este lugar de memória como um espaço de diálogo entre memórias diversas, de modo a reconhecer a alteridade e a reforçar a(s) identidade(s) de diferentes grupos envolvidos na trajetória dessa instituição escolar. [10]

“A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser compreendidas como essências de uma pessoa ou de um grupo”. (POLLACK, 1992: 204)

*10 - O apoio necessário para concretização desse convênio surgiu de diferentes instituições públicas e privadas, devido aos seus investimentos anteriores na formação e manutenção de cursos profissionalizantes oferecidos pela escola, atendendo à demanda de formação de trabalhadores especializados.*

Para Donatelli, (1996:104) a memória não se constitui em um fim para se chegar ao passado, mas sim um meio de alcançá-lo. A memória nos instrumentaliza com um recurso para a recomposição do passado. O tempo remoto pode ser entendido não como absoluto, mas como um lugar de subjetividade e subjetivação que se desenvolve lenta e gradualmente, conforme as nossas condições pessoais, emocionais e humanas. Nas suas palavras:

“O tempo assume para cada um de nós um caráter individualizado, medido e percebido somente por nós. Esta apropriação do tempo físico e sua transformação em tempo humano, histórico, presentificam em cada um de nós, mesmo que não saibamos ou não percebamos, a sua existência”.

Segundo Ferreira (1995), cultura é memória, pois é a cultura de uma sociedade que fornece elementos através dos quais os indivíduos selecionam o que deve ser esquecido ou o que deve ser guardado pela memória. Portanto, a definição da documentação a ser preservada foi discutida coletivamente e refletiu os interesses dos grupos em questão. Para exemplificar o movimento coletivo de organização do Memorial algumas exposições já foram organizadas, com ampla participação dos próprios atores que vivenciaram as atividades escolares em tempos passados, demonstrando o interesse da equipe em divulgar para a comunidade experiências escolares marcantes. [11]

A construção da memória compartilhada foi possível a partir de um movimento de aproximação entre os pesquisadores e o grupo instituidor do memorial, visando à construção de uma análise coletiva. Buscou-se assim possibilitar uma participação ativa dos integrantes da comunidade escolar, que não foram vistos somente como espectadores de um processo de reconstituição da história do tempo presente.

Esse movimento que envolve a recuperação de memórias subterrâneas em um processo de ampla discussão com os integrantes dos grupos participantes e com intensa atuação de pesquisadores pode provocar, segundo um dos precursores da História Oral, o sociólogo francês Desroche (2006), resultados surpreendentes e inesperados.

No período de 2003 a 2008, alguns representantes da Congregação

*11 - Exposição de Fotografias. 'Padre Carlos e os Anjos de Cara Suja' em (2003); Exposições de objetos e documentos: 'Louças produzidas pelos alunos nas oficinas artesanais - 1940 - 1960' em (2004); 'Lançando Sementes' em 2005, 'Escola Dom Bosco - ontem e hoje' em 2006 e 'Coleção de selos' em 2007.*

dos Salesianos estiveram presentes nas atividades da EPDB, conforme determinação da Cúria da Igreja Católica. Entretanto, após algumas tentativas de implementação da sua proposta educativa, que apresentava nítidas características centralizadoras e não conseguindo nenhuma sintonia com os docentes da EPDB, pois estes estavam envolvidos inteiramente com o projeto político pedagógico da escola, as autoridades da Ordem Salesiana decidiram pela saída dos seus representantes do cotidiano da EPDB com a seguinte alegação, expressa em uma correspondência enviada pelo Conselho Inspetorial São João Bosco ao Bispo Diocesano:

“E estamos convictos de que a permanência da filosofia de trabalho, não dependeu da presença dos salesianos(...) O momento atual da Inspeção não nos permite mantermos salesianos nesta obra. Esta caminhada com segurança de acordo com o carisma de seu fundador Padre Carlos”. [12]

12 - Correspondência enviada em outubro de 2008.a.

O reconhecimento explícito da importância do trabalho desenvolvido pela escola desde os tempos em que Padre Carlos e Dona Maria dirigiam as atividades direcionadas aos grupos populares e a constatação da manutenção desses mesmos objetivos pela direção atual, parecem ter influenciado a decisão da não permanência dos padres salesianos. Portanto, o que pudemos constatar foi a incompatibilidade entre as posturas educativas dos salesianos com o projeto político pedagógico adotado pela EPDB, ao longo de sua história. O valor atribuído ao carisma do fundador da escola, Padre Carlos Henrique Neto, anunciado pelo inspetor da Ordem Salesiana como sendo o motivo principal da não necessidade da permanência destes em Poços de Caldas, nos leva a pensar sobre a importância do trabalho desenvolvido pelo Memorial que se valeu da memória construída e vivenciada pela comunidade escolar como uma estratégia de luta política. Como dito anteriormente, a ideia de organização do Memorial Padre Carlos surgiu da comunidade que, empenhada na preservação das propostas originais da escola, se valeu da memória compartilhada para afirmar seu compromisso com as classes populares locais.

Levando-se em consideração a recuperação da memória como possi-

bilidade de resistência política conforme esse exemplo aqui estudado, podemos analisar o que Keer (2006) denomina como processo de 'empoderamento', uma vez que os moradores desse bairro popular de Poços de Caldas apropriando-se da sua história de lutas e de conquistas foram capazes de organizar táticas para buscar a resolução dos problemas surgidos com a morte dos fundadores da EPDB.

Durante todo o processo de coleta dos depoimentos orais esteve presente a coordenadora da escola que, ao acompanhar a identificação das expectativas do grupo pelos pesquisadores, seguiu também o desenvolvimento das estratégias elaboradas por eles para o exercício da resistência a uma situação indesejada. Ela acompanhou também a análise conjunta dos resultados destas na mudança do relacionamento com a Congregação Salesiana. O conteúdo dos encontros promovidos pela equipe gestora do Memorial obedeceu largamente ao que o grupo atuante na implantação desse espaço de memória compreendia como questões importantes, surgidas nos diálogos, nem sempre concordes, que iam delineando as relações entre os participantes desse movimento de resistência e empoderamento.

Os membros da instituição escolar saíram fortalecidos desse processo em decorrência dos resultados alcançados, pois suas estratégias de resistência, pelo menos nesse primeiro momento, foram favoráveis ao interesse de manter a EPDB fiel aos seus propósitos educacionais iniciais. Alunos, funcionários, professores, ex-professores, coordenadores e pais conseguiram assegurar o direito de atuarem como atores sociais participes na luta para terem seus filhos estudando em uma instituição escolar voltada às classes populares de Poços de Caldas.

A organização do Memorial Padre Carlos foi consolidada como resultado de um processo de lutas coletivas que, segundo Simson (2006), podem ser bem sucedidas, se forem sedimentadas em uma mesma bagagem cultural comum. A recuperação da memória de forma compartilhada é um trabalho que constrói sólidas pontes de relacionamento entre os indivíduos nele envolvidos e os leva a enxergar com outra profundidade e clareza seus problemas comuns.

Os envolvidos nesse projeto de pesquisa-ação ao remexerem gavetas, ao tirarem poeira de fotos e de documentos antigos, ao selecionarem os do-

cumentos que deveriam ser priorizados para higienização e catalogação, ao coletarem depoimentos orais e, finalmente, ao organizarem exposições para divulgação da história de lutas passadas e presentes dessa comunidade escolar, repensaram e contextualizaram suas antigas vivências escolares e profissionais. Podemos considerar que o significado dessa experiência conjunta foi permitir a esses sujeitos uma tomada de consciência quanto à importância de suas conquistas e quanto à necessidade de sua manutenção.

As equipes técnicas e de pesquisadores procuraram construir, durante todo o processo investigativo, uma relação de proximidade com os grupos envolvidos nessa luta social para que, junto com os pesquisados, consolidassem uma “comunidade de destino”, como nos aponta Portelli (1997a). Podemos então observar que em um processo investigativo quando objetivos comuns orientam as relações entre os membros dos grupos sociais e os pesquisadores, estabelecendo-se assim um nítido compromisso entre os diferentes segmentos participantes da pesquisa-ação, tem-se como resultado a constituição de um clima de trabalho em que o respeito mútuo impera.

Dessa forma, a partir das reconstruções do passado que foram elaboradas em conjunto através de discussões e análises conjuntas e portanto amplamente compartilhadas, pudemos perceber a elaboração quase natural de argumentos políticos que forneceram aos grupos sociais pesquisados um certo poder, permitindo-lhes não só ganhos em suas lutas sociais, como um sentimento de auto-confiança – o assim denominado processo de empoderamento, resultante de uma relação de confiança e respeito mútuos estabelecida entre pesquisadores e pesquisados. (SIMSON, 2006)

A força política da memória, delineada pelas relações compartilhadas entre os membros dessa comunidade de destino, foi demonstrada pelo sucesso desse movimento de oposição à ameaça de expropriação de uma instituição escolar que havia sido construída e mantida, através de um longo processo de conquistas sócio-políticas, engendrado pelas classes populares da cidade sob a liderança de Padre Carlos e Dona Maria.

Foi esse processo de construção de uma memória compartilhada, tendo em vista o significado que os diferentes tipos de documentos foram tomando, graças aos diálogos construídos entre os muitos atores sociais nele envolvidos, que quase naturalmente os levou a vislumbrar as soluções para os

problemas que o presente da escola apresentava.

Keer (2006) denomina como empoderamento esse processo em que encontros e discussões, ao envolverem diretamente os indivíduos que apresentam necessidades e expectativas comuns, conduzem o grupo a uma tomada de atitudes para minimizar suas dificuldades comuns. No caso da organização do Memorial Padre Carlos, o grupo de pessoas participantes foi se empoderando, ao aprender e dominar as técnicas de conservação, produção e organização do rico acervo documental da escola, ao mesmo tempo em que tomava consciência da importância das propostas educacionais defendidas pela EPDB para suas próprias trajetórias de vida e para a construção da história das classes populares da cidade. [13]

### **BIBLIOGRAFIA:**

ALVISI, Lilian de Cássia. "Memórias de vivências infantis. A Escola Profissional Dom Bosco de Poços de Caldas/MG (1940-1960)". Campinas: Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, 2006 (Dissertação de mestrado).

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DESROCHE, Henri. "Pesquisa-ação: dos projetos de Autores aos projetos de atores e vice-versa". In: THIOLLENT, Michel (org.). *Pesquisa-Ação e Projeto Cooperativo na Perspectiva de Henri Desroche*. São Carlos: Edufscar, 2006.

DONATELLI, Dante Donato Filho. "O Sentido da Memória". In: *Cidade*, São Paulo, v.3, n.4, pp. 104-108, 1996.

FELGUEIRES, Margarida Louro; SARES, Maria Leonor Barbosa. "O projeto para um museu vivo da escola primária – Concepção e Inventário". In: MENEZES, Maria Cristina (org.). *Educação, Memória, História – Possibilidades e Leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

FERNANDES, Rogério. "A história e os seus registros: o que fazer com este museu?" In: MENEZES, Maria Cristina (org.). *Educação, Memória, História – Possibilidades e Leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

GENTILINI, João Augusto. *Escola Dom Bosco - 50 anos*. Poços de Caldas: Gráfica Dom Bosco, 1997.

13 - Consultar: ALVISI, Lilian de Cássia. "Memórias, resistência e empoderamento: a constituição do Memorial Padre Carlos. Escola Profissional Dom Bosco de Poços de Caldas". Tese (Doutorado em Educação)-Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

JOÃO DO RIO – *Um Escritor entre Duas Cidades*. [s.l.]: Editora Unibanco, Instituto Moreira Salles, 1992.

KERR, Daniel. "We Know What The Problem is: Using Video And Radio Oral History To Develop Collaborative Analysis Of Homelessness". In: PERKS, Robert and THOMSON, Alistair (org.). *The Oral History Reader*. New York: Routledge, 2006.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna". In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, v. 4, 1998.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.10, v.5, pp. 200-215, 1992.

PORTELLI, A. "O que faz a história oral ser diferente". In: *Projeto História*, São Paulo: n. 14. fev., 1997.

\_\_\_\_\_. "Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade". In: *Projeto História*, São Paulo: n. 15, abr., 1997a

SIMSON, Olga R. Moraes Von. "Memória e identidade sociocultural – Reflexões sobre pesquisa, ética e compromisso". In: PARK, Margareth Brandini (org.). *Formação de Educadores: Memórias, Patrimônio e Meio-ambiente*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. "História oral, memórias compartilhadas e empoderamento: um balanço de experiências de pesquisa". XIV Congresso Internacional de Sidney na Austrália, 2006.

VILANOVA, Mercedes. "Rememoracion em la historia. Historia". In: *Antropología Y Fuentes Orales*, Barcelona, n. 30, Memoria Rerum, 2003.

## Desafios da memória diante da nova desigualdade: a favela do 'Beco' de Sousas, em Campinas (SP)

DORACI ALVES LOPES

Socióloga e pesquisadora da Faculdade de Ciências Sociais na PUC-Campinas

### *RESUMO*

Este é um estudo sobre trabalhadores de gerações mais velhas da Favela do Beco e de alguns outros antigos moradores do distrito de Sousas em Campinas (SP). A ênfase da análise foi destacar da história oral uma ética do habitar a partir de vivências de moradias perdidas por várias razões, como migrações, desemprego ou doenças. O desafio está em pensar se esta memória ainda pode ser compartilhada diante das dificuldades da 'nova desigualdade'.

**Palavras-chave:** Cultura do habitar.  
Memória. Subjetividade

### *ABSTRACT*

This research work focus on the older generation of workers who live in a shanty town called *Favela do Beco* and other inhabitants from the same district in *Sousas*. The analysis of oral memory records concentrated on the several times these people lost their home due to migration, unemployment, unstable or informal labour relationships and also due to disease. This discussion is about the possibility of the memory concerning the old workers be damaged by the new generations point of view, because of the current 'new poverty' living conditions.

**Key words:** Dwelling habits. Memory. Subjectivity

**A**bordar inicialmente aspectos da formação da favela do Beco significa escrever parte da história das classes trabalhadoras de Sousas, segundo uma interpretação da documentação e dos depoimentos de seus moradores mais velhos, inclusive alguns não favelados do distrito. A ênfase da análise dos relatos orais foi destacar a memória e aspectos de uma cultura do habitar que inclui reiteradas experiências de perdas de moradias, relacionadas quase sempre a fenômenos sociais conhecidos no país: migração, desemprego, trabalho instável, informal. Mas também a outros problemas, como os de saúde, associados ou não à desagregação familiar, envolvendo resistências e reinícios constantes de vida. Essas trajetórias individuais e familiares de perdas de moradias não são isoladas, mas representam experiências sociais e subjetivas ainda pouco debatidas e confirmam uma histórica ausência de políticas públicas habitacionais voltadas para populações mais expropriadas de direitos sociais da sociedade brasileira. (LOPES, 1997)

Nossa perspectiva na segunda parte da interpretação dos testemunhos orais (SIMSON; GIGLIO, 2004) busca combinar razão e sensibilidade, almejando uma produção de novos documentos e um conhecimento mais pluralista na defesa de uma preservação do patrimônio cultural (NEVES, 2000) de um distrito da cidade ainda pouco estudado.

Procuramos pensar sobre a história, a cultura e memórias de trabalhadores idosos tendo em vista a discussão da chamada 'nova desigualdade'. Um debate sociológico contemporâneo que pensa as consequências da intensidade da precarização do trabalho de amplos setores das classes trabalhadoras na etapa do desenvolvimento pós-industrial, ou seja, a partir das últimas décadas do século XX. (MARTINS, 1997; CASTELS, 2004) Entre várias questões envolvidas, estão rupturas com um conjunto de valores éticos e morais, histórica e socialmente construídos pelas gerações mais velhas das classes trabalhadoras do período do capitalismo industrial. O que afeta de algum modo os estudos das ciências humanas sobre temas consagrados da pesquisa social, como a memória, história oral, subjetividade, entre outros.

#### **MEMÓRIA, SUBJETIVIDADE E PERDAS DE MORADIA**

As várias percepções sobre a origem da favela do Beco e as mudanças de Sousas e região podem ser reconstituídas, mesmo que parcialmente, se

considerarmos a importância de certos documentos, principalmente os relatos de memória sobre processos de perdas de moradias (LOPES, 2002) e de espaços das classes trabalhadoras do distrito. Alguns destes estão em ruínas, como algumas colônias de fazendas, outros desaparecidos, como vilarejos e cortiços, indicando que há muito por ser conhecido nessa região da cidade de Campinas, sobre a história social da habitação.

A identidade e memória dos trabalhadores mais velhos, nascidos nas primeiras décadas do século XX, [1] são marcadamente ligadas mais a um modo de vida rural do que urbano. Parte são migrantes de outras cidades do interior de São Paulo, ou de outros Estados. Nasceram e trabalharam na maioria das vezes em fazendas e o que impressiona nos depoimentos é a mobilidade intensa de uma fazenda para outra, dentro de Sousas, de Campinas ou mesmo na região, e em outros municípios. Igualmente chama a atenção a variedade de tipos de trabalhos realizados, ora no campo, ora na cidade, às vezes em ambos os lugares, como ser ferreiro em uma fazenda e vigilante em uma casa de comércio, à noite.

Aqueles nascidos nas décadas de 1940 e 1950 em diante, durante a expansão industrial no país, alguns descendentes dos primeiros, viveram menos tempo no meio rural e vivenciaram mais a provisoriedade de emprego e de moradia urbanos, devido à mudança de perfil econômico da região de Sousas e Joaquim Egídio. Foram feitos grandes loteamentos das áreas rurais, principalmente a partir da década de 1970, para condomínios fechados, como o San Conrado e Jardim Botânico. Concomitantemente as classes trabalhadoras iniciaram 'as primeiras ocupações ao longo do ribeirão dos Pires, onde hoje se localiza o Jardim Conceição'. (FASINA NETO, 2003: 4) A provisoriedade das condições de vida e a precariedade dos vínculos com o trabalho desta época têm características diferentes do que vem ocorrendo nas últimas décadas, uma vez que o tempo entre a perda de um emprego e a obtenção de outro era muito menor. (MARTINS, 1998)

Um levantamento mais recente, do ano de 2000, aponta que o centro do distrito de Sousas urbanizou-se muito e atingiu 10.104 habitantes, enquanto as áreas rurais de Sousas e de Joaquim Egídio estão em torno de 4.128 habitantes. (Campinas: Exclusão e Inclusão Social, 2004)

No início do século passado, auge da cultura do café, a pesquisa reve-

*1 - Sousas chegou a ter 25.000 habitantes até a crise do café em 1929, entre as zonas rural e urbana. Com a crise houve um despovoamento e ficou reduzida a 5.000 habitantes. (ADAS, 1989 apud FASINA NETO, 2003:3)*

2 - Todos os nomes são pseudônimos. sr. Mario nasceu em 1914, na fazenda Sertãozinho, em Sousas e tem dez filhos.

lou que Sousas teve vários cortiços para moradia das classes trabalhadoras, indicando intensa atividade econômica na região. A descrição de um velho trabalhador negro, que vive na favela do Beco, sr. Mario, [2] foi minuciosa sobre ter morado com a mãe viúva e irmãos menores no centro do distrito, em um 'correr de casinhas'. Contou de uma vizinhança próxima, de maioria negra, local onde hoje é conhecido como 'Paredão' e cujo nome da proprietária portuguesa ainda se recorda. Essas lembranças nos fizeram lembrar o clássico *O Cortiço* de Aluizio Azevedo, livro no qual o autor narra em pormenores a vida urbana da época, revelando vários aspectos que confirmam a existência de uma cultura política privatista, de negação da cidadania, (PAOLI, 2003) presente também na dimensão da produção, reprodução e destruição de espaços da cidade.

Foi a partir de um exercício de aproximação sobre a importância que estes trabalhadores atribuem aos espaços, na maior parte das vezes, vivos apenas na memória, que buscamos compreender os depoimentos, pois manifestam sentimentos de desaparecimento de certos valores morais e éticos que os identificavam como sujeitos sociais no passado.

Retomando o sr. Mario, lembranças da Vila Nova Sousas emergiram sobre quando recebeu um 'lote com escritura', doado por antigos patrões, quando da venda 'da chácara da família do Zé Penteado e de dona Maria de Barros', em que trabalhou e morou durante quinze anos. Ao que tudo indica saiu por volta do final da década de 1950 e início dos anos de 1960, de um dos locais que mais lamenta ter perdido o emprego e a moradia. A venda, por razões de saúde, do lote ganho, foi para sustentar a família de seis filhos. Desde então, 'picaram tudo', ao se referir ao processo mais geral de transformação das fazendas em condomínios fechados e em pequenas chácaras na região.

Uma das mais instigantes descobertas de nossa pesquisa "Favela do Beco de Sousas em Campinas (SP): história e cultura do habitar" (2005-2007), realizada através do Laboratório de Estudos Sociedade, Ética e Cidadania/LESEC, PUC-Campinas, foi saber que a Rua 13 de maio, antigo centro de Sousas, foi destinada para moradia de negros, de 'patricios', após a abolição dos escravos, segundo dois relatos da mesma família, pai e filha. [3] Inclusive confirmam que ainda moram nesta rua dois afrodescendentes daquelas famílias. Muito especial notar a diferença entre a expressão da memória de pai e filha ao referirem-se aos negros.

3 - Dona Vera nasceu em 1953, no centro de Sousas e tem dois filhos.

*É, só tinha negrada, tudo preto aí. Mas cada preto tinha sua chácara,... Depois foram tudo vendendo, foram tomando posse daí... Italiano, português... Então, cada um deles ganhou um pedacinho de terra, uma chacinha. ... Naquele tempo era muito barato... Não é que nem hoje. Hoje vai comprar um pedacinho de terra, é uma fortuna. (sr. Mario: 2005)*

*Naquele tempo se nascia em casa... eu nasci em casa, sousense da gema... tinha na época que eu vivi ali, tinha muito remanescente. Descendentes de escravos que ganharam uma casa, uma chacinha ali. Então tinha dona Iaiá, essa eu conheci. Florentino, esse eu conheci e vários outros. Ali era uma, o nome já diz, Rua 13 de maio, tinha vários. ...o meu pai nunca teve propriedade ali, ele era caseiro em uma chácara, né? Morou assim vários anos. (dona Vera: 2005)*

A pobreza dessas famílias e a expansão da economia no centro do distrito estimularam alguns imigrantes europeus, ou seus descendentes, segundo a versão de alguns depoimentos, a comprarem essas terras para construção de moradias e casas de comércio. Entre tantos aspectos, destacamos uma das mais antigas questões sociais da pobreza no país, o difícil equilíbrio entre trabalhar e morar, entre comer ou pagar por um teto. A venda dos lotes da rua 13 de Maio, por descendentes de ex-escravos, aponta que a insegurança na luta pela sobrevivência familiar permeou os caminhos dessas populações.

“... a importância da família põe em foco o frágil equilíbrio em que estão estruturadas as condições de vida familiar. Qualquer ‘acaso’, ... seja o desemprego ou a deterioração das condições de salário e trabalho, seja a doença, a invalidez ou a morte dos provedores principais, pode jogar as famílias nas fronteiras da miséria. Em outras palavras, se a sobrevivência cotidiana depende de um esforço coletivo, as condições vigentes no mercado (e na sociedade) terminam por desfazer - real ou virtualmente - a eficácia possível das estratégias familiares. É isso que permite dizer que a insegurança é o elemento definidor de formas de vida”. (TELLES. 1993:17)

Outro acontecimento de desalojamento familiar foi revelado e igualmente surpreende saber que parte dos primeiros moradores do Beco foi removida pela subprefeitura de outra área ocupada, da mesma Vila Nova Sousas das lembranças do sr. Mario, para dar lugar a um campo de futebol, provavelmente no final da década de 1970.

Quem relatou o caso foi o sr. Paulo, que nasceu em 1940, na cidade de Pitangueiras (SP). Chegou a Sousas em 1968, mudou-se para a favela do Beco em 1980. Tem 4 filhos, 17 netos e 8 bisnetos. A maioria nasceu na favela. É filho da dona Aparecida, que chegou à favela antes e é uma das primeiras moradoras do Beco.

Alguns poucos moram na favela em casas de alvenaria na Rua 15 de novembro. Um deles, o sr. Luis, nasceu em 1940 e é migrante de Pernambuco, afirma ter servido fielmente ao sr. Mokarzel, por ter permitido morar em suas terras. Houve uma troca de 'favores', quando era chamado a prestar algum serviço para o importante benfeitor, como, por exemplo, reparar estragos no edifício da cadeia de Sousas, chefiada por Mokarzel. Orgulhoso revela que, quando chegou, as casas eram de 'pau a pique', cheia de buracos nas paredes, chão de terra (afirma que seriam ruínas de uma antiga 'colônia').

Ao afirmar que reconstruía a casa, compreendemos como estar cuidando de si mesmo, de seu corpo, de sua subjetividade e identidade de pai provedor, responsável, na medida em que crescia a família de oito filhos e tinha algum dinheiro para a obra, conquistada com seu trabalho de pedreiro. Podemos dizer que depoimentos como estes auxiliam na maneira de expressarmos o significado do que chamamos de cultura do habitar.

“De acordo com esta perspectiva, quando se encontram casas e corpos habitados, pode-se falar de casas que são corpos e de corpos que também são casas, o que só ocorre quando eles se assentam em redes de sociabilidade, a base para reafirmar a noção de desenvolvimento humano enquanto apropriação da cultura e forma de resistência”. (TAVARES & ALBERTINI, 2005: 11)

Luis fez inscrição na COHAB para realizar o 'sonho da casa própria',

esperou anos desejando morar na Vila Santana, construída no distrito, mas nunca foi chamado. Chegou logo após a histórica enchente de quinze dias em 1970. [4] Ocupou uma das moradias que, em sua maioria, foram derrubadas devido aos estragos e riscos de desabamentos.

*Eu botei, ergui essa obra aí, (...) eu trabalhava de pedreiro. (...) adoro meu lugar, aqui com minha esposa e meus filhos, que eu criei tudo aqui. Aqui eu sofri e aqui eu, graças a Deus, venci. (...) Mais da metade da minha vida foi mais aqui. (sr. Luis: 2005)*

Um trabalhador rural, sr. Pedro, nascido em Sousas em 1948, descendente de colonos italianos, [5] pai de três filhos, vizinho da favela, mora em uma casa bastante precária com a mulher e filhos, em terras da família Mokarzel, desde 1971. Confirma que antes dos barracos do Beco, havia um conjunto de casas antigas, uma ‘colônia’, segundo ele, que fazia parte da propriedade da citada família. Após a conhecida enchente de 1970, aconteceu a derrubada da maioria das casas, e surgiram no local os primeiros barracos. (LOPES, 2008) Pedro conhece os primeiros favelados do Beco, inclusive um deles, de pais falecidos, que não mora mais na favela, mas é ‘dono’ de uma conhecida funilaria no local onde antes existia a casa em que nasceu, na Avenida Mário Garnero. Procurado para dar seu depoimento, afirmou que evita falar do passado. Nos dois lados da funilaria também tem dois pequenos comércios. À esquerda na avenida, um boteco de madeira serve bebidas mais aos homens e, à direita, na esquina da Rua 15 de novembro, outro bar menor atende mais a mulheres, crianças e adolescentes, oferecendo refrigerantes, salgados e guloseimas.

Dona Isabel, viúva, nascida em 1917, na cidade de Bebedouro (SP), foi obrigada a sair da fazenda de café com a família toda. Foi dispensada com os pais, irmãos, marido e filhos, da colônia em que viviam, no final da década de 1960. Foram substituídos por bóias-frias no processo de modernização capitalista do campo e de avanço das fronteiras agrícolas no país. Os familiares de dona Isabel, como centenas de milhares de outras pelo país, deixaram de ser colonos para se transformarem em migrantes e trabalhadores temporários, piorando a situação dos salários e as condições de moradia.

Um estudo clássico da economia brasileira sobre a ‘crítica à razão

**4 - As enchentes, historicamente, são resultado de sistemas de drenagem inadequados e da ocupação dos fundos de vale e planícies de inundação e de exploração predatória dos recursos hídricos. Desde 1887 há registros de inundações, agravadas a partir da década de 1940, com a vinda de várias indústrias, entre outros fatores. FASINA NETO, João (2003)**

**5 - Ver SEVÁ, José. Eles Vieram de Longe (1961). O livro conta detalhes cotidianos sobre a saga de uma família de trabalhadores rurais italianos, contratada pela fazenda São Luciano, que parte de Gênova em 3 de agosto de 1891 e chega a Sousas – ‘uma vila de mil e poucas almas, cortada pelo rio Atibaia’ (p.45).**

dualista' de Francisco de Oliveira (1972), demonstra como o desenvolvimento capitalista industrial no país criou diferentes formas para reduzir ao máximo o custo da reprodução da mão de obra, marcada pelos intensos fluxos migratórios do campo para a cidade. Na medida em que realiza sua análise, o autor vai desmistificando as relações entre rural e urbano, o dualismo 'atrasado' e 'moderno', demonstrando sua interdependência. Demonstra através de sua pesquisa o quanto a legislação do trabalho varguista foi decisiva para transformar a população migrante que afluía às cidades em exército de reserva; o quanto o salário mínimo ao ser definido rigorosamente como salário de subsistência limitava-se a preencher apenas necessidades alimentares para a reprodução da mão-de-obra urbana; o quanto esse salário mínimo foi fundamental para reduzir o preço da força de trabalho, inclusive a mão-de-obra qualificada; ou de que modo a intensa exploração do trabalho rural contribuiu para manter baixos os preços dos alimentos e, conseqüentemente, os salários na cidade. (OLIVEIRA, 1992)

Por essas razões, a então jovem Isabel e sua família vieram a Sosas como trabalhadores rurais para uma conhecida fazenda local, mas foram obrigados a alugar uma casa no distrito. Pouco tempo depois não sendo mais possível pagar qualquer moradia, devido aos baixos salários e, juntamente com alguns poucos moradores, iniciou a favela do Beco. Dona Isabel vive rodeada por uma extensa família de oito filhos (um deles é o sr. Paulo), e se orgulha do número de netos, bisnetos e até tataranetos, que habitam a favela em torno de seu barraco, ou próximos ao Beco, no próprio distrito. Seu teto, nem sempre o mesmo, foi sendo refecido e mudado de lugar, de acordo com as várias enchentes, atormentando intensamente suas lembranças. Este depoimento muito marcado pelos periódicos transbordamentos do rio Atibaia expressa uma ameaça constante a sua coragem, sua integridade corporal e subjetiva de tal maneira que entrelaça sua história de vida como mulher, mãe de família e trabalhadora, com as experiências das enchentes.

"A moradia... desta senhora ... é típica do lugar, ... está com a maioria dos objetos pessoais e móveis, muito bem arrumados e enfeitados com tecidos coloridos, colocados quase tudo o mais alto possível por causa das enchentes do rio Atibaia. Lamentou por várias

vezes do quanto se ressentia do lugar onde mora, do cansaço, e principalmente da perda do filho solteiro, que bebia muito e faleceu repentinamente. O seu barraco deve trazer a lembrança do filho perdido, as insistentes queixas contra as enchentes revelam também seu luto. ... há uma ambiguidade quanto ao que se sente sobre a favela, mas que não se revela pela fala, mas pelo que se observa de seu cotidiano tão organizado. ... é possível notar seu cuidado e apego com antigas fotos penduradas, plantas e flores cultivadas na frente do barraco, as roupas muito limpas e arrumadas no varal...Ali tem uma relação de 'permanência', um habitar que partilha certo modo de vida, uma cultura de resistência e solidariedade, que parece a única alternativa possível ... diante das péssimas condições de vida ..." (LOPES, 2008: 249)

A favela estudada, com perfil feminino, [6] além das enchentes, enfrentou várias tentativas de despejo ao final dos anos de 1990, conforme afirma dona Vera, uma das principais lideranças informais desse lugar. Ela soube da notícia do despejo por um jornal que lia na casa de família onde trabalhava. Dizia que seriam removidos devido às enchentes e teriam 'destino desconhecido'. Mobilizou os moradores e foram saber do subprefeito em final de gestão do governo de Francisco Amaral (PP), ninguém assumiu a autoria da notícia. Procuraram depois pelo novo subprefeito (administração PT/2000-2004) e de novo pediram esclarecimentos sobre a ideia de despejo. Dona Vera rejeita com indignação a ameaça ao lembrar que muitos moradores, em sua maioria mulheres, [7] estão no Beco há mais de quarenta anos.

*...como que ia tirando assim, tirando sem falar nada, sem dar uma explicação?...Ele [subprefeito] foi logo dizendo se a gente não queria sair. Então eu falei: querer sair a gente quer, mas que seja aqui em Sousas. Ele falou: Tá bom. Então a gente está fazendo um, a gente tem uma proposta para o hospital Cândido Ferreira... Depois deu pra trás [projeto habitacional Vila Sousas], acabou... [8]*

Várias famílias foram removidas nas últimas enchentes (entre 2002 e 2005), por estarem muito próximas do rio Atibaia. Em uma ação assistencial

**6 - Vivem atualmente na favela do Beco, 42 famílias, distribuídas em 25 mães entre 20 e 40 anos; 7 homens; 20 adolescentes entre 10 e 15 anos; 13 crianças entre 5 e 10 anos e mais 12 crianças de 0 a 5 anos. Trata-se de uma favela feminina'. (Fonte: Cadastro Posto Saúde Sousas. Programa Paidéia. Ministério da Saúde. Janeiro 2007)**

**7 - O número de mulheres chefes de família cresceu 79% entre 1996 e 2006, passando de 10,3 milhões para 18,5 milhões nesse período. O número de homens chefes de família aumentou 25% nesses dez anos. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Amostra de Domicílios (Pnad, 2006). Síntese de Indicadores Sociais, 2007.**

**8 - "... Segundo Zanata, todas elas [famílias] se cadastraram para adquirir imóvel que integrará um conjunto habitacional viabilizado para abrigar os moradores do**

*Beco.... A previsão é que o conjunto de moradias esteja construído até o final de 2004, no máximo." (CARMO, M. Prefeitura inicia transferência de moradores de área de risco em Sousas. 29/12/2003)*

da Prefeitura, em parceria com setores civis do distrito, passaram a pagar aluguel de algumas casas, juntando famílias ou pessoas, algumas sem vínculos entre si, em bairros populares próximos.

A Prefeitura de Campinas iniciou nesta segunda-feira, dia 29, o processo de transferência de parte das 19 famílias que vivem em área de risco... Inicialmente estão sendo removidas seis famílias que passarão a habitar imóveis locados pela Prefeitura e que estavam abrigadas no Serviço de Saúde Cândido Ferreira e no Centro Comunitário da Vila Santana, também no distrito. (CARMO, 29/12/2003)

As notícias do aluguel pago para moradores da favela do Beco correram pelos bairros populares de Sousas, bem como as sérias dificuldades de convivência e conflitos entre as famílias removidas e reunidas sob o mesmo teto.

O projeto habitacional Vila Sousas, sob responsabilidade municipal, da COHAB continua paralisado, não por falta de verba, mas por várias razões, como a rejeição de moradores dos condomínios fechados próximos da área destinada aos moradores da Favela do Beco. Amplamente divulgadas pela imprensa, duas liminares já foram derrubadas pelo Tribunal de Justiça (TJ) de São Paulo que proibia a Prefeitura de dar continuidade ao chamado 'Projeto de Inclusão Social' que prevê a construção de 80 casas, com 38 metros quadrados cada uma. O local é uma área que o Hospital Cândido Ferreira transferiu à Prefeitura como parte do pagamento de uma dívida da instituição com a Sanasa.

#### **CULTURA DO HABITAR: ORALIDADE E 'PERMANÊNCIA' NO MODO VIDA PROVISÓRIO**

O processo histórico de construção cultural expresso a partir de determinadas significações imaginárias e simbólicas sobre o habitar a 'casa', como temos visto, é algo que não se limita à casa física, material. Diz respeito também à moradia interna, subjetiva de cada indivíduo, sinônimo de uma 'ética do habitar' compartilhada, de relações de 'permanência' construídas nas vivências com o espaço vivido. (BACHELARD, 1998)

No caso das memórias sobre a favela do Beco ou de Sousas, sublinhamos alguns traços da relação dinâmica entre passado e presente, em meio às intensas

transformações de desenvolvimento econômico e urbano na região leste da cidade, que atraiu novos fluxos migratórios, tanto de trabalhadores como de camadas sociais de médio e de alto poder aquisitivo.

Muitas favelas surgiram desde a década de 1970, com algumas delas já regularizadas, em grande parte fruto de uma conquista de movimento social de antigas favelas de Campinas, conhecido como 'Assembléia do Povo', que durou entre 1979 e 1986. A luta inicial foi contra despejos coletivos, transformando-se aos poucos em luta pelo direito à terra e à urbanização das favelas. Movimento que acabou criando dimensões nacionais, associando-se a outros movimentos de favelas e criando uma agenda política negociada durante anos com os poderes públicos. Alguns desses espaços passaram a ser chamados de 'núcleos residenciais' por terem sido urbanizados e juridicamente regularizados pelo município, enquanto outros não o foram, por estarem em áreas de risco, por exemplo (LOPES, 1988).

Em Sousas, pelo que apuramos, a favela do Beco se manteve isolada do movimento da 'Assembléia do Povo' e seus moradores assistiram ao surgimento de várias outras favelas no distrito. Resultado de novos fluxos de imigração, como em 1996, quando há a formação da favela do Jardim Conceição (oitenta barracos), do Jardim Conceição II (65 construções precárias de alvenaria) e do Jardim Sorirama, sendo que as primeiras também são sujeitas a enchentes. [9]

... construídas em redes de solidariedade, as moradias, privadas ou públicas, tornam-se sólidas e perenes, como espaços encarnados e eternamente habitados. Ainda que venham a ser destruídas por desapropriações, enchentes, incêndios e outros acontecimentos inesperados – recorrentes em espaços fronteiriços – ainda assim, elas sobreviverão na memória dos sujeitos e na tradição cultural das comunidades. (TAVARES & ALBERTINI, 2005: 11)

Em meio às tentativas de resistirem à falta de direitos sociais e às provisórias de trabalho e de moradias precárias, os velhos trabalhadores desenvolveram, mesmo assim, uma relação particular de 'permanência' com o universo da moradia, do distrito e da região.

9 - 'Das regiões que compõem a APA, o Distrito de Sousas é o que passou por um processo de urbanização mais intenso, com um grau de urbanização de 93,69%. ...com uma população de 10 mil habitantes, esse distrito já apresentava, em 1991, uma população favelada da ordem de 787 habitantes, correspondendo a 8,59% da população urbana do distrito' (Plano de Gestão da APA da Região de Sousas e Joaquim Egídio. Março 1996:32-33)

Pedro, vizinho da favela, em nenhum momento reclamou de alguma moradia perdida, mas, enfatizou várias vezes a perda de referências da antiga sociabilidade e lazer local e do patrimônio arquitetônico da região, associados entre si em suas memórias. Com tristeza lembra o fim das estações de trem e do bonde, que corriam no mesmo trilho, mencionando várias delas, como a do Schmidt, Vila Nova etc.

*Ah... era bonito aquele tempo... ali na [Estação] das Cabras era uma coisa mais linda do mundo! Era jogo de futebol todo domingo... dá uma saudade! Quando eu tinha 13 anos 'arranconi' a linha do bonde.*

Ele refere-se ainda a um armazém junto à Estação das Cabras 'meio amarela', que tinha uma 'escadona' e pensativo afirma que nada deveria ter sido destruído, pois aquele era um 'ponto ajeitado' para todos. O antigo sistema de transporte fez com que se lembrasse do nome de uma professora, pois 'ela vinha de bondar aula' na F.E. Thomaz Alves, no prédio do centro antigo de Sousas. A percepção de um patrimônio natural também arrancado de sua vida vem junto com as memórias da infância e está marcada pelas cachoeiras, por brincadeiras em terras que ninguém proibia, com 'água limpinha', depois de Joaquim Egídio: 'A cachoeira está lá, mas o homem não quer que ninguém vá lá... Ah! O que que é isso? Lá é um ponto turístico lindo... '.

Mário, que nasceu em 1914, também apontou pistas sobre certos edifícios e hábitos que não existem mais, como a citação de vários armazéns em Sousas, ponto de encontro ao final do dia de trabalho. Ao recordar passagens que o impressionaram em sua infância, lembra de ver animais indo para o 'matadouro' onde hoje é o chamado de 'sanatório', o Hospital Cândido Ferreira. Conta que, certo dia, um boi empacou a caminho do matadouro e arrebentou várias vezes o laço (de couro), até que um negro chamado Fortunato resolveu enfrentá-lo. Mas o boi enfurecido correu atrás do 'patriciano', até cair em um 'leito de água de esgoto'. Alguém da família 'Martinelli' deu vários tiros no boi, que seguiu para ser retalhado. Ninguém comeu a carne do boi teimoso, 'ficou tudo preta... tudo azulada'. Ao ser indagado sobre Fortunato, conta que era filho de Luiz Bento, um homem de idade, com um 'bigodão grande'. Imagina que ele veio de Moçambique, gostava muito de contar histórias para as crianças, entre elas uma sobre sua ida à

Guerra do Paraguai. Sentavam no chão em volta dele e ouviam histórias, 'tudo meninada', e algo que ficou é repetido: "Acho que ele falava assim: 'Na Guerra do Paraguai eu fui em terra, pra derrubá maritá' (risos)... Ele falava, mas eu não sabia o que que era".

Do velho Luiz Bento ouviu outra história, da África, que foi repetida várias vezes, provavelmente a pedidos das crianças, permanecendo viva no coração do sr. Mario que, zeloso, quis passar adiante um pouco daquele saudoso mundo em que viveu. Luiz Bento era vizinho de sua casa de infância, na Rua 13 de Maio, diziam que era ex-escravo e forro. A história que impressionava dizia da vinda em navios negreiros, os homens amontoados invocavam seus orixás em alto mar para poder voltar para a África. E um deles conseguiu: '... tinha um que virava corvo, e saía voando e vortava pra terra deles outra veis'.

Essa mesma rua é o lugar que mais sente falta pela vida comunitária que podiam ter. Morava em uma chácara à 'beira rio', e seus patrões eram de São Paulo, de quem sua mãe era cozinheira. A casa em que morava era de alvenaria, no quintal tinha uma nascente de água 'cristalina', roseiras, mangueiras, bananeiras, laranjeiras e mamoeiros. Conforme suas palavras, 'lá tinha tudo'. Casa, corpo, subjetividade e convívio social naquele momento da vida do depoente era uma unidade existencial, estavam integrados, em uma época que o trabalho e a moradia eram elementos estruturantes menos instáveis para a construção da identidade das classes trabalhadoras.

"A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. ... Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. ... As sucessivas casas em que moramos mais tarde banalizaram os nossos gestos. ... Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. ... todas as outras[casas] não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece a casa inolvidável". (BACHELARD, 1988: 33-34)

Por essa razão o sr. Mario achava bonito ver a mãe, como outras mu-

lheres, descerem juntas para lavar roupa no rio, em um canto com madeira: 'Amarrava a saia na cintura assim, e estendia aquilo'. Todos na família tinham seus deveres, cada filho levantava e já tinha sua 'obrigação'. A mãe saía cedo e deixava o almoço pronto. As crianças iam para a escola e durante a tarde, (algumas trabalhavam) brincavam ao lado da 'igrejinha' de São Sebastião no antigo e originário centro de Sousas. Recorda que quando era mais ou menos oito horas da noite toda a 'molecada' ia para casa e não tinha rádio ou televisão, 'não tinha nada'. Mas, por outro lado, recorda com muita satisfação dos laços comunitários, solidários, dos dias que a mãe e as vizinhas, as 'patriçadas', sentavam juntas e contavam 'causos' entre elas.

*Juntava a turminha de molecada... Às vezes, nós não tinha jantado ainda, às vezes nós comia na casa do pessoal aí... era tudo umido. ' \_Ob, dona Rosa, eu truce um pedaço de carne pra senhora! Minha mãe fazia pão lá no forno, e fazia aqueles paozão e lavava pras outras...Hoje um [vizinho] não faz um servicinho sem querer ganhá... Não tem mais união, não. (sr. Mario, 2005)*

Uma infinidade de novos detalhes fascina, desde a feira de animais, com a vinda de tropas de Minas. Durava um mês, pousavam em uma 'ferraria' próxima à favela do beco. Aconteciam as 'barganhas', à noite faziam comida, frequentavam um bar na Rua 15 de Novembro, o 'Gato Preto', que aos fins de semana costumava ter 'bailinhos'. A feira acabou por volta de 1930, quando o sr. Mario afirma ter iniciado a circulação de animais em caminhões.

Descreve muitos outros detalhes de sua mocidade nos anos de 1930, quando a diversão era a 'serenata', lembra dos apelidos de cada membro da banda, a maioria negros, do nome dos instrumentos, da beleza de sair junto cantando e dançando pela rua até se reunirem aos sábados e domingos na praça principal do centro. Segundo o sr. Mario as moças iam à missa e depois aos bailinhos, seja em fazendas ou no centro do distrito.

Divino nasceu em 1906, não reclamou da falta atual de moradia própria, nem do passado - 'morada era tudo igual' - mas sente principalmente a perda da sociabilidade do passado, das 'amizades' que cultivou ao longo da vida. Veio de Feira de Santana (BA) de caminhão com a família, mulher e três filhos. Aposentado, viúvo duas vezes, vive com uma filha casada, em Sousas, mas costuma

ir para a casa de outros filhos fora de Campinas. De uma perda não esquece e parece sofrer quando se lembra da migração forçada, quando foi obrigado a vender seu sítio e animais (cavalo, ovelha, gado). Veio para São Paulo por falta de meios para levar uma vida digna como chefe provedor da família, embora seu lugar de origem tivesse 'terra boa, águas santas... Mas não ganhava... É zero coco'. Através de um compadre veio para a capital, provavelmente na década de 1940, e depois para as fazendas da região de Sousas e Joaquim Egidio, onde viveu mais tempo de sua vida. Conta que antes do gado ser transportado em caminhões, seu trabalho era ser 'peão', do que se orgulha muito e prova ao mostrar seus objetos pessoais de montaria e fotografias guardados com carinho pela família. Teve sete filhos, mas se orgulha de ter criado mais na Bahia, eram crianças que tinham pai e mãe, 'mas ia em casa, comia e bebia, não queria mais sair e ficava'. Afirma que gostava de ver aquelas crianças todas no terreiro no final do dia, juntava todas para conversar e ensinar.

*Deitava assim no terreno, a lua bonita, eles rodeava, ficava tudo conversando... Ensinava o jeito da vida... Como continuar pra frente, ensinar umas que... pra bem. Hoje não tem mais criação. Hoje é tudo vaidade... O que é a lua, o que é as estreias [estrelas]... Boca suja não era comigo. Hoje acabou-se isso. Acabou... [pensativo] Acabou o Brasil ... (st. Divino, 2005).*

Como peão viajou vários Estados brasileiros, voltando sempre para a Bahia, e compara as diferenças culturais por onde passou, levando meses e meses tocando o gado, principalmente para Minas Gerais, ou para o norte e nordeste do país. Na região de Sousas, também mudou para uma grande quantidade de lugares, indo de uma fazenda para outra, sempre lidando com gado e cavalos, denunciou inclusive casos de violência física de patrões contra empregados. Lembra que andava muito de cavalo ou a pé e, se quisesse, podia dormir no mato, junto de uma estrada. Não apareceria ninguém para aborrecer, mas 'hoje em dia não se pode nem piscar o olho!...O problema do mundo é ladrão. Acabou o sossego da turma'. Gostava de andar à noite, ia a festas, segundo ele tinha festa toda noite na fazenda Santo Antônio, uma 'zuada, gostava de zuada... forrózinho, tinha uns pernambucanos pra tocar'. Na fazenda Concórdia lembra que tinha um bar, uma 'venda', um 'botequinho'

que, ao final do dia, todos estavam lá, incluindo o dono que também ia beber e jogar bocha. Enfatiza que se chegar a qualquer lugar em Joaquim Egídio vai ser tratado com respeito pelos antigos, como no tempo em que o mercado era na rua e 'não tinha inimigo', há até quem diga 'Oh! Senhor Divino! Tá vivo ainda danado?!'.

Ao que tudo indica nos depoimentos, havia lugares específicos para o lazer dos imigrantes europeus e outros para os negros. Afirmam que em alguns poucos lugares era possível ver brancos e negros reunidos. Questões como essas surgiram no final da pesquisa, não havendo tempo de aprofundar, mas que merecem ser retomadas através da história oral, pois não encontramos registros escritos a respeito.

Acompanhar as descrições minuciosas e emocionadas de velhos trabalhadores sobre o passado em Sousas e região nos instigou a querer entender por que todos lamentaram não ter mais com quem conversar, para quem transmitir 'lições de vida', mesmo na família, uma vez que cresceram ouvindo 'histórias' dos mais velhos.

Para abordar esse problema, nos apoiamos no debate sociológico sobre a 'nova desigualdade' que inclui entender o que Martins (1997) chama de 'privação moral'. Faz parte dessa discussão, a crítica ao uso indiscriminado do conceito 'exclusão social', utilizado para explicar toda e qualquer situação de pobreza até tornar-se inócuo pela exaustão. O autor analisa que no atual estágio do capitalismo a precarização das condições de vida e trabalho foram aceleradas, traduzindo-se em direitos e garantias sociais erodidos. A perda do emprego pode significar não voltar ao mercado de trabalho, ou a demora é tão longa que, para sobreviver de algum modo, o trabalhador é obrigado a recorrer a vários expedientes, lícitos e ilícitos. Denomina esse processo de 'privação moral', uma vez que o trabalhador se vê impelido a abrir mão de certos princípios morais para sobreviver, como prostituir-se, traficar ou envolver filhos menores nessas atividades, por exemplo. O que significa que a expectativa, principalmente das novas gerações, por uma oportunidade de ascensão social pelo estudo, um emprego, não tem mais a mesma relação com a ética de trabalho das gerações anteriores, que incluía o sacrifício pelo futuro de filhos e netos. Sem muitas perspectivas de integração positiva no mercado e na sociedade as

'novas gerações tornaram-se, com razão, impacientes'. (MARTINS, 1997: 19)

Entre os mais atingidos pelo desemprego nesse contexto econômico estão os jovens. Castel (2004) explica que essa população não consegue ingressar no mercado de trabalho ou permanecer no mesmo, uma vez que a informalidade e instabilidade são as marcas centrais do mundo do trabalho contemporâneo, que anulam direitos e aprofundam as desigualdades sociais. O autor também critica o uso abusivo do conceito de 'exclusão social' ao comparar trajetórias de trabalhadores desempregados, formados na experiência fordista, industrial, com jovens em idade de ingresso no mercado de trabalho, mas que acessam apenas trabalhos temporários, instáveis. Ambos são considerados socialmente 'excluídos' pelo conceito, mas suas trajetórias de vida são incomparáveis, e terão de buscar formas de sobreviver e reincluir-se em condições cada vez mais difíceis, o que significa submeter-se muitas vezes a atividades ilegais para garantir o mínimo de sobrevivência nas cidades. O capitalismo pós-industrial intensificou a automação das fábricas, exigindo mão de obra qualificada, entre outros processos modernizantes em curso para baratear ainda mais o custo da mão de obra ou tornar definitivamente dispensáveis amplos contingentes das classes trabalhadoras.

Outra discussão auxilia entender o que parece ser mais do que uma mera diferença ou conflito entre gerações, quando nos referimos a esses velhos trabalhadores da favela (e do distrito) de Sousas que afirmam não compreenderem seus descendentes, principalmente os mais jovens. Trata-se de um universo de estudos e pesquisas sobre o que está sendo chamado de retorno à 'condição operária'. O foco crítico é compreender essa condição 'após a classe operária', ou seja, a 'decomposição' desta, fenômeno social que vai além de nossas fronteiras nacionais. Trata-se de um diálogo com estudos realizados na França, de Michel Pialoux e Stéphane Bead, publicado em 1999 sob o título 'Retour sur la condition ouvrière' (De volta à condição operária), que problematizam as consequências da reestruturação produtiva naquele país, desde meados de 1980. As pesquisas brasileiras também pensam essas transformações através da perspectiva de análise da história social e etnográfica. Entre as reflexões realizadas, há uma questão fundamental sobre os desencontros entre diferentes gerações de operários que, cremos, auxiliam na compreensão da visão de mundo de velhos trabalhadores, como os desta

pesquisa, que está sendo chamada de 'ruptura com a herança operária'. (Dossiê Sociologia da Condição Operária, 2006)

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer que recordar um tempo que valorizava a transmissão oral de saberes, reunidos em um 'ethos' afetivo que orientava o habitar, a sociabilidade, a ética do trabalho (como a honestidade e o sacrifício pela família), aflora a necessidade de repensar sobre o sentido existencial para essas classes trabalhadoras mais velhas. E o objetivo dessas gerações continua sendo o de transmitir um conjunto de valores culturais para as gerações futuras. O desejo em garantir relações de 'permanência' com Sosas é um traço comum em todos os relatos, de homens e mulheres.

O problema é que, mesmo se a favela for conquistada do ponto de vista do espaço físico, tudo leva a crer que algo não pode se realizar, dada a mencionada 'ruptura na transmissão da herança operária', (Dossiê Sociologia da Condição Operária, 2006) que faz parte do mesmo universo de questões sociais contemporâneas do que estamos denominando de desafios da 'nova desigualdade'.

As várias maneiras que os velhos trabalhadores da favela e do distrito possuem para explicitarem essa 'ruptura' parecem ser sob a forma de queixas contra um real muito estranhado, transformado. Verbalizam a insatisfação sobre as contínuas mudanças urbanas, a violência no distrito e o desemprego incompreensível e alarmante entre os jovens do lugar. Criticam com receio a proximidade com o narcotráfico na favela, os novos moradores 'de fora', tanto de novos migrantes das classes trabalhadoras quanto de outros, com alto poder aquisitivo, gente 'sem educação', que circula próximo das portas de seus barracos.

Mais do que 'concluir', verificamos que esse caminho de pesquisa nos permitiu perceber novas maneiras de abordar os problemas sociais, a serem pensados ou repensados. Em diferentes campos das ciências humanas, discussões sobre a história social, história oral, memória ou subjetividade possibilitarão resgates que combinem razão e sensibilidade, contatos mais humanos perante a existência de um Outro que nos motiva conhecer.

**BIBLIOGRAFIA**

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; revisão/tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPINAS: *Exclusão e Inclusão Social*. Prefeitura Municipal de Campinas. Instituto Pólis; PUC-SP; INPE. 2004

CASTEL, R. "As armadilhas da exclusão". In: BÓGUS, L.; YAZBEK, M. C.; BELFIORE-WANDERLEY, M., *Desigualdade e a Questão Social*. São Paulo: EDUC, 2004, p17-50.

CARMO, M. "Prefeitura inicia transferência de moradores de área de risco em Sousas". *Cosmo On Line*. 29/12/2003, Disponível em: <http://www.cosmo.com.br>. (Acesso 29/07/2007)

Dossiê "Sociologia da Condição Operária". In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP. Vol. 18, no. 1, jun 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=0103-207020060001&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0103-207020060001&lng=pt&nrm=iso) (Acessado em 26/08/2009)

FASINA NETO, J. "Subsídios para a solução de conflitos relativos a enchen-tes e uso da terra. Estudo de Caso: A APA Municipal de Campinas (SP)". Relatório final. Departamento de Saneamento e Ambiente da Faculdade de Engenharia Civil. Unicamp. Campinas. 2003

LOPES, D.A. "Classes trabalhadoras de Sousas em Campinas (SP): história e cultura do habitar". In LUCENA, C.T.; CAMPOS, M.C.S.S., (Organizadoras). *Práticas e Representações*. São Paulo: Humanitas, CERU, 2008, p. 235-255.

\_\_\_\_\_. "Casa, despejo e cultura". In *Cadernos CERU*. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, São Paulo, CERU/USP, n.13, 2002, p. 193-209.

\_\_\_\_\_. "Trabalhador sem teto e habitação provisória: vivências acerca dos processos de perda da moradia urbana". Tese de doutorado em Sociologia. FFLCH USP. São Paulo: 1997, 210p.

\_\_\_\_\_. *Marginais da História? O movimento dos favelados da Assembléia do Povo (1979/1986)*. Campinas: Alínea: 1997.

MARTINS, José de Souza. "O falso problema da exclusão e o problema social da inclusão marginal". In: *Exclusão Social e a Nova Desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997. p. 25-38.

NEVES, Lucia de A. "Memória, história e sujeito: substrato da identidade". In: *História Oral*. Revista da Associação Brasileira de História Oral, n.3, jun. de 2000, p. 109-116.

OLIVEIRA, F. "A economia brasileira: crítica à razão dualista". In *Estudos CEBRAP2*. Edições CEBRAP, Editora Brasileira de Ciências Ltda., São Paulo, out. 1972, p. 3-82.

PAOLI, M. C. P. M. "Movimentos sociais, movimentos republicanos?" In: F. T. Silva; M. Naxara; V. Camilotti. (Organizadores). *República, Liberalismo e Democracia*. Piracicaba: Unimep, v. 1, 2003, p. 163-191.

Plano de Gestão da Área de Proteção Ambiental da Região de Sousas e Joaquim Egídio. APA Municipal. Prefeitura Municipal de Campinas. Secretaria de Planejamento e Meio Ambiente. Março, 1996

SEVA José. *Eles Vieram de Longe*. Editora e Livraria João Amendola: Campinas, 1961.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von; GIGLIO, Zula Garcia; ESPINOSA, A. J. . "El arte de recrear el pasado: historia oral y vejez productiva". *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, v. 6, p. 263-278, 2004.

TAVARES, S. M. & ALBERTINI, P. "Moradia e corporeidade em espaços liminares: um estudo sobre formas de subjetividade na favela". In *Revista Paidéia*. v. 15, no. 31, 2005. Disponível em <http://sites.ffclrp.usp.br/paideia/artigos/31.htm>. (Acessado em 13/08/2007)

TELLES. "Pobreza e cidadania: dilemas do Brasil contemporâneo". In *Caderno do CRH*, n.19, jul - dez 1993 p. 8-21 (O Mundo Trabalho e dos Trabalhadores).