

# Resgate

VOL. XXII, N. 28 - JUL./DEZ. 2014

# REVISTA INTERDISCIPLINAR DE CULTURA

DOSSIÊ - HISTÓRIA PÚBLICA



CENTRO DE MEMÓRIA  
UNICAMP

# Apresentação

A historiadora britânica Jill Liddington, em uma análise sobre as feições adquiridas pela história pública em diferentes países anglo-saxões, escreveu que “a história pública certamente é (e deve continuar sendo) um templo de tolerância”. Ela se referia à variedade de vocações e definições que esta expressão inegavelmente escorregadia e controversa é capaz de abrigar. Em sua visão, o ecletismo da prática e da área de história pública, amoldadas conforme seus contextos culturais e institucionais, seria um pecado muito menos grave do que a desatenção aos temas que ela põe em foco.

O dossiê que a *Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura* tem a satisfação de apresentar a seus leitores é regido por princípios semelhantes. Definições, delimitações, reivindicações de pertencimento ou anterioridade, cedem lugar a uma abordagem multifocal sobre um tema amplo que, embora visitado há muito tempo, só agora tem circunscrito seu espaço dentro de nossa cultura intelectual e acadêmica. No que diz respeito às contribuições aqui reunidas, cada qual ajudando a seu modo o debate sobre história pública ir adiante, sua diversidade é mesmo inevitável: elas são extraídas da prática e da reflexão desenvolvidas no nosso país, originais e ecléticas.

Para além de suas inscrições temáticas, os textos que vêm a seguir avivam questões mais amplas. Elas vão das missões éticas e políticas desta prática (“O negacionismo do holocausto: pseudo-história e história pública”, de Ricardo Figueiredo de Castro) à sua instrumentalização em reivindicações sociais (“História Oral e História Pública: os caminhos para a posse da terra na Favela Vila Operária”, de Denize Ramos Ferreira), passando pelas relações entre políticas culturais e esfera pública (“Polifonia de vozes: o multicultural planning como método de avaliação de políticas culturais produzidas no espaço urbano”, de João Luiz Pereira Domingues).

Os textos tratam da relação da história pública com registros e discursos de outras esferas, como a literatura (“História pública e literatura: reflexões sobre o discurso, de Alexandre Santos de Moraes) e o cinema (“Quatrocentos anos num filme: Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971) e a relação dos cinema-novistas com a história”, de Carlos Eduardo Pinto de Pinto), bem como com o universo dos sons, em perspectivas interdisciplinares instigantes (“As audiografias: uma conversa histórica através dos sons”, de Luiz Otávio Correa, e “Paisagem Sonora Urbana: escutas de Belo Horizonte”, de Graziela Mello Vianna).

Também estão em pauta objetos e metodologias caras à história pública, como as coleções fotográficas (“Memória e narrativa visual nos álbuns de fotografias oitocentistas das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti”, de Rosane Carmanini Ferraz) ou as imagens e os discursos da imprensa (“Fora Collor e Marchas de Junho: imagens e narrativas sobre as mobilizações populares na revista *Veja* nos anos de 1992 e 2013”, de Sônia Meneses). Da mesma forma, o papel de agentes como intelectuais públicos (“Entre a crítica, o público e o autor: construção de sentido e crítica social em *Brave New World* de Aldous Huxley”, de Rafael da Cunha Duarte Francisco) ou gestores públicos (“As ações culturais do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo através dos Parques Infantis”, de Lucas Garcia) é considerado.

Duas resenhas de livros recentes, ainda, apresentam obras que têm pensado sobre a história que vem a público, seus agentes, suas formas e seus significados. Juniele Rabêlo de Almeida resenha *Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro (1950/1960)*, de Silvana Louzada. A este organizador, couberam comentários sobre *The Public History Reader*, organizado por Hilda Kean e Paul Martin.

À exceção das resenhas, os textos aqui publicados consistem em expansões dos *papers* originalmente apresentados e discutidos no 2º Simpósio Internacional de História Pública: Perspectivas da História Pública no Brasil, realizado em setembro de 2014 na Universidade Federal Fluminense. Organizado pelo Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF) e pela Rede Brasileira de História

Pública (RBHP), com o apoio da Capes, o evento reuniu mais de duas centenas de pessoas em três dias de debate instigante, contribuindo para a consolidação de um importante espaço de diálogo sobre história pública no país.

Com este volume, a *Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura* espera também tomar parte no movimento de difusão e aprofundamento das discussões desafiadoras que circundam a história pública. Boa leitura!

*Ricardo Santhiago* (organizador)

Pós-graduando na Universidade Federal Fluminense

# O NEGACIONISMO DO HOLOCAUSTO: pseudo-história e história pública

The Holocaust Denial: pseudohistory and Public History

*Ricardo Figueiredo de Castro\**

ricardocastro@ufrj.br

## Resumo

O Holocausto é um dos temas mais tratados pela História Pública, mas uma forma de pseudo-história, o Negacionismo do Holocausto contamina o debate público em torno do assunto com um discurso de ódio, maniqueísta e antissemita que é usado pela extrema-direita contemporânea como um elemento de coesão ideológica e, simultaneamente, como uma estratégia de tentar se viabilizar politicamente por meio da negação dos crimes contra a humanidade cometidas pelo regime Nacional-Socialista alemão.

**Palavras-chave:** antissemitismo, Negacionismo do Holocausto, pseudo-história.

## Abstract

The Holocaust is one of the most discussed topics in Public History. However, a form of pseudo-history, Holocaust Denial, contaminates the public debate around the subject with anti-semitic and manicheistic hate-speech, which is used by the contemporary far-right simultaneously as an ideological cohesion element and a strategy of trying to enable itself politically through the denial of crimes against humanity committed by the German National Socialist regime.

**Keywords:** pseudo-history, Holocaust Denial, anti-semitic.

\* Historiador. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor de História Contemporânea do Instituto de História (IH) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (TEMPO).

O genocídio dos judeus na II Guerra Mundial talvez seja um dos temas mais tratados pelos diferentes ramos da História Pública neste início do século XXI. Museus tradicionais e virtuais<sup>1</sup>, *websites*<sup>2</sup>, revistas de divulgação científica, documentários, exposições<sup>3</sup>, palestras, entre outros, dedicam-se a resgatar e preservar a memória e a divulgar o estado atual do conhecimento histórico acumulado pela historiografia do Holocausto.

O *Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau*<sup>4</sup>, por exemplo, localizado no complexo de campos de concentração de mesmo nome transformou-se num museu a céu aberto que recebe milhares de visitantes por ano e que, por meio do contato dos visitantes com a materialidade do Holocausto, pretende manter unidos os pontos da trama da memória coletiva a respeito desse inacreditável evento.

A história e a memória de uma sociedade não são debatidas apenas pelos historiadores. Apesar de frequentemente os historiadores serem questionados sobre a relevância e a utilidade do trabalho historiográfico, a história e a memória são a base de diferentes questões colocadas pelos cidadãos e instituições, especialmente nos assuntos e nos problemas relacionados ao poder, posto que a política está intimamente ligada, embasada em questões históricas.

Entretanto, nem sempre esta demanda é suprida pelo acesso à historiografia produzida pelos historiadores com formação acadêmica na disciplina e divulgada nos diferentes veículos de comunicação aos quais os historiadores têm acesso. Frequentemente, o que acontece é a produção de textos elaborados por pessoas de diferentes formações universitárias, como por exemplo, jornalistas, que oferecem produtos culturais que se adequam mais facilmente às exigências do mercado editorial e midiático.

Com o avanço e o aprofundamento do processo de “mídiação da cultura moderna”<sup>5</sup>, no último quarto do século XX, o papel ideológico exercido por estes produtos culturais (livros, *websites*, revistas, programas de TV etc.) tem se aprofundado e se consolidado como uma importante forma de produção cultural, competindo com a produção historiográfica disseminada sob a forma de “divulgação científica”.

No entanto, interessa-nos aqui um tipo particular desse tipo de produto “historiográfico”, aquele que é denominado pelos membros do movimento cético estadunidense (*Skeptic Society*) como pseudo-história, isto é, textos que, entre outras características, consideram-se portadores de uma missão em prol da defesa de alguma plataforma política ou religiosa manipulando a escolha e a análise de referências bibliográficas e fontes primárias para a confirmação da tese que se quer confirmar.

Existem atualmente diferentes exemplos de pseudo-história, tais como a “Nova Cronologia”, o “Afrocentrismo”, a “Teoria do Antigo Astronauta”. Cada uma dessas correntes pseudo-historiográficas tem atualmente um vasto público consumidor de seus produtos culturais e midiáticos. O matemático russo Anatoli Fomenko, por exemplo, um dos atuais disseminadores da chamada “Nova Cronologia” é popular em seu país e já vendeu milhares de cópias de suas obras.<sup>6</sup>

Uma das principais correntes pseudo-historiográficas é a do Negacionismo do Holocausto (*Holocaust Denial - Négation de la Shoah – Holocaustleugnung – Negazionismo dell’Olocausto*) que há décadas produz uma série de textos que se dedicam a provar que o Holocausto não existiu.

Assim, as atividades da História Pública em relação ao Holocausto são contaminadas pela atuação militante daqueles que se dedicam a minimizar ou a negar a existência do Holocausto.

Estas pessoas integram um movimento político e ideológico que afirma resgatar a verdadeira história da II Guerra Mundial que estaria sendo deturpada pela “história oficial”, dedicada a esconder os “verdadei-

1 Tais como o *United States Memorial Holocaust Museum* em Washington, bem como outros em diferentes cidades estadunidenses. No Brasil, já existe um museu especializado no Holocausto em Curitiba (<http://www.museudoholocausto.org.br/>) e há previsão de um museu do Holocausto em São Paulo. Todos esses museus têm sua *website*.

2 Tais como o holandês *Dutch Auschwitz Comitee* (<http://www.auschwitz.nl/englishprojct>), o brasileiro *Arquivo Virtual ArqShoah Holocausto e Antissemitismo* (<http://www.arqshoah.com.br/>) e o projeto liderado pelo padre francês Patrick Debois que se dedica a coletar e a preservar os depoimentos das pessoas de presenciaram assassinatos coletivos de judeus no Leste Europeu, disponível no site <http://www.yahadinunum.org/>.

3 Disponível em: <http://www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/ukraine/exposition1.htm>

4 Disponível em: <http://en.auschwitz.org/m/>

5 “(...) a proliferação rápida de instituições e meios de comunicação de massa e o crescimento de redes de transmissão através dos quais formas simbólicas mercantilizadas se tornaram acessíveis a um grupo cada vez maior de receptores” Cf. THOMPSON (1995: 21)

6 Cf. o verbete “New Chronology” na Wikipedia. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/New\\_Chronology\\_%28Fomenko%29#cite\\_note-30](http://en.wikipedia.org/wiki/New_Chronology_%28Fomenko%29#cite_note-30). Acesso em 20 de outubro de 2014.

ros” responsáveis pela guerra, os aliados, e a incriminar os alemães e, por extensão, os nazistas. Proclamam-se integrantes de um movimento autodenominado Revisionismo do Holocausto, mas os historiadores chamam este movimento de Negacionismo do Holocausto. Atualmente, eles disseminam suas ideias principalmente por intermédio da Internet por meio de incontáveis *websites* institucionais e pessoais, listas de discussão, redes sociais etc. Dessa forma, diferentemente do que acontecia até meados dos anos 1990, atualmente o material negacionista está acessível diretamente a qualquer pessoa com acesso à rede mundial de computadores e em diferentes línguas.

Para tornar ainda mais confuso esse quadro, a maior livraria virtual do mundo, a *Amazon.com*, vende material negacionista, antissemita e racista com obras acadêmicas sobre o Holocausto<sup>7</sup>. Além disso, sabendo que a Internet se tornou a principal ferramenta de pesquisa entre os jovens, os negacionistas dedicam-se a criar condições para que seus *websites* ocupem as principais posições nas pesquisas feitas nos buscadores, tais como o *Google*.

Para demonstrarmos como esse tema é relevante para as discussões sobre a História Pública, poderemos citar a pesquisa recentemente divulgada (2014) pela *Anti-Difamation League*.<sup>8</sup> Ela entrevistou pessoas em cem países em todos os continentes e concluiu que “apenas 33% das pessoas conscientes da existência do Holocausto acreditam que ele foi descrito com precisão pela história” (ADL, 2014: 40). Além disso, “quase um terço daqueles que responderam que já ouviram falar do Holocausto pensam que ele foi ou um mito ou foi muito exagerado”. (ADL, 2014: 41)

Desde os anos 1980 historiadores se dedicam a responder os argumentos negacionistas; e, atualmente já existe uma extensa historiografia especializada no chamado Negacionismo do Holocausto, com representantes principalmente dos Estados Unidos e da França.<sup>9</sup> Essas duas historiografias, no entanto, pouco se conhecem.

Essa historiografia debate o Negacionismo do Holocausto sob múltiplas perspectivas teóricas e caracteriza-o a partir de diferentes problemas.

Há análises que consideram que o Negacionismo do Holocausto seja uma forma atualizada de antissemitismo. Outras analisam-no como um amálgama ideológico da extrema-direita contemporânea. Há aquelas que consideram o Negacionismo uma forma de mito político, o mito do complô (teoria da conspiração). Há, finalmente, aquelas análises que pensam o negacionismo como uma forma de pseudo-história. Neste texto, procuramos integrar essas análises. Assim, consideramos o Negacionismo do Holocausto um mito político que se consubstancia na forma de pseudo-história, isto é, esse mito procura revestir-se de autoridade intelectual e científica a partir da busca de legitimação historiográfica produzindo material que intenta simular o discurso acadêmico e científico. Assim, o Negacionismo do Holocausto, ao procurar minimizar os crimes nazistas, produz um projeto ideológico de resgate do nacional-socialismo e consegue unir diferentes facções da extrema-direita contemporânea, o que é viabilizado pelo antissemitismo implícito em sua visão conspiracionista, consubstanciado no “complô judaico internacional”.

O Negacionismo surgiu logo após a II Guerra Mundial com os textos dos franceses Maurice Bardèche e de Paul Rassinier e do estadunidense Harry Elmer Barnes e se ampliou e se profissionalizou a partir de 1978 com a fundação de uma instituição nos Estados Unidos que, usando um nome que sugere ser uma respeitável instituição acadêmica de historiadores, se dedica a disseminar mundialmente o negacionismo, o antissemitismo e o conspiracionismo, o *Institute for Historical Review* (IHR). Em 1990, os negacionistas franceses criaram a *Revue d’Histoire Negacioniste*.

A partir de meados dos anos 1980, esse movimento político/ideológico ampliou-se de um pequeno público na França e nos Estados Unidos para o âmbito internacional devido a uma conjunção de fatores.

Em primeiro lugar, as transformações no capitalismo levaram à crise do industrialismo e o consequente enfraquecimento econômico e político da classe operária e seus sindicatos, precarizando suas con-

7 Cf. artigo no Daily Mail <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2462102/Amazon-sells-Holocaust-denial-anti-Semitic-white-supremacist-books.html>

8 A ONG *Anti-Difamation League* ligada à comunidade judaica dos Estados Unidos publica anualmente um relatório sobre a situação mundial do antissemitismo.

9 Cf. as bibliografias listadas em <http://web.york.cuny.edu/~drobnick/holbib1.html> e em <http://sicsa.huji.ac.il/denial.html#Holocaust%20Denial:%20A%20Selected>

dições materiais de existência. A cultura operária se enfraquece então diante do predomínio sucessivo da propaganda e da indústria do entretenimento. As classes médias, por sua vez, ficam ainda mais amedrontadas com a instabilidade das perspectivas presentes e futuras de acesso às benesses do capitalismo e, frequentemente, ficaram mais suscetíveis aos discursos alarmistas, xenófobos e autoritários.

Em segundo lugar, a ascensão ao poder de Ronald Reagan nos Estados Unidos e de Margareth Thatcher na Grã-Bretanha configuram a vitória da Nova Direita que realiza um ataque implacável ao estado do bem-estar social surgido no pós-guerra e que havia sido uma arma ideológica contra o socialismo representado pela União Soviética. O “fim do socialismo real” e a crise do movimento comunista internacional criaram um vácuo político rapidamente preenchido pelo neoliberalismo que defende o mercado como regulador privilegiado de toda a vida social e que ataca os direitos sociais e trabalhistas e o poder do Estado em regular os setores estratégicos e monopolistas (transportes, previdência, energia, comunicações etc.). Dessa forma, não só a esquerda tradicional torna-se cada vez mais frágil e isolada como também mostra-se incapaz de propor alternativas políticas à crise civilizatória que se ampliava.

Em terceiro lugar, no último quartel do século XX surgiu um movimento que se manifesta em uma nova religiosidade que influencia profundamente a cultura de massas (literatura, cinema, música etc.), atingindo em primeiro lugar a sensibilidade das classes médias e, posteriormente, das classes menos abastadas: o movimento *New Age*<sup>10</sup>. Entre suas influências, temos a valorização do “esoterismo ocidental”<sup>11</sup> e sua influência crescente sobre a forma como esses grupos compreendem o mundo e, principalmente, a política. Diríamos que nos anos 1990 este movimento atinge amplos setores sociais por meio de sua incorporação pela indústria cultural, que edita milhares de livros, revistas etc. E que criará um novo tipo de produto cultural, a literatura esotérica e toda uma gama de serviços e produtos inspirados no chamado “esoterismo”,<sup>12</sup> vendidos em lojas especializadas.

Em quarto lugar, a partir dos anos 1980, diferentes grupos e partidos de extrema-direita surgem na Europa e conseguem algumas vitórias eleitorais significativas. Além disso, conseguem renovar seu discurso e aproximá-lo dos jovens, especialmente por intermédio da música e do futebol. É significativo que a partir deste período o movimento *skinhead* passa por um processo de aproximação com o movimento neonazista que leva a mídia a associar progressivamente o movimento *skinhead* ao nazismo. Não se deve esquecer que os skinheads, nos anos 1960, na Inglaterra, eram brancos e negros e curtiem uma variedade do *reggae*, o *ska* e que nem todos os skinheads atuais são neonazistas.<sup>13</sup>

Em quinto lugar, surge uma nova forma de divulgação de informações que revolucionou a forma como as pessoas se relacionam entre si, a *Word Wide Web*, mais conhecida como Internet e, principalmente para o que nos interessa aqui, uma nova forma de ativismo político, o ciberativismo. A “rede mundial de computadores” permite que essa nova extrema-direita fascista amplifique sua voz e se torne visível aos mais jovens e àqueles sem esperanças com a transformação política do mundo que os oprime. Além disso, permite

10 Definição da Enciclopédia Britânica online: “New Age movement, movement that spread through the occult and metaphysical religious communities in the 1970s and ‘80s. It looked forward to a “New Age” of love and light and offered a foretaste of the coming era through personal transformation and healing. The movement’s strongest supporters were followers of modern esotericism, a religious perspective that is based on the acquisition of mystical knowledge and that has been popular in the West since the 2nd century ad, especially in the form of Gnosticism. Ancient Gnosticism was succeeded by various esoteric movements through the centuries, including Rosicrucianism in the 17th century and Freemasonry, theosophy, and ritual magic in the 19th and 20th centuries. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/704347/New-Age-movement>

11 Utilizamos a definição de Esoterismo do *Center for History of Hermetic Philosophy and Related Currents* da Faculdade de Humanidades da Universidade de Amsterdan (*Universiteit van Amsterdam*): “The modern term “Western esotericism” is used as a general label for a great variety of religious currents and trends in Western culture – from Antiquity generally, and from the Renaissance to the present more in particular – characterized by their belief that true knowledge of God, the world, and man can only be attained by means of personal spiritual experience or inner enlightenment. The modern term “Western esotericism” is used as a general label for a great variety of religious currents and trends in Western culture – from Antiquity generally, and from the Renaissance to the present more in particular – characterized by their belief that true knowledge of God, the world, and man can only be attained by means of personal spiritual experience or inner enlightenment.” Disponível em: <http://www.amsterdamhermetica.nl/#p/what-is-western-esotericism.html> Acesso: 2 de junho de junho de 2013.

12 Esotérico aqui não se remete ao seu significado acadêmico, mas apenas ao seu sentido vulgar e popular.

13 Para maiores detalhes ver Salas (2006) e o filme *This is England* (Inglaterra, 2006).

que se crie uma verdadeira rede virtual da extrema-direita, isto é, uma verdadeira nebulosa virtual em que se mantém minimamente ligados os inúmeros e diversos pontos da extrema-direita contemporânea.

Em último lugar, mas não menos importante, alguns pesquisadores consideram que, no final do século XX, as teorias conspiratórias (ou complô) ganharam dimensão mundial tornando-se megacomplôs (TAGUIEFF, 2006: 34) ou superconspirações (BARKUN, 2003: 6). A crescente importância da cultura conspiracionista aumenta também a demanda por abordagens mistificadoras da história que frequentemente estão a serviço de uma ideologia<sup>14</sup>, a maior parte das vezes da extrema-direita, a já mencionada pseudo-história.

As crises econômicas, política e social pelas quais a humanidade atravessa levou à criação das condições sociais e políticas para o surgimento de uma nova extrema-esquerda. Ou melhor, nos anos 1990 amadureceram as condições para que o processo de sua reorganização, que remete ao final dos anos 1960 e 1970, avance e torne visível a nova configuração da extrema-direita. Ela é diversificada em suas referências e origens e disseminada por todo o Ocidente. Esses elementos fazem parte de um processo que caracterizaria as profundas transformações ocorridas a partir do último quartel do século XX no Ocidente, que originaram diferentes teorias que sugerem que mesmo que as sociedades ocidentais ainda sejam industriais, “passaram por mudanças de tal alcance que não podem mais ser aceitas pelos velhos nomes nem estudadas no contexto de antigas teorias. Essas sociedades seriam agora, de várias maneiras, ‘pós-industriais’: ‘pós-fordistas’, ‘pós-modernas’, e mesmo ‘pós-históricas’” (KUMAR, 1997: 9).

O Negacionismo do Holocausto insere-se na longa tradição do pensamento conspiracionista e antirrevolucionário inaugurado durante a Revolução Francesa por duas obras.

A primeira é *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme*, escrita pelo padre jesuíta Augustin Barruel (1741-1820), durante seu exílio em Londres, e publicada em Paris em 5 volumes, entre 1797 e 1799<sup>15</sup>. Rapidamente a obra foi traduzida para o inglês e publicada tanto em Nova York quanto em Londres, e já em 1798 já estava na 2ª edição inglesa.

A segunda é *Proofs of a Conspiracy Against all the Religions and Governments of Europe, carried on in the secret meetings of Freemasons, Illuminati and Reading Societies* da autoria do físico e professor universitário John Robison e publicada em Edimburgo em 1797 e ainda neste ano é publicada uma edição em Londres. No ano seguinte, uma terceira edição é publicada em Nova York, nos Estados Unidos. Ainda hoje, esses livros são reeditados e disponibilizados em formato digital em livros, sites e blog conspiracionistas, tais como *The Armageddon Conspiracy*.<sup>16</sup>

Ambas as obras explicam a Revolução Francesa como uma grande conspiração organizada subterraneamente pela Maçonaria para destruir a ordem política e religiosa europeias.

O complô judaico é, segundo Girardet (1987: 25-34), uma das três grandes narrativas do complô elaboradas entre o final do século XVIII e início do século XX, quando foi editado pela primeira vez o livro “O protocolo dos Sábios de Sião”. Esse livro, forjado pela polícia política do regime czarista, foi rapidamente incorporado como arma de propaganda antissoviética e anti-bolchevique nos anos 1920 e 1930. Os nacional-socialistas alemães transformam-no numa “prova irrefutável” de que os judeus são uma ameaça mundial ao mundo ocidental e a obra ainda hoje é reeditada em várias línguas e utilizada como uma espúria prova da existência de um complô judaico internacional.

Desse modo, a nova extrema-direita, a partir do final do século XX, atualiza essa perspectiva conspiracionista de sua visão de mundo ao articular sua filosofia da história maniqueísta com um típico exemplo de pseudo-história: o Negacionismo do Holocausto, chamado por seus adeptos de revisionismo. O Negacionismo do Holocausto é atualmente um dos principais elementos de coesão ideológica da grande diversidade dos grupos de extrema-direita, especialmente na França e nos Estados Unidos, e um elemento fundamental para a manutenção das forças de atração que mantém unida a nebulosa fascista contemporânea e ajuda a definir

14 “(...) o conceito de ideologia pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido (significado) serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas — que eu chamarei de ‘relações de dominação’. Ideologia, falando de uma maneira mais ampla, é sentido a serviço do poder.” THOMPSON (1995: 21)

15 O site <http://www.sacred-texts.com/sro/mhj/>, por exemplo, disponibiliza trechos da obra de Barruel que recebeu um novo título, mais adequado ao momento: *Code of the Illuminati*. Uma versão impressa de 2012 é vendida no site da Amazon.com pela editora Aziloth Books.

16 Disponível em <http://armageddonconspiracy.co.uk/>. Acesso em: 10 de setembro de 2014.



sua identidade. O Negacionismo do Holocausto não é uma perspectiva historiográfica legítima a se dedicar a revisar os postulados históricos do holocausto, mas sim um instrumento de ação ideológica a serviço de grupos políticos radicais em sua grande maioria de extrema-direita. Concordamos, assim, com Moraes (2011: 3), que considera um equívoco usar a terminologia historiográfica de revisionistas para designar aqueles que negam o Holocausto.

Burris, Smith & Strahm (2000: 221-222), por exemplo, mapearam na Internet uma rede mundial da extrema-direita que agrega os “supremacistas brancos” em seus múltiplos subgrupos: Revisionistas do Holocausto; Teologia da Identidade Cristã; Neonazistas assumidos; Supremacistas brancos radicais; Supremacistas brancos moderados; Nacionalistas não estadunidenses; Skinheads racistas; Bandas, produtores, distribuidores e fanzines; e, editores de livros e produtores de memorabilia nazista. Estudando a extrema-direita francesa, o cientista político Camus (1997: 33) afirma que o Negacionismo do Holocausto “forma um cimento ideológico comum a todas as correntes da extrema-direita” francesa.

Os ideólogos negacionistas negam ou minimizam os efeitos do Holocausto e afirmam que o assassinato de milhões de judeus, ciganos, eslavos etc. é uma mentira criada e mantida pelos vencedores da II Guerra Mundial em estreita aliança com os judeus sionistas fundadores do Estado de Israel. Na verdade, o Negacionismo do Holocausto é outro lado da moeda do “complô judaico internacional” difundido desde o início do século XX pelo livro “O Protocolo dos Sábios de Sião”. Esse livro tornou-se peça de propaganda do antissemitismo desde então e, após a Segunda Guerra Mundial, também do antissionismo. No Brasil, foi traduzido pelo ideólogo integralista Gustavo Barroso e editado no início dos anos 1930. No final do século XX, a Editora Revisão se dedicou a publicar no Brasil livros negacionistas e a fazer propaganda sistemática do tema. Seu editor foi processado pela justiça do Rio Grande do Sul e, finalmente, condenado em última instância pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 2003. Atualmente, a editora não tem mais atividades legais em território nacional. (CRUZ, 1997).

Por mais que se publiquem artigos e livros que denunciam o caráter falso desse livro, os crentes da conspiração judaica internacional se recusam a aceitar os argumentos listados pelos historiadores para denunciar a obra. Certamente, isso se deve à lógica das teorias conspiratórias, que teria quatro princípios fundamentais: “nada acontece por acidente”, “nada é o que parece”, “tudo está conectado” e “tudo o que acontece é o resultado de vontades ocultas e malignas”. (TAGUIEFF, 57 e BARKUN: 4).

15,4Conspiração” e as teorias conspiratórias elaboradas para explicar o atentado ao *World Trade Center* etc. Essa disseminação certamente colabora para a utilização do conspiracionismo pela extrema-direita como uma estratégia de disseminação de sua mensagem entre diferentes setores e classes sociais.

A Organização das Nações Unidas (ONU), em duas ocasiões, pelo menos, se posicionou claramente contra as tentativas de se negar a existência do Holocausto.

A Resolução 60/7 de 1º de novembro de 2005 afirma que o Holocausto será sempre um “aviso a todas as pessoas dos perigos do ódio, da intolerância, do racismo e do preconceito” e que “rejeita qualquer negativa do Holocausto como evento histórico, seja no todo ou em parte”<sup>17</sup>

Dois anos depois, em 2007, a ONU reafirma a Resolução 60/7 e “condena sem nenhuma reserva qualquer negação do Holocausto”. Além disso, conclama os países membros a fazerem o mesmo.<sup>18</sup>

O tema do Negacionismo do Holocausto suscita uma férrea discussão em torno da questão da liberdade de expressão em geral e da posição dos historiadores em relação à criminalização do negacionismo.

Nos EUA, o Negacionismo do Holocausto não é considerado crime posto que há uma tendência de se usar a questão da liberdade de expressão quando se discute o direito dos negacionistas de se expressarem livremente, não só com suas publicações etc., mas também intervindo no debate público em jornais, revistas etc. A *American Historical Association* (AHA), principal organização dos historiadores estadunidenses em 1991, se posicionou contra o negacionismo (ADL, 2001). Os negacionistas usam muito bem essa prerrogativa constitucional para difundirem o negacionismo nos EUA e, a partir daí, disseminá-lo pelo mundo. A eficiên-

17 Cf. Organização das Nações Unidas. *Resolução 60/07 de 1º de novembro de 2005*. Disponível em: <http://www.un.org/cyberschoolbus/holocaust/N0548796.pdf>

18 Cf. Organização das Nações Unidas. *Resolution adopted by the UN General Assembly on Holocaust denial (A/RES/61/255, 26 January 2007)*. Acesso em: <http://www.un.org/en/holocaustremembrance/docs/res61.shtml>

cia dessa estratégia é atestada pela já mencionada venda de seus livros no *Amazon.com*, o maior site de venda de livros do mundo, pelo menos na versão original estadunidense.

No Brasil, desde a condenação pelo Supremo Tribunal Federal da Editora Revisão, que se dedicava a publicar livros negacionistas, definiu-se jurisprudência que considera racismo o Negacionismo do Holocausto, pois este foi então interpretado como antissemitismo.

Em vários países da Europa o Negacionismo do Holocausto é considerado crime. Vários negacionistas já foram condenados e encarcerados em diferentes países. Entretanto, muitos historiadores colocam-se contra essa legislação por considerá-la uma interferência ilegítima do Estado em questões que não lhe dizem respeito.

Em 2005, por exemplo, fundou-se na França a associação *Liberté pour l'histoire* para defender essa posição contra a judicialização da luta contra o negacionismo.<sup>19</sup> Dois anos depois, o historiador francês Jacques Le Goof escreveu um artigo no jornal *Libération* no qual se colocou a favor da condenação e do combate ao negacionismo, mas sem sua judicialização: “Deixemos aos cuidados dos historiadores estabelecer os fatos. E, se uma situação histórica é complexa, se uma memória é atormentada, deixemos aos cuidados dos cidadãos a tarefa de formar uma opinião em função das informações.”<sup>20</sup>

Concluindo, podemos afirmar que o Negacionismo do Holocausto é um tema que faz parte do horizonte político contemporâneo e certamente deve ser objeto da História do Tempo Presente, pois historicizar crítica e cientificamente o presente é uma abordagem necessária para se compreender essa ideologia. Finalmente, os historiadores que se dedicam à História Pública em suas diferentes dimensões tendo como referências éticas a defesa da democracia, dos direitos humanos e da ampliação dos direitos civis não podem deixar de incorporar os temas da pseudo-história e das teorias conspiratórias às suas pesquisas e cursos.

## Referências

- ADL. Holocaust Denial: an online guide to exposing and combating anti-semitic propaganda. 2001. Disponível em <http://archive.adl.org/holocaust/print.html> Acesso em 7 de agosto de 2014.
- ADL. *ADL Global 100. An index of anti-semitism*. 2014. Disponível em <http://global100.adl.org/public/ADL-Global-100-Executive-Summary.pdf> Acesso em: 12 de outubro de 2014
- ALLCHIN, Douglas. Pseudohistory as pseudoscience. *Science & Education*. 13: 179-195, 2004.
- BARKUN, Michael. *The culture of conspiracy: apocalyptic visions in contemporary America*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- BURRIS, Val, SMITH, Emery, STRAHM, Ann. “White supremacists networks on the Internet”. *Sociological Focus*, vol. 33, no 2, May 2000.
- CAMUS, Jean-Yves. *L'extrême droite aujourd'hui*. Toulouse: Éditions Milan, 1996
- CRUZ, Natália dos Reis. *Negando a História: A Editora Revisão e o Neonazismo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1997. Dissertação de Mestrado.
- GIRARDET, Raol. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOODRICK-CLARKE, Nicholas. *Sol negro: cultos arianos, nazismo esotérico e políticas de identidade*. São Paulo: Madras, 2004.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LEGRAND, H. E., BOESE, Wayne E. Chariots of the Gods ? and all that: pseudo-history in the classroom.

<sup>19</sup> Cf. seu site oficial disponível em <http://www.lph-asso.fr/>

<sup>20</sup> Cf. Le pouvoir de l'histoire. *Libération*, 19 de outubro de 2007. p. 2.

*The History Teacher*. Vol. 8, No. 3, May 1975, p. 359-370.

KRUGLYAKOV, Edward. Why pseudoscience is dangerous ? Disponível em <http://www.csicop.org/si/>

MELLEUISH, Greg, SHEIKO, Konstantin, BROWN, Stephen. Pseudo history/Weird history: nationalism and the Internet. *History Compass* 7/6 (2009): 1484-1495. Disponível em: <http://mesosyn.com/his4-4.pdf>

MORAES, Luís Edmundo de Souza. O negacionismo e o problema da legitimidade da escrita sobre o passado. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, ANPUH, São Paulo, junho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312810501\\_ARQUIVO\\_ANPUH-2011-ARTIGO-Luis\\_Edmundo-Moraes.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312810501_ARQUIVO_ANPUH-2011-ARTIGO-Luis_Edmundo-Moraes.pdf)

ROLLAND, Denis. “Internet e história do Tempo Presente: estratégias de memória e mitologias políticas” In.: *Tempo*, vol. 8, n. 16, jan. 2004.

SALAS, Marco. *Diário de um skinhead*. São Paulo: Planeta, 2006.

SHERMER, Michael. *Why people believe weird things: pseudoscience, superstition, and other confusions of our time*. New York: Henry Holt and Company, 2002.

SHERMER, Michael, GROßMAN, Alex. *Denying history: who says the Holocaust never happened and why they say it ?* Berkeley: University of California Press, 2009.

TAGUIEFF, Pierre-André. *L'imaginaire du complot mondial: aspects d'un mythe moderne*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2006.

\_\_\_\_\_. “Cens théories répondent à un besoin de sens”. *Conspiracy Watch*. Disponível em [http://www.conspiracywatch.info/Pierre-Andre-Taguieff-cens-theories-repondent-a-un-besoin-de-sens\\_a301.htm](http://www.conspiracywatch.info/Pierre-Andre-Taguieff-cens-theories-repondent-a-un-besoin-de-sens_a301.htm)

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

# “Fora Collor” e Marchas de Junho: Imprensa e construção de sentidos sobre as mobilizações populares de 1992 e 2013

“Out Collor” and Marches June : Imprensa and construction of meaning on the popular mobilizations 1992 and 2013

Sônia Meneses\*

sonia.meneses@gmail.com /sonia.urca@gmail.com

## Resumo

Este artigo pretende realizar um estudo comparativo sobre as matérias da revista *Veja* nos anos de 1992 e 2013, com o objetivo de investigar as construções de sentidos relacionadas às manifestações “Fora Collor” e as Marchas de Junho de 2013. Ao estudar esses dois anos, pretendo investigar como se dá o tratamento do veículo de comunicação sobre a presença do “povo” nas ruas em ambos os casos, suas interpretações e disputas em torno desses acontecimentos emblemáticos.

**Palavras-chave:** Fora Collor, Revista *Veja*, Marchas de Junho

## Abstract

This article intends to carry out a comparative study on the subjects of *Veja* magazine in 1992 and 2013 with the objective to investigate the construction of meaning related to the manifestations by impeachment of Collor de Melo and the Marches June 2013. By studying these two years I intend to investigate how is the treatment of communication vehicle about the presence of “the people” in the streets in both cases, their interpretations and disputes in tones of these iconic events.

**Works keys:** Impeachment, Marches June and *Veja* Magazine

\* Docente Universidade Regional do Carir-URCA, doutora em história pela UFF. Estuda as relações entre história e mídia, tempo presente, história pública e teoria da história.

(...) Como ninguém sabia ao certo onde o povo andava, aparecem profetas de academia a formular teorias psicogeográficas para localizá-lo. Diziam que estava em casa, indiferente ao mar de lama. (...) Que a desilusão com os políticos ceifara a esperança (...) Também disseram e garantiram que a juventude se tornara apática. Diziam tudo errado. Na semana passada, as principais cidades do país assistiram ao espetáculo do povo em movimento (...) Encheu as ruas, praças e praias, engarrafou avenidas, celebrou enterros, ergueu bonecos, cantou, dançou, buzinou e xingou (VEJA, 26 de agosto de 1992)

“A voz das ruas” é o que diz a manchete de matéria da qual foi extraída a citação acima. A expressão é ao mesmo tempo uma exaltação e um chamamento. Elogia a volta do povo à cena pública apresentada como espaço democrático, agregador de todas as vozes, “um espetáculo” é o que diz a matéria que objetiva ainda mais uma função: encorajar outros a irem às ruas, “numa prova de que, quando se torna necessário, as ruas se encarregam de resgatar o orgulho e o símbolo da nação” (idem).

O trecho acima faz parte de uma matéria que lida hoje sem a devida referência, pode muito bem ser associada aos movimentos que tomaram conta do Brasil entre os meses de junho e julho de 2013 e que perduram até os dias atuais. Extraída da Revista Veja, o texto foi publicado no dia 26 de agosto de 1992 e dizia respeito às manifestações populares que posteriormente ficaram conhecidas como o “Fora Collor”. A evocação da matéria será o mote para iniciarmos nossa reflexão e, mais precisamente, para interrogarmos o que 1992 e 2013 têm em comum. Talvez seja mais apropriado perguntar: que elementos estão presentes nesses dois anos que nos possibilitam aproximá-los e, ao mesmo tempo, diferenciá-los.

Vinte e um anos separam aquele ano de 1992 e 2013; duas décadas que mudaram a cara do país, principalmente, quando pensamos no processo de democratização e amadurecimento das instituições políticas brasileiras. Mesmo com as profundas mudanças assistidas no período, alguns temas ainda permeiam insistentemente nosso cotidiano. É inegável que problemas como corrupção, má aplicação de recursos públicos, desigualdade na distribuição de renda, baixa qualidade de serviços básicos como mobilidade urbana, saúde e educação, dentre outros, permanecem como dificuldades reais para a maioria da população.

Tanto em 1992 quanto em 2013, tais elementos eclodiram de maneira contundente na cena pública desencadeando uma série de manifestações que estimularam rupturas significativas em nosso “espaço de experiência”. Essas ocorrências impulsionaram novas demandas de sentido na medida em que instauraram uma quebra na trama dos “nossos hábitos, de nossas rotinas diárias” (Ricoeur, 41-55 APUD Rabelo, 2006, 19). Podemos dizer que estes problemas públicos estabelecem uma relação de simbiose com tais acontecimentos, na medida em que, nas narrativas midiáticas os explicam e, por sua vez, são explicados por eles.

Assim, estes são anos singulares, sobretudo, porque reúnem um conjunto de situações que os inserem como marcos para memória histórica do país. São significativos porque conduzem ao debate sobre temas que, por sua vez, afetaram e, continuam afetando, nossos horizontes de expectativas.

Ao olhar para os dois anos, perceberemos que um elemento é marcante em ambos: a presença dos meios de comunicação como formuladores de narrativas sobre as ocorrências no cotidiano. Refiro-me a uma produção de caráter amplo, ao mesmo tempo, ideológica, simbólica e social. Assim, embora estejam distantes no tempo são anos sensacionais, no sentido lato da palavra, uma vez que despertaram emoções, entusiasmos e admiração. Tanto 1992 quanto 2013 têm como característica a explosão de grandes manifestações populares nas ruas atreladas ao discurso de que, finalmente, o “povo” havia despertado. Embora esses momentos partilhem de elementos em comum, os motivos que levaram a ambos são bastante distintos, tanto pelos seus deflagradores, como pela maneira como entraram no circuito da comunicação.

Assim, proponho pensarmos ambos os anos por uma chave de investigação que já foi apontada na citação acima: a reflexão sobre as narrativas envolvendo mobilizações populares nesses episódios elaboradas pelos meios de comunicação. Para realizar essa investigação, optei por trabalhar com a cobertura da revista Veja em ambos os anos.

A escolha desse veículo se explica pelo grau de inserção social, assim como pela sua presença de forma contundente na produção de discursos envolvendo os acontecimentos desencadeados nesses momentos. Produtora de um conteúdo reconhecidamente conservador, em 45 anos de sua existência, a Veja funcionou como um importante aporte interferindo na elaboração de narrativas sobre acontecimentos capitais da história recente do país. Não podemos esquecer que a revista foi um agente atuante na eleição de Fernando Collor de Mello em 1992.

O surgimento da *Veja* em 1968 e sua consolidação na segunda metade da década de 1970 marcam o fortalecimento de um dos mais influentes grupos de mídia no Brasil, o grupo Abril fundado por Victor Civita, sendo idealizada e dirigida até 2013 por seu filho, Roberto Civita, falecido no mês de maio daquele ano. Sua influência editorial é marcadamente norte-americana inspirada na *Time* e, no seu nascimento, trazia a proposta de ser uma revista ilustrada de informação, que procurava disputar mercado com outras de grande circulação nacional como a *Manchete* e *O Cruzeiro*<sup>1</sup>.

Dirigida à classe média, a revista sempre deixou claro com qual setor econômico e social esteve e continua alinhada. Defensora ardorosa do liberalismo e do capital, que em seu discurso sempre são equivalentes ao conceito de Democracia, já em seu primeiro número, de 11 de setembro de 1968, agradecia: Devemos esta revista (...) aos milhões de leitores (...) que têm prestigiado nossas publicações (...) às classes governantes, produtoras e intelectuais que reclamaram da Abril esse lançamento (*Veja*, 11/09/1968). Na edição de 13 de março de 2013, ironicamente na mesma que traz em sua capa a notícia da morte do presidente da Venezuela Hugo Chávez, abre as páginas amarelas com a seguinte manchete: “Capitalistas Brasileiros: Unívulos!” ao reproduzir uma entrevista com o economista Rodrigo Constantino autor do livro “Privatiza Já”.

Chamo atenção que seu lugar social é um elemento fundamental para compreendermos a maneira como os episódios de 1992 e 2013 são narrados. Sob o argumento, muitas vezes falacioso de se pronunciar em nome da verdade e da liberdade de imprensa, em seu discurso, transforma interesses particulares em necessidades de uma coletividade mais ampla. Exemplo disso foi a cobertura política dada pela revista a Fernando Collor em 1989, atuando, significativamente, para descolar sua imagem da direita tradicional, da qual era produto, e da esquerda, representada por Lula e Brizola, ajudou a criar o mito do jovem político de ideias modernas e caçador de marajás.

Nos meses turbulentos daquele ano de 1992, o país viveu uma experiência inédita em sua história política com o impeachment. Collor de Mello, apresentado como o grande “astro” da primeira eleição direta para presidente do país, depois de 21 anos de ditadura militar, foi o personagem principal de um enredo que reuniu tradicionais grupos políticos e meios de comunicação. O esportista saudável, bonito, herói na luta contra os marajás, que na verdade era o representante das mais antigas práticas políticas alagoanas, travestiu-se de ícone da renovação política e de salvador da pátria. Tanto sua eleição, quanto seu impeachment são exemplos de como os meios de comunicação interferem de maneira significativa na produção de sentidos no tempo presente.

A ideia do impeachment de Fernando Collor surge nas páginas da *Veja*, muito antes de se configurar como experiência posta na cena pública, emerge primeiramente como um Acontecimento-Possibilidade<sup>2</sup>, ou seja, projetou-se nas páginas da revista mesmo antes de efetivar como experiência no cotidiano. Ao longo de 1992, a revista constrói um processo contínuo de denúncias e escândalos que começaram a ganhar densidade no mês de maio, quando Pedro Collor concede a famosa entrevista à própria *Veja* denunciando o esquema PC Farias atrelado ao presidente.

O conceito de “impeachment” até então desconhecido no debate político nacional, começa a emergir em meio à insatisfação dos próprios grupos empresariais em virtude da política econômica desastrosa do governo Collor. Aliado a isso, explodem denúncias de corrupção ligadas ao primeiro escalão do governo, inclusive à primeira dama Rosane Collor. Assim, em princípios de 1992, a narrativa sobre o futuro do país passa a ser tecida como incerteza e como uma espera ansiosa pelo desenrolar de novos acontecimentos. O que pode ser constatado na matéria do dia 19 de fevereiro que sacode a cena pública com uma ameaça: “Dossiê explosivo – para o irmão mais novo do presidente, PC farias é uma “lepra ambulante” cujos negócios podem provocar o impeachment Collor” (*Veja*, 19/2/1992).

Ao todo, foram 17 capas dedicadas a Collor naquele ano, mas ao contrário de 1989, quando o objetivo era construir a uma imagem positiva para o político que disputava as eleições, em 1992 predominava o

1 A Revista não agradou nos primeiros anos, sobretudo, porque trazia uma nova linguagem jornalística para os padrões da época, inspiração da imprensa norte-americana como a *Times*, a revista trazia o mesmo nome de outra revista também norte-americana *Look*. Foi ainda acusada na época de imitação malfeitas desses produtos.

2 O conceito de acontecimento possibilidade foi apresentado em minha tese de doutorado, intitulada *A Operação Midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*. Tese de doutorado, Niterói, UFF, 2011.

espectro da crise atrelada ao governo. Até o mês de maio, quando a possibilidade de impeachment ganha força, pode-se acompanhar uma linha de eventos, narrados quase como uma cadeia linear na qual se seguem denúncias, mudanças no governo e troca de ministérios.

Apesar da forte presença do tema nas páginas da revista, mobilizando uma grande demanda de textos e debates, há apenas uma capa dedicada à participação popular no episódio. Mesmo que possamos vislumbrar outras matérias a partir do mês de agosto que tratam das mobilizações “Fora a Collor”, estas sempre entram atreladas a outras que ressaltam a atuação de políticos e da própria imprensa na participação dos eventos naqueles meses.

Na narrativa produzida pela revista *Veja*, a mobilização popular entra como coadjuvante no conjunto daquele processo no qual, a própria imprensa é colocada como a principal protagonista. Sua participação é racionalmente planejada nas matérias de maneira a compor o conjunto de elementos que ajudam a construir sentido para aqueles dias. Assim, sua presença não é uma surpresa mas uma ocorrência festejada como o esperado, Vejamos:

Alegria, alegria! É o diz a manchete de cuja matéria qual foi extraído o trecho abaixo.

(...) A rebeldia juvenil está de volta, juntando mauricinhos e militantes, skatista e esquentados. Em Brasília a disputa política enlacrou num intrincado jogo de interesses, com senhores engratados trocando favores sórdidos ressuscitando a velharia do é-dando-que-se-recebe, e engavetando os valores fundamentais da justiça da ética e a moralidade. Enquanto isso, no Rio e em São Paulo, uma garotada bonita bem humorada, habituada a frequentar shopping centers e curtir praia entendeu muito bem o que está se passando nas altas esferas de poder (VEJA, 19 de agosto de 1992, 18)

A matéria é ao mesmo tempo uma exaltação e um chamamento. Título da composição de Caetano Veloso apresentada no festival da canção de 1967. Elogia a volta da rebeldia juvenil às ruas que são ressaltadas pela revista como espaço democrático, agregador de todas as tribos, afinal diz a matéria, ali cabem de mauricinhos a militantes. O trecho exerce ainda mais uma função: encoraja que outros sigam a “garotada bonita e bem humorada”. Não por acaso, a primeira matéria dedicada à participação juvenil faz um paralelo com minissérie ‘Anos Rebeldes’ da Rede Globo de Televisão e constrói uma imagem romantizada da juventude o do movimento desencadeado nas ruas naquele momento.

As palavras da garotada são duras, têm um seriedade radical, mas as passeatas foram mais festas gigantescas que desfiles de sisudez marcial (...) Cada povo tem uma maneira própria de fazer a História (...) No Brasil, o brio cívico tende a extravasar na forma de um humor cortante, do escracho aberto. As manifestações têm um quê de Carnaval, de desfile de escola de Samba. (VEJA, 19/08/1992)

O apelo realizado ao passado e a afirmação de que naquele momento se “fazia a história” pressupõem um interesse implícito da revista em conduzir apropriações de sentido sobre as manifestações. Aqui se atesta uma intenção de futuridade ao pretender fazer daquele acontecimento um momento fundador para conjuntura política do país ou, pelo menos, evocar o respaldo simbólico da presença do “povo brasileiro” para o que pudesse advir. Percebe-se como há uma construção antecipada de sentidos e valores sobre o movimento, assim, a “garotada bonita” compõem o quadro de aliados naquele processo que cada vez mais parecia caminhar para o inevitável, como podemos perceber a partir de algumas manchetes das capas que antecederam ao impeachment:

“O Governo não terminará limpo – o ex-presidente da Petrobras devassa o esquema paralelo de PC no Planalto” 17/6/1992

“Collor Sabia” – ex-lider do governo diz que denunciou várias vezes ao presidente as delinquências de PC” 24/6/1992.

“No que vai dar a crise” ( ) Impeachment, ( ) Renúncia ( ) Parlamentarismo Já ( ) Collor continua, forte ( ) Collor continua, fraco. 1/7/1992.

“As provas” – O carro usado pelos filhos do presidente Fernando Collor pertence a PC farias, Um funcionário do PC depositou 18.968.000,00 na conta da secretaria que pagava as despesas do presidente” 8/7/1992

“O Circulo se Fecha” – os cheques do esquema PC 29/7/1992

“O Brasil Renuncia a Collor” – A voz do povo chega ao congresso (26/08/1992)

Destaca-se uma formulação antecipada do acontecimento num plano de possibilidades que visa di-

recionar o futuro a partir do presente, no qual a atuação da revista é extremamente importante, porquanto “pré-escreve” o acontecimento concedendo-lhe uma aura de significação que poderá ou não influenciar a ocorrência propriamente dita no futuro. Na revista de 26 de agosto a manchete destaca: “As Vozes da Guerra – Governador Fleury decide se mobilizar pelo impeachment do presidente Collor e planeja colocar 1 milhão de pessoas nas ruas de São Paulo”.

Percebe-se como a presença popular é narrada como um plano político para pressionar a tomada de decisões. A evocação do povo, assim como em outros momentos, como no movimento das “Diretas Já”, pretende criar uma unidade de sentido em torno do episódio. Tudo se explica e é organizado a partir de papéis de atores previamente definidos, o que pode ser visto na expressão: “Fleury decide se mobilizar”. Assim, “o presente factual constrói-se, portanto, no contexto do passado e do futuro. Do passado, pelas analogias que sugere. Do futuro, pelas antecipações que permite.” (Ricoeur, 1991). Vejamos um pouco mais da matéria:

“Agora é guerra (...) A partir de agora as manifestações serão organizadas, terão direção. Contra a rua, a frente do Planalto não tem o que fazer (...) Na terça o governador Fleury Filho concederá uma entrevista (...) “É melhor participar e dirigir as manifestações do que deixá-las correr soltas (...) O Receio maior de Fleury é que sem direção, a campanha de rua pela saída do presidente se torne presa fácil de agente provocadores”. (VEJA, 16/08/1992)

Ao acompanhar semanalmente as matérias, percebe-se a estruturação de uma narrativa que permite aos leitores compreendê-la a partir de um programa de sistematização de sentidos. Manter as manifestações sob controle era um ponto fundamental naquele processo, pois representava ainda a manutenção dos interesses dos grupos sociais aos quais a Veja se vinculava, tais como: empresários, classes médias e políticos. Entretanto, o discurso é elaborado como se não houvesse distinção entre os estes interesses e as manifestações das ruas, como se “todos” representassem a “enorme parte do povo” brasileiro.

Desta forma, a revista tenta assumir um lugar de representação coletiva que a autorizava a falar em nome desse “povo”. Na longa matéria do dia 26 de agosto, faz um apanhado das “Vozes da Guerra”, como dito anteriormente e, numa ordem sequencial, apresenta um conjunto de “vozes” que, segundo a revista, representava os envolvidos no processo naquele momento. São elas: “A voz dos políticos”, a “voz da bolsa de valores”, “a voz dos quartéis”, “a voz da CPI”, a “Voz dos Advogados”, a “voz de PC Farias”, a “voz do irmão” e, por fim, a “voz das ruas”, que, segundo a matéria, “ao se colocarem em movimento, filhos, pais e avós escreveram um capítulo sem paralelo na história”. Algumas denominações são recorrentes nos discursos associadas às manifestações populares naqueles dias, a exemplo de: festa democrática, espetáculo alegre o ordeiro, dentre outros.

Ao contrário de 1992, no qual foi possível acompanhar o processo de desestruturação do governo Collor de Melo quase como uma novela lida em capítulos nas páginas de jornal e revistas da época, 2013 é marcado pela diversidade e pela força acontecimental acionada de maneira espetacular nos seis primeiros meses do ano. Tantas foram as ocorrências que construir uma chave explicativa para uni-las tornou-se tarefa impossível. Mas que teria em comum, dois anos tão distinto e distante no tempo? A partir de quais elementos podemos construir sobre eles uma chave explicativa?

Quando aproximamos nosso olhar sobre ambos percebemos que um elemento teve papel decisivo na narrativa das ocorrências daqueles dias. Em ambos, foi inegável a força dos meios de comunicação na elaboração de narrativas e explicações sobre os acontecimentos, assim como o retorno à cena pública de uma personagem de bastante força nos discurso da imprensa do país: as manifestações populares e especialmente, a presença da juventude associadas a elas.

Assim, o ano de 2013 entra no circuito das grandes narrativas a partir do sensacional, a surpresa posta na cena pública, do inacreditável e aparentemente inexplicável. Durante o primeiro semestre, vivemos um encadeamento tão lancinante de eventos que podemos dizer que passamos pela experiência de um tempo condensado que nos fez perder a própria dimensão cronológica e linear para nos colocar no ritmo temporal da desordem, da ruptura.

Momento em que nossas percepções sobre o passado e o futuro ficaram turvas diante da força avassaladora do presente. Dezena de mortes numa boate gaúcha, renúncia papal, eleição do primeiro Papa latino-



americano da história, morte do presidente venezuelano Hugo Chaves, bombas explodindo em Boston, violentos conflitos no Egito e na Síria, espionagem norte-americana por meio da Web e finalmente, no mês de junho, impulsionadas pelo aumento do transporte público em São Paulo explodem as manifestações nas ruas do Brasil. Cada uma dessas ocorrências, como afirma Ricoeur (1991, 41), coloca em ação uma imperiosa demanda de sentido capaz de instaurar uma nova ordem de coisas.

O ano de 2013, assim como 1992, já ganhou status de ano emblemático para a história do Brasil. Mas por quê? Como compreender essa produção de sentidos históricos realizada quase de maneira instantânea? Como o espetáculo é progressivamente conduzido a uma cadeia de monumentalização a ponto de se tornar história no próprio momento presente?

Ao contrário de 1992, as manifestações de 2013 são o que podemos chamar de “acontecimento-acaso”<sup>3</sup>, ou seja, caracterizam-se pelo inesperado, pela surpresa posta na cena pública. São acontecimentos que emergem de situações imediatas e inesperadas do cotidiano, o que coloca os meios de comunicação em uma condição de posteridade em relação a eles. Analisam e significam ocorrências que os antecederam, na medida em que não eram esperadas e, nesse caso trabalham, no primeiro momento, amparados em uma atitude de retrospectiva – mesmo que no plano de um curto espaço temporal – para em seguida, retomarem o processo de projeção dos efeitos daqueles eventos. A primeira capa da *Veja* a tratar do tema é do dia 19 de junho de 2013. Trazendo em primeiro plano a imagem de uma pichação que dizia “contra o aumento”, a manchete proclama: “A Revolta dos Jovens – depois do preço das passagens, a vez da corrupção e da criminalidade”. Logo no seu editorial, a revista deixa claro que trará:

“Uma reportagem especial desta edição se dispõe a explicar o que querem os jovens brasileiros que estão vandalizando as ruas num pretexto de lutar contra o aumento de 20 centavos nas passagens urbanas. Nisso são iguais aos jovens americanos que em 2011 protagonizaram uma furiosa, mas meteórica reforma urbana contra o capital financeiro (...) eles se parecem como os estudantes ingleses que (...) barricaram o centro de Londres (...) Uma lição valiosa, porém, é a de que esses surtos de indignação guardam uma razão real escondida (...) É muito útil tentar decifrar quais são (...) A reportagem da *Veja* (...) contribui para isso.” (VEJA: 19/06/2013)

Diante da perplexidade do evento, percebemos como imediatamente o veículo de comunicação passa a dotá-lo de sentido o associando a outras ocorrências em outros países, para isso desconsidera diferenças sociais, econômicas e culturais e os homogeneiza a partir de um lugar de classe. “eles têm em comum principalmente o fato de pertencer às classes médias e ricas de seus respectivos países”.

“Dá-se, então aquilo que Santos Zanzunegi chama a “suspensão do inacreditável”. O inacreditável deixa de o ser. Por que? Porque múltiplas relações de causalidade irrompem indomáveis. Inicia-se, assim, a narrativa do acontecimento (...) que gera sentido ao funcionar como máquina de organização do tempo e ao assentar numa lógica da causalidade, ou melhor, numa lógica em que a causalidade se funde, coincide, com a contiguidade. Uma narrativa que integra o acontecimento ao “todo contextual”. (RABELO, 2006, 20)

A matéria, recheada de fotografias, hipertextos e mensagens das redes sociais, demonstra a dificuldade da revista em fazer o que anuncia: explicar o movimento. Em tom negativo e irônico, trabalha para desqualificar tanto o movimento quanto seus participantes, com a manchete “A Razão de Tanta Fúria”, procura apresentar didaticamente quem são os membros das manifestações, vejamos:

“Há uma grande chance de que boa parte da rapaziada que, na semana passada, foi às ruas esteja apenas dando vazão às pressões hormonais pelo exercício passageiro do socialismo revolucionário (...). As minorias que participaram ativamente do quebra-quebra são os suspeitos de sempre: militantes de partidos de extrema esquerda (PSTU, PSOL, PCO, e PC do B) militantes radicais de partidos de centro-esquerda (PT e PMDB), punks e desocupados de outras denominações tribais urbanas” (VEJA, 19/7/2013)

3 O conceito de “acontecimento-acaso” é discutido em minha tese de doutorado na qual realizo uma tipificação de acontecimentos produzidos pela narrativa midiática, são eles: acontecimento-possibilidade, acontecimento-acaso, acontecimento-síntese, acontecimento-monumento. Cf. Meneses, Sônia. *A Operação Midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*. Tese de doutorado, Niterói, UFF, 2011 Caps. 2 e 4.

Um movimento orquestrado por uma minoria, que segundo a revista sempre “será minoria por definição”. Seu espanto, no entanto, é explicar “o fato de “às minorias terem se juntado milhares de rapazes e moças que tinham tudo para estar no cinema, no shopping ou na balada e não engrossando as fileiras das minorias de vândalos profissionais” (VEJA, 19/6/2013).

Nessa primeira matéria abordando o tema, o tom da revista é de clara perplexidade e, como ainda não havia elementos para identificar líderes ou grupos responsáveis diretos pelas mobilizações, ela afirma que “os culpados são os suspeitos de sempre”. O texto demonstra um conteúdo superficial e apressado premido pela urgência de encontrar os motivos que levaram tantas pessoas às ruas.

Se nessa primeira abordagem, ainda não estava definido que linha seguir para a construção de sentidos sobre o acontecimento, em sua edição qualificada como “histórica”, da semana posterior, isso fica claro logo em seu editorial. Com teor muito mais positivo sobre os manifestantes e o próprio movimento, a revista abre a edição com o editorial se dizendo “Sem Medo do Novo”.

“As manifestações de rua da semana passada mostraram de modo inequívoco que estão quebrados os canais de comunicação de imensa porção da sociedade brasileira com as instituições que deveriam representá-la. Não era novidade para ninguém que o distante planeta Planalto, a Brasília da Fantasia, vinha se tornando, governo após governo, uma entidade divorciada do Brasil” (VEJA, 26/6/2013)

Como no passe de mágica, resolve-se todo o enigma, tudo se explica e os manifestantes ganham status de povo brasileiro. Sem que ninguém viesse a público explicar com clareza os porquês das manifestações, cujas demandas pareciam emergir a cada semana, a revista trata de fabricá-los naquilo que Lozano chama de “processo de consciência”, ou seja, a passagem do fortuito ao regular, do estranho ao normal, do imprevisível ao inevitável”. (RIBEIRO, 2006, 21)

Na página que abre a matéria do dia 26 de julho, estão claros os eixos sobre os quais se assentam as explicações sobre os episódios. Num texto escrito em tom carregado de figuras de linguagem que estimulam a emoção, o medo e as expectativas geradas em torno dos episódios:

“Tão maior, mais inebriante, mais mobilizadora, mais assustadora e mais apaixonante que, em uma semana, multidões bem acima de 1 milhão de pessoas jorraram Brasil a fora na histórica noite de quinta feira. Todos os parâmetros comparativos anteriores como Diretas Já e fora Collor empalideceram”. (VEJA, 26/06/2013)

Os exemplos acima ajudam a entendermos a construção narrativa engendrada pela revista. Tal elemento ressalta a dimensão ideológica presente nessa produção; uma dimensão nem sempre visível, mas que quase sempre “permanece dissimulada; (...); mascara-se ao se transformar em denúncia contra os adversários no campo das competições entre ideologias” (RICOEUR, 2007, 95). O discurso muda, conforme mudam os interesses, nesse caso, toda a explicação para os episódios é resumida na insatisfação direcionada ao governo do PT e administração Dilma Rousseff:

“Os partidos de esquerda foram os que mais se viram emparedados pela nova realidade das ruas. O PT acreditava que a paixão dos brasileiros pelo futebol seria exacerbada pelas Copas de tal forma que ninguém mais notaria a corrupção e a ineficiência do governo” (...) Os esquerdistas tiveram de ouvir um dos mais elegantes xingamentos da história mundial das manifestações: “oportunistas, oportunistas”. (VEJA, 26/06/2013)

Organiza-se, por assim dizer, uma escritura do imediato que significa as ações cotidianas em sistemas de conformações ideológicas, linguísticas e sociais. A sistematização dos conteúdos pela revista se ampara em uma “vontade de verdade” que auxilia a construção de uma dada legitimidade social de seu discurso e de suas narrativas. Se os recursos se apresentam como lugares evocadores da verdade, elaboram para si, conseqüentemente, lugares de poder, uma vez que se manifestam como mecanismos autorizados a falar, assim como, interditar outras vozes.

São conformações que atuam diretamente sobre aspectos de significação temporal. Tornam-se objeto de distensão entre o passado, presente e futuro. Toda notícia carrega, portanto, uma tripla temporalidade. Não por acaso, a intenção deliberada de situá-la numa cadeia explicativa entre um antes e um depois, como quando a revista traça uma linha histórica das principais manifestações populares da contemporaneidade, desde a queda do muro de Berlim à queda de presidentes na Argentina.

Desta maneira, considera-se que em toda produção da notícia, há elementos que acentuam a tensão presente em sua formulação e a evanescência/permanência de seus conteúdos no tempo. Nesse caso, configuram-se categorias temporais ordenadas nessa produção de maneira a influenciar para que um dado evento consiga transpor a condição de efemeridade e se situe como objeto de apropriação para além do momento de sua “acontecência”.

Estes acabam por se tornar momentos impulsionadores de debates contraditórios, conflitantes marcados por discursos insistentes de justiça, direito e reparações sociais e que nos colocam diante de um desejo de construirmos tais ocorrências entre um antes e um depois desses acontecimentos. Emerge também daí o conceito de boa política que preconiza o fim da corrupção, a punição para gestores incompetentes e a reivindicação por ações públicas eficazes. Uma vez midiaticizado, o acontecimento apresenta-se também como um problema público e reúne outras ocorrências em torno dele. Tal movimento evidencia sistemas de valores, discursos e demandas que invadem cotidianamente os meios de comunicação como podemos atestar na cobertura da grande mídia sobre os episódios das ruas em 2013. Pode-se falar que estes acontecimentos tanto se alimentam pela novidade de outras ocorrências, como pelo potencial de mobilização que manifestam.

Procurei discutir brevemente aqui a produção de acontecimentos históricos a partir dos meios de comunicação. A partir de um veículo, a *Veja*, e de um tema, as manifestações populares, pudemos comparar a cobertura de um veículo de comunicação em de dois anos emblemáticos. Entre ambos, uma diferença temporal, mas que evocam agenciadores de sentidos parecidos, especialmente, quando se lança na cena pública uma expectativa sobre a presença do “povo” nas ruas. Assim, pudemos perceber como é possível identificarmos alguns elementos recorrentes na construção dessas narrativas embora, se lancem em objetivos totalmente distintos.

Nesse ponto, é preciso estarmos atentos às diferenças fundamentais: em 1992, as manifestações “Fora Collor” emergem numa cadeia linear de significações. São narradas como o esperado, como acontecimentos-possibilidades. Entram na narrativa midiática antes mesmo de se configurarem como experiência prática no cotidiano. Em grande parte as mobilizações foram agregadas a um acontecimento maior: o impeachment de Collor que havia começado muitos meses antes. Assim, quando explodem no chamado “domingo negro” como ficou conhecido o dia 16 de agosto de 1992, vêm à cena pública amparada por uma cadeia narrativa que trabalhou apenas para enquadrá-la no conjunto das ocorrências daqueles meses.

Em 2013, temos o evento inesperado acontecimento-acaso e, ao primeiro momento, sem explicação. Destaco que vivemos momento da emergência das novas mídias, assim, o controle exercido sobre a construção de significados sobre os eventos contemporâneos é muito mais difícil. Exemplo disso foi o próprio tom de perplexidade da *Revista Veja* ao tratar das manifestações do mês de junho. Oscilando entre uma posição de crítica aos “vândalos profissionais” e a exaltação aos brasileiros que estavam fazendo história naquele momento, procura captar ganho político direcionado toda a explicação do episódio para a insatisfação contra o governo petista.

A partir dessa prerrogativa, há um trabalho de seleção que transita entre o acaso e um desejo de controle. Diante da ilimitada avalanche de ocorrências que saturam o cotidiano, alguns eventos carregam um potencial de monumentalização muito mais evidente. Suas consequências acabam desencadeando fluxos de novas ocorrências que, quase sempre são inesperadas, todavia, quando estes acontecimentos passam a fazer parte do circuito da comunicação, ou seja, tornam-se o produto-notícia, ganham contornos dentro de uma lógica própria de ordenação e são submetidos a uma “operação midiográfica”<sup>4</sup> que progressivamente vai lhes agregando sentidos, densidade e monumentalidade.

Deste modo, tais acontecimentos são selecionados e, por vezes, identificados por seu potencial de comoção e apelo social; mais do isso, são assim narrados, o que os transforma em um poderoso capital simbólico no jogo de disputas de poder e construção de memórias e marcos históricos. Nesse jogo, estabelece-se um movimento discordante/concordante, que é contínuo. Como sustenta Ricoeur, tudo ocorre entre uma “necessidade retrospectiva” e uma “contingência prospectiva” (RICOEUR, 1991, 50). Aos nos depararmos como esses dois episódios pudemos perceber como a narrativa midiática, no caso da revista *Veja*, opera,

4 Cf. Cf. Meneses, Sônia. *A Operação Midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*. Tese de doutorado, Niterói, UFF, 2011

direciona e elabora significações muito próprias sobre eles, isso nos faz compreender ainda que o relato apresentado nesses veículos é sempre parcial, problemático e vinculado ao conjunto de demandas sociais, políticas e culturais aos quais seus formuladores estão vinculados.

## Bibliografia

- ANTUNES, Elton e VAZ, Paulo Bernardo. *Mídia: um aro, um halo e um elo*. In GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera. (orgs.) *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. São Paulo: Autêntica. 2006.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG. 2007.
- BARBEIRO, Jesús Martin. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa – Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2009.
- \_\_\_\_\_. *História cultural da Imprensa – Brasil – 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X. 2010.
- BÉDARIDA, François. “*La mémoire contre l’histoire*”. Paris: Esprit, juillet. 1993
- \_\_\_\_\_. BÉDARIDA, François. *Tempo presente e presença de história* in FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. “*A opinião pública não existe*”, in. *Questões de sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983.
- BURKE, Peter & Briggs, Asa. *Uma História Social da Mídia – de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *História do Tempo Presente: desafios*. Rev. Cultura Vozes, Petrópolis: v. 94, No. 3, pp. 111 – 124, maio/junho, 2000.
- FRANÇA, Vera. *Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação* in GUIMARÃES, César e FRANÇA, Vera. *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GOULART, Ana Paula. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: e-Papers, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mídia e Memória – A produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro. PDF, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. São Paulo: Col. Biblioteca do Tempo Universitário, 2003.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora 2ª. Edição, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC, 2006.
- KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: norte e sul*. São Paulo: Edusp, 1997
- LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática 5ª, 2004.
- MASTROGREGORI, Massimo. *Historiografia e tradição das lembranças*. In MALERBA. *A História Escrita. Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

- MENESES, Sônia. *Os historiadores e os “fazedores de História”: lugares e fazeres na produção da memória e do conhecimento histórico contemporâneo a partir da influência midiática*. Rev. OPSIS. v. 7, no. 09, julho/dez 2007. Goiânia. UFG. 2007
- \_\_\_\_\_. *1964, o ano de uma notícia indelével: A construção memorial do Golpe militar no Brasil entre a mídia, a memória e a história*. São Paulo, Uninove. Rev. Cenários da Comunicação, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As Faces de Hécate: Literatura, Mídia e História formas narrativas na produção do acontecimento na sociedade contemporânea*. Santa Catarina, Rev. Estudos em Jornalismo e Mídia. (UFSC), 2009.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira – cultura Brasileira e Indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- RABELO, José. *Os acontecimentos midiáticos como actos de palavra*. Servilha: Revista científica de información e comunicación, no. 03. 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomos I, II, III, São Paulo: Papyrus Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RICOEUR, Paul. *Événement et sens*, in *Raisons Pratiques*, No. 02 l'événement en perspective, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- RIOUX, J. P. *Entre o Jornalismo e a História*. in *Questões para a História do tempo presente*. São Paulo: Edusc, 1999.
- RIBEIRO, A. P. G. *A história do seu tempo. A imprensa e a produção do sentido histórico*. Rio de Janeiro: dissertação de Mestrado defendida na ECO/UFRJ, 1996
- ROUSSO, Henry. *La hantise du passé*. Entretien avec Philippe Petit, les Editions Textuel, 1998.
- THOMPSON, John B. *Mídia e Modernidade: uma teoria social da mídia*. São Paulo: Vozes, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa. 2004.

# História Oral e História Pública: Os caminhos para a posse da terra na Favela Vila Operária

## Oral History and Public History: The ways to the land ownership in Vila Operaria slum

*Denize Ramos Ferreira\**

denigaia.denize@gmail.com

### Resumo

No final do século XIX, início do século XX, embora ainda constituíssem locais pouco numerosos, as favelas já se apresentavam como áreas que preocupavam. A favela Vila Operária, surgiu em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a partir da ocupação de um morro não habitado. Preocupava alguns políticos locais além do legítimo proprietário por não conseguir reaver sua propriedade sob o controle dos migrantes. Estes, desde o início, fortaleciam sua identidade social por meio de um novo enraizamento que se sustentava na ocupação da terra. A Prefeitura negociou em segredo a compra deste morro a partir de 2008. Quando tornei esta história pública em 2013, a Prefeitura foi obrigada a reconhecer, por interferência do Poder Judiciário, que os moradores tinham direito à posse desta terra. A História Oral e sua publicação tornaram reais o sonho de 1958.

**Palavras-chave:** favela, História Oral, História Pública

### Abstract

In the late 19th century, early 20th century, though still constitute little places numerous, the slums are already presented as areas that concerned. The Vila Operária slum arose in Duque de Caxias, in the Baixada Fluminense, from the occupation of a hill not inhabited. Worried some local politicians beyond the rightful owner for not being able to get your property under the control of migrants. These, from the beginning, strengthened their social identity through a new rooting that supported him in occupation of the land. The city negotiated in secret purchase this hill from 2008. When I made this public history in 2013, the city was forced to acknowledge, by interference of the judiciary, that the villagers were entitled to the possession of this land. Oral history and its publication made real the dreams of 1958.

**Keywords:** slum, oral history, public history

\* Possui graduação em História. Atualmente é pesquisadora associada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) pelo Laboratório de Estudos das Diferenças e Desigualdades Sociais (LEDDDES). Fez parte do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (UFRJ). Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora de História. Tem experiência na área de História com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: Baixada Fluminense, memória, vulnerabilidade social, Ditadura Civil- Militar, favela, partido comunista, clientelismo, periferia, desterritorialização. Pesquisa atualmente a atuação do Partido Comunista Brasileiro em favelas da periferia do Rio de Janeiro por meio da metodologia de História Oral e História Pública.

## História Oral e História Pública: Os caminhos para a posse da terra na Favela Vila Operária

A Favela Vila Operária localiza-se em um morro, no bairro Parque Felicidade, no 1º Distrito de Duque de Caxias. Os primeiros registros de sua ocupação são do ano de 1954. A maioria dos novos moradores veio do nordeste do Brasil e, em número menor, da própria região sudeste, inclusive do interior do Estado do Rio de Janeiro, em busca de emprego e melhores condições de vida, mas não foram diretamente para essa localidade. Eles tentavam antes a vida na cidade do Rio de Janeiro. Muitos que chegavam entre 1930 e 1950 encontravam nas favelas a moradia que buscavam. Aproximadamente 12,3% permaneciam nelas, com o restante encaminhando-se para o subúrbio.

As favelas, como afirma Marcos Alvito, “são basicamente a solução popular possível para o problema da habitação e do transporte.” (ALVITO, 2010.) ou seja, é uma forma urbana e espontânea para aproximar o trabalhador das áreas de produção, reduzindo seus gastos. Mas os membros do Estado não pensavam assim. Os cortiços e as favelas eram compreendidos como áreas de pobreza e criminalização, um antro de vagabundagem, prostituição, insalubridade, propenso a epidemias, propagador de vícios, ou seja, era um lugar só para gente da “classe perigosa”. (VALLADARES, 2009, p.24 e p.26). Portanto, a falta de condições dignas para seus habitantes era uma ameaça à ordem pública e moral da sociedade, uma vez que o próprio ambiente legitimaria possíveis revoltas sociais. Os moradores dessas localidades, na verdade, eram e são vítimas de um pró-processo de homogeneização, (PEREIRA, 2000, p.12) sustentando estereótipos que, por consequência, são vistos pelos habitantes da cidade formal, pelo desconhecimento, com preconceito.

Devido a essa imagem negativa desses bolsões de pobreza urbanos, o controle sobre tais áreas tornou-se intenso desde a reforma urbana realizada por Pereira Passos, prefeito entre os anos de 1902 e 1906. Daí em diante, esse processo foi contínuo, regulando o crescimento da habitação popular urbana, tendo como uma de suas consequências a expulsão dos mais pobres para a periferia, da qual Duque de Caxias fez parte.

A favela Vila Operária tinha como especificidade o fato de que os moradores não tinham escritura de suas propriedades. Tais especificidades são conhecidas somente por quem está dentro dela, seja trabalhando, como no meu caso, ou pelo próprio morador. Passar em frente de uma favela com certa frequência, morar ao lado de uma, ler reportagens nos jornais não nos permite identificar as condições de vida efetivas dentro da localidade.

Observo que a própria definição do morador de favela, favelado, que já se falava na década de 1950, criava uma imagem negativa associada a pobreza, falta de saneamento, à insalubridade na qual seus habitantes viviam, justificando assim as ações arbitrárias dentro da localidade por parte do Estado que segundo o mesmo também seriam ações civilizatórias.

Com a presença informal no mercado de trabalho e, portanto, desconectada da luta operária, a categoria favelado emprestava uma identidade coletiva aos excluídos de determinada área geográfica, dando-lhes maiores possibilidades de lutarem por direitos sociais, uma vez que criavam uma identidade social e, dessa forma, apresentavam para a sociedade quem eram eles, em que condições viviam e por que buscavam soluções para seus problemas locais.

A imagem construída através das décadas, precisamente a partir de 1957, sobre favela, está associada à questão social, mas também havia (e ainda há) um conceito que o estado de miserabilidade, no qual viviam, induzia à falta de consciência política, fácil manipulação ideológica e subserviência. O que discordo, pois entendo que esse grupo tem um enorme potencial de luta e que conforme essa identidade social vai se formando, o morador da favela vai se organizando, pois, a meu ver, começa a compreender que sozinho não será escutado.

O pobre é uma ameaça pelo potencial destrutivo quando se apresenta na forma coletiva, fora do ambiente de trabalho, ou seja, sem a supervisão direta da autoridade disciplinar; é ainda uma ameaça à sua própria saúde e à dos outros habitantes da cidade: seus corpos sujos e fracos seriam vítimas fáceis de doenças; o lugar onde se abrigavam para descansar constituiria o meio ambiente mais propício à produção de miasmas e o aparecimento de doenças epidêmicas. Este é o conceito que a conjuntura da favela suscitou por décadas e que se identifica até o presente.

Não me furto, porém, a reconhecer que as favelas têm alguns traços em comum, mas ainda assim não caracteriza um processo hegemônico de favelização, embora o próprio Estado já o tenha feito considerando as favelas como um todo, ao ter julgado que o aspecto físico do lugar – com suas casas pobres, a insalubridade, a falta de saneamento, dentre outras características – transformava esse espaço urbano em uma patologia social, uma lepra estética. Este não era um conceito construído popularmente, mas por órgãos de Estado e organizações civis.

A ideia de que a favela era uma área que necessitava de controle político, mas também que tivesse serviços urbanos para favorecer as mínimas condições de reprodução da força de trabalho para ser aproveitada devidamente na área urbana, já aparece enunciada pela Fundação Leão XIII, criada pela Igreja Católica em 1947.

A constituição da favela como um problema ganhou força no momento em que a nossa república se estruturava no final do século XIX, início do século XX. Embora ainda constituíssem espaços pouco numerosos, já se apresentavam como um espaço geográfico que despertava preocupação como a Vila Operária, que ocupando o espaço de um morro não habitado, preocupava políticos e o legítimo proprietário por ter moradores que desde o começo buscavam fortalecer sua identidade social e econômica.

O morro no qual a Vila Operária está localizada foi ocupado no processo de expansão urbana, ocorrido na década de 1950. Entre 1954 e 1958, quando os primeiros moradores chegaram, segundo os relatos orais de Maria do Carmo Portela e Ivete Assis Santos, que fazem parte do primeiro grupo de ocupação, cada um se estabelecia no terreno de acordo com o espaço que precisava. Afirmaram que, como era uma área desabitada, buscaram os melhores lugares para construir, como a Rua da Mina, justamente por ter uma fonte de água potável disponível, que acabou se transformando em poço artesiano.

José Batista Pereira, morador local, contou que os caminhos no morro eram muito estreitos, dificultando a passagem. Havia um grande capinzal, no qual pastavam cavalos e vacas e uma vacaria que vendia leite. Não havia casas de alvenaria, barracos de madeira ou calçamento, tão pouca divisão em terrenos, o que caracterizava um local sem donos para os primeiros moradores que ocuparam a região.

Nesse depoimento, meu entrevistado afirmou que “O morro era abandonado. Não era de ninguém”. Justifica-se dessa maneira que não faziam nada ilegalmente. Não havia dono declaradamente para eles; portanto, apropriar-se de uma parte daquela terra não significaria cometer qualquer tipo de infração socialmente.

Esse relato está atrelado aos conflitos iniciais pelos quais os primeiros moradores passaram. Mas narrar esses conflitos poderia confirmar a ocupação ilegal de uma propriedade, o que os ligaria a um tipo de marginalidade: a dos que expropriam os bens de outrem. Poder-se-ia atribuir uma culpabilidade coletiva que acrescentaria à localidade, além da condição de pobres urbanos, mais um estigma: o de se “encontrarem permanentemente fora da sociedade, pois não participam dos valores comuns que definem a própria sociedade.” Eram trabalhadores migrantes, que deixaram parentes, mulher ou marido e filhos, emprego e vinham tentar um novo caminho, buscavam um lugar para construir uma moradia, portanto seu estado de vulnerabilidade já criava muitas barreiras para serem transpostas. Essa representação mnemônica do passado era uma forma de buscar a valorização em relação à sociedade em geral.

No início desta pesquisa, quando elaborei fichas para que os moradores preenchessem com dados sobre a história inicial da Vila Operária, um fato me chamou a atenção: nessas fichas, meus entrevistados não escreveram que a ocupação inicial foi na propriedade de Genack Chadrycky, o legítimo dono perante o Estado nem relataram os conflitos que existiram, mas sim que José de Jesus, um morador do bairro Parque Felicidade, no qual está localizado o morro, distribuía terrenos que não lhes pertenciam e que alguns novos moradores compraram suas propriedades de algum morador mais antigo ou do próprio José de Jesus. Portanto há uma memória subterrânea na localidade. Ou seja, uma memória não dita, que está em silêncio e que, se trazida da escuridão do passado, despertará lembranças censuradas e talvez indizíveis até hoje.

Nesse caso, o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou que outra narrativa aparecesse. (POLLAK, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 10-11). Fui buscar na memória do advogado da família Chadrycky, proprietária legal desta área, dados para comparar com a memória dos moradores e de Jane de Jesus, filha de José de Jesus, já falecido, que é citado nos relatos orais como o organizador da ocupação desse morro.



Meu objetivo com essa comparação era identificar as vivências diferenciadas das realidades que encontramos nos relatos orais. Queria encontrar o fio condutor dessas memórias, fosse a individual ou a coletiva, a fim de compreender as relações de poder entre os desiguais. Nos relatos supracitados, identifiquei que esse fio condutor foi a terra para moradia e o estabelecimento de condições mínimas para habitá-la. Ela era e é o grande elemento agregador dos moradores, o que construiu as relações de proximidade entre eles, o que provocou lutas jurídicas e relações políticas clientelísticas. Toda uma estrutura familiar, de amizade e de trabalho, foi modificada. Era necessário, neste novo espaço geográfico, que neste caso é o morro que deu origem à Favela Vila Operária, demarcar um novo território simbólico diferenciado, um lugar que lhes favorecesse o estabelecimento de uma nova identidade, na qual pudessem congregar as raízes, que ainda não haviam sido arrancadas na tentativa de um auto reconhecimento.

A terra foi elemento agregador para esses moradores, por não terem nenhuma infraestrutura na fase inicial de ocupação, organizavam mutirões, nos fins de semana, utilizando o modelo participativo como narrou D. Belinha (moradora desde a década de 1950). Disse-me que os moradores construíram as habitações com madeira, zinco, sapê ou com alvenaria. Chegando à região em 20 de março de 1956, com seu pai e seis filhos, encontrou muita formiga, cobras, aranhas e um grande brejo na parte que pôde ocupar. Isso caracterizava a região como insalubre, sem qualquer tipo de saneamento. O local era um beco. Mas ela ficou. Havia partido de Paraíba do Sul e não voltaria.

Os novos moradores aplainaram as ruelas de barro com enxada e quem conseguia, puxava “bicos de luz”. Construíram a Igreja Católica de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que ainda existe no alto do morro, e a escola, que, antes de a prefeitura assumir, funcionava com professoras voluntárias, segundo relato oral de Maria Luiza Brandão, que foi morar em 1959 na localidade. Chamava-se Escola Municipal Itaperuna e hoje se chama Escola Municipal Vila Operária. A prefeitura assumiu a escola, mas nossa colaboradora não soube precisar quando. O local era desprovido de tudo na década de 1950: água, luz, esgoto, arruamento, transporte, posto de saúde e escola. Não havia violência, tráfico de drogas ou crimes.

O modelo participativo adotado apontou para novas direções como a organização do Centro Pró-Melhoramento do Parque Felicidade, fundado em 12 de janeiro de 1959, por José de Jesus, cujo objetivo, segundo relatos, era buscar atender aos interesses coletivos dos habitantes do morro e do bairro Parque Felicidade no qual estava. Esse centro comunitário, na década de 1980, tornou-se a primeira Associação de Moradores, sendo liderada por Davino Miguel da Rocha, eleito pelos moradores. Obtiveram muitas conquistas com essa organização, dentre as quais água para o morro. Jane de Jesus, filha de José de Jesus, contou-nos que nesses mutirões na década de 1960, as mulheres faziam a comida (café, lanche, angu ou sopão) e os homens trabalhavam.

Para entretenimento, havia o campo de futebol no qual os moradores jogavam pelada. Era o Campo dos Unidos, nome bem significativo para a realidade vivida naquele momento. No carnaval, saía o Bloco Sobre-Desce que, cruzando a favela, conseguia unir os moradores e trazer alegria diante das dificuldades vividas. O nome é referência ao percurso que o bloco fazia subindo e descendo as ruas do morro. As dificuldades enfrentadas por todos, criou uma unidade no morro. A solidariedade era a característica desses primeiros moradores.

Segundo o relato de José Correia da Rocha, advogado da família de Genack Chadrycky, o legítimo proprietário, não se sustentam as alegações dos primeiros moradores que ocuparam o morro. Eles afirmaram que o fizeram porque o local não tinha dono. Para ele, tal afirmação foi e é inverossímil. O proprietário era judeu russo, negociante de pedras preciosas no Brasil e extremamente rico. Não morava em Duque de Caxias, mas na cidade do Rio de Janeiro. Tinha muitas propriedades em diversos lugares. E o local no qual se encontra a Vila Operária e o cemitério Nossa Senhora das Graças pertencia a ele, mas realmente não era ocupado nem cercado, era simplesmente um morro, como os moradores narraram em suas entrevistas.

Logo depois que as invasões começaram, precisamente em 1960, o proprietário contratou uma empresa imobiliária, cujo corretor do espólio era Geneciano Luz, que organizou o loteamento do morro e o transformou em Parque Genack Chadrycky. O preço era muito barato. Não havia critério para a venda, bastava morar no local ou querer morar. Aparece na planta do loteamento de 1975 o nome de Jorge A.S Luz como proprietário. Não encontrei dados para esclarecer tal fato. O objetivo, ao vender os lotes para os

invasores ou para qualquer pessoa que quisesse comprar, era que o proprietário não perdesse dinheiro, pois mesmo com o preço baixo, teria algum lucro.

O loteamento só começou a ser realizado em 1960, portanto, o relato mnemônico de quem chegou à localidade antes reproduziu o início do processo. Os que chegaram depois de janeiro de 1960 já encontravam na entrada do loteamento agentes imobiliários. Mas nenhum dos nossos entrevistados cita esse fato, independente da data que tenham chegado ao morro para ocupá-lo.

As lembranças comuns “nos permitem afirmar que, na realidade, nunca estamos sozinhos”, e isso corrobora para a construção de uma identidade social, como uma cumplicidade de memória. Ela é estabelecida na medida em que o indivíduo percebe que o todo pode respaldar suas ações. Há um deslocamento de ponto de vista, dependendo da necessidade implícita ou explícita em determinado grupo.

Essa unicidade mnemônica criou uma ideia de continuidade de ação por parte do morador da Vila Operária em relação àquele que tentava impedir a posse sobre a terra. A memória narrada por meio do depoimento oral demonstra que essa população não aceitava pacificamente a imposição de um pagamento para aquilo que julgava ser seu por direito. A luta foi de todos. Essa memória permanece até os dias atuais, pois tem apoio externo, ou seja, refere-se a um lugar socialmente marcado, como afirma Riccoeur (2007)

Encontrei a planta desse parque, elaborada em 1975, por Rogério Mitraud, engenheiro da prefeitura. A data é posterior ao período da ocupação, mas, ainda assim, representava os loteamentos da Vila Operária. Conversei, com ele, a fim de compreender por que os lotes, na planta, apresentavam terrenos com medidas tão diferentes entre si e com metragens que mal dariam para construir um cômodo. Como, por exemplo, um terreno com 6,95m X 2,5m X 6,95m X 3,5 e outro com 22 m X 39 m X 35 m X 29 m.

O engenheiro Mitraud contou que elaborou a planta em 26 de setembro de 1975 para a prefeitura de Duque de Caxias, no governo do Coronel Renato Moreira da Fonseca. O objetivo era delimitar o terreno do cemitério, uma vez que a prefeitura o havia ocupado ilegalmente para enterrar os mortos. Na época, esse prefeito cedeu à Funerária Duque de Caxias a concessão dos enterros. O engenheiro também calculou as metragens das sepulturas para o melhor aproveitamento do espaço geográfico do local.

O advogado José Correia da Rocha disse que a prefeitura cercou a área com arame farpado, ilegalmente, na década de 1960. Este processo afastava os cavalos, bois e vacas, mas não os porcos, que passavam por baixo da cerca e fuçavam as covas, causando grande problema de insalubridade no local. Somente na década de 1970, o cemitério foi regularizado.

Solicitei ao advogado José Correia da Rocha que explicasse por que tamanha disparidade na metragem dos terrenos em uma área de 180.000,00 m<sup>2</sup> que estava à venda sob a forma de loteamento. Disse-nos que o loteamento fora criado com autorização da prefeitura, após a ocupação dos moradores. Portanto, o que já estava feito, ficou. Por isso as diferenças entre a metragem dos lotes. Alguns moradores ocuparam áreas maiores que outros, por terem a família maior, por possuírem algum capital que poderiam utilizar para fazer sua construção, ou por já estarem pensando em venda no futuro. O agente imobiliário, com a planta na mão, identificava o lote que o invasor ocupava e fazia a proposta de compra e venda.

Foram vendidos, aproximadamente, 50 a 60 lotes com outorga da escritura. Mas aí os problemas começaram. Muitos moradores foram para a justiça brigar pela posse da terra. Muitos políticos e líderes locais diziam para os moradores que não comprassem a propriedade, pois seria deles. Inclusive, ofereciam terrenos em troca de votos. Um desses líderes do local era José de Jesus.

Segundo este advogado, entre duas e três décadas atrás, ou seja, por volta de 1980 e 1990, os conflitos pararam. Antes ocorriam constantes manifestações nas ruas da Vila Operária em busca do que consideravam seu direito, ou seja, a propriedade da terra sem o pagamento por ela. Portanto, para os moradores, publicar sua situação para a sociedade era uma forma de empoderar e politizar historicamente os que não eram escutados. Entendemos que o medo de perder a terra os levou às manifestações constantes. Havia uma crise de legitimidade. As relações de poder, para o pobre urbano, e especificamente este da periferia da Baixada Fluminense, estavam atreladas à situação histórica de dependência. Aníbal Quijano escreveu:

Em todas as sociedades modernas e em cada momento observou-se a existência de uma categoria de pessoas mais ou menos permanentemente excluídas do núcleo principal do trabalho e que, devido as suas rendas insuficientes, não tinham acesso ao consumo de bens e serviços (...) (QUIJANO, Aníbal, 1973, P. 141)

Entendendo que, como já eram expropriados por pertencerem aos estratos mais baixos e não possuírem diversos direitos, havia um sentimento de estarem sendo explorados. Lutar pela terra seria uma forma de autoafirmação social. Habitavam, em sua maioria, construções sem licenciamento e em terreno de terceiros. Não tinham condições de pagar pela terra e ainda eram influenciados por políticos ou candidatos a uma vaga no parlamento a não aceitar qualquer acordo que implicasse gasto. Esta relação política era “temperada por uma série de atividades e relações paralelas, desde o ensino das etapas burocráticas necessárias para conseguir documentos até conselhos (...). Uma espécie de recompensa pela exploração sofrida”.

O advogado José Correia da Rocha atribui as manifestações à manipulação política na localidade. Entendeu que a Vila Operária era um “barril de pólvora”, por volta de 1960. Não compreendeu o morador como alguém capaz de agir por si mesmo, defendendo seu lugar de moradia, mas alguém que reagiu por ter sido induzido politicamente.

Considero dois pontos importantes, neste momento, que nos ajudam a compreender o que era, na verdade, o “barril de pólvora” que José Correia da Rocha nos cita. Um, que os moradores desejavam o título de propriedade, pois a perenidade de sua presença na área não lhes garantia que as autoridades, ligadas ao Estado, os deixariam ficar. Poderiam ser removidos, se não pagassem.

Outro ponto relevante foi a preponderância de algumas profissões no local. Moravam ou o frequentavam muitos ferroviários, que possuíam um sindicato forte, principalmente na década de 1950. Demistocledes Batista, o “Batistinha”, que era presidente do Sindicato dos Ferroviários da Leopoldina, localizado na cidade do Rio de Janeiro, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, visitava com muita frequência a Vila Operária. Mas, na própria região, morava Uberahy Gonçalves, líder ferroviário em Duque de Caxias, também filiado ao PCB. Moravam nesse morro muitos estivadores do Cais do Porto, que também possuíam um sindicato forte e com muitos membros do PCB. Identificamos, também, rodoviários sindicalizados nos relatos de meus entrevistados.

Não descarto a manipulação ideológica de uma parte dos moradores por algum pretense candidato a cargo público ou até pelo próprio Estado; mas limitar a ação dos moradores exclusivamente ao fato de que não possuíam consciência política, é negar efetivamente que a Vila Operária, independente da vontade de José de Jesus, que insistia no uso desse nome, era um lugar de trabalhadores e de muitos com consciência política. Carone esclarece:

Nas cidades, a luta da classe operária vinha ampliando-se desde 1952. Com o crescimento do movimento sindical, a maioria dos sindicatos foi expelindo velhos pelegos que haviam dominado as organizações operárias durante o estado Novo. Toda uma geração recém-formada de líderes operários foi-se forjando, fazendo com que muitas organizações sindicais se tornassem fortes. (...) (CARONE, V.3,1982, p. 22.)

A ascensão do movimento sindical se dava, no entanto, dentro de determinados limites. (...) Com exceção de determinadas categorias, que dependem do sindicato para trabalhar (estivadores e marítimos) ou de algumas outras mais politizadas (ferroviários da Leopoldina, por exemplo) a maioria dos operários ficou à margem da sindicalização.

O relato de José Correia da Rocha traz à tona a categorização de seus moradores, a partir do olhar da burguesia, na medida em que reconhece que onde houver classe pobre, haverá manipulação. Na verdade, como diz Valla, “há necessidade do controle político e da formação de bases eleitorais no seio de uma população com enorme potencial de luta, que é o favelado.” E eu ainda acrescentaria, no caso da Vila Operária, que ainda não era favela na década de 1960, não só o morador da favela, mas o pobre urbano em estado de vulnerabilidade social. Uma das formas de controle desse grupo é justamente afirmar que perpetuam sua condição de classe inferior, pois a apatia e a ausência de interesse político são seus traços marcantes.

Dezenove de janeiro de 1960, José Correia da Rocha moveu uma ação de desapropriação indireta contra o município sobre o cemitério e o morro. Após um acordo judicial feito na Presidência do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, que é a maior estância do Estado, foi acertado que a prefeitura pagaria pela terra. Ele disse:

Trinta e poucas parcelas de uns milhões de reais. Setecentos e poucos mil reais. O atual prefeito, José Camilo Zito dos Santos Filho, pagou algumas e não quis pagar mais. Então entrei, como prescreve a lei, com sequestro de recursos financeiros do município. Tem um mês que o sequestro saiu referente a 4 parcelas de setecentos e poucos mil cada

uma. A prefeitura quitou a dívida com a família em uma escritura comum de compra e venda. Foi um processo pela justiça. A justificativa do município foi para fins sociais. Pode-se fazer este tipo de acordo para utilidade pública ou necessidade social. A prefeitura doou aos moradores a terra. Eu não sei se de forma oficial ou extra oficial.

Fica claro, por esse depoimento, que o morro no qual está localizada a favela Vila Operária não pertence mais à família Chadryky. A prefeitura é a legítima dona da localidade e tem como objetivo a manutenção do morador no local, já que alegou que a compra da terra da família seria para fins sociais. Nos relatos orais que gravei, não era isso que os moradores nos diziam. Afirmavam que já eram donos da terra, pois haviam recebido os títulos de propriedade das mãos do prefeito Hydekel de Freitas Lima, na década de 1980. Como utilizo a história oral, fui ao cartório do 5º ofício, no 1º Distrito do município de Duque de Caxias em 7 de novembro de 2001 e conversei com Nelson Nunes Braga, oficial de cartório, sobre a documentação referente à propriedade da terra na favela em questão.

O entrevistado disse:

Não há documentação no cartório sobre a Vila Operária porque a área é posse. As pessoas vêm tentando utilizar o usucapião, mas a prefeitura de Duque de Caxias não autoriza. Em 1982, Hydekel de Freitas Lima deu títulos de propriedade, assinados por ele para alguns moradores, porém tais títulos não possuíam valor legal. Ainda hoje os moradores vêm ao cartório tentando obter o reconhecimento, pelo Estado, de seu imóvel. O atual prefeito reconhece as benfeitorias realizadas pelos moradores.

Na memória dos entrevistados, a propriedade já era uma realidade ao receberem o documento das mãos do prefeito. Porém, para a justiça, esse papel não tinha nem tem valor legal. O advogado José Correia da Rocha esclareceu:

Se o morador chegasse com a sentença transitada e julgada de Usucapião, aí seria diferente, porque Usucapião é um título judicial. (...) Apenas um morador poderia entrar na justiça, menos aqueles que tinham título. Estes não precisam de Usucapião, pois já são proprietários. (...) Muitos registraram no cartório do 5º Ofício. Têm terrenos ali que já estão regularizados. (...) Eu não sei quantos, mas têm.

Em 2013, publiquei um artigo sobre a história desta favela, na *Revista Pilares da História*, editada pela Câmara Municipal de Duque de Caxias. O meu objetivo era que os leitores conhecessem esta história, mas que principalmente ficasse claro, que os moradores já possuíam o direito de posse sobre sua terra reconhecido pela Prefeitura da cidade de Duque de Caxias. Ao publicar que houve a venda da propriedade para a Prefeitura, um vereador da cidade, que é morador desde criança desta favela, foi conversar com o prefeito atual, Alexandre Cardoso, e levou o exemplar da revista a fim de comprovar que ele já sabia das negociações que não haviam sido compartilhadas com os moradores do lugar.

A História Pública entra no regime de visibilidade, portanto inseriu o discurso da posse da terra da favela na cena pública, fazendo com que houvesse um novo questionamento a respeito das ações da Prefeitura sobre a localidade. A favela é um espaço perene, portanto não é de longa duração, já que não há posse legítima. Não há garantias de que o indivíduo permanecerá ali, portanto a casa, os amigos, os vizinhos e até o próprio trabalho podem deixar de ser a qualquer momento.

A história que foi publicada despertou um sentimento esquecido em algum canto da memória, a territorialização, uma vez que desde a década de 1980, os moradores da Vila Operária não faziam qualquer manifestação que buscasse este reconhecimento. O espaço geográfico compreendido a partir destas novas narrativas reconstrói as raízes para o morador da favela que surgiu de uma ocupação, trouxe à tona o coletivismo praticado pelos primeiros habitantes, pois as histórias privatizadas, neste momento, reduziram seu significado, pois quando não houver nenhum tipo de comprovação sobre a ocupação do lugar pelo indivíduo, a narrativa pública do outro pode valer de confirmação perante o poder do Estado.

O artigo publicado teve como consequência a utilização de uma pesquisa histórica como documento para regularização fundiária. Baseando-se nele, o vereador traçou estratégias para conversar com o prefeito e com os moradores, a fim de determinar que medidas seriam cabíveis a partir deste momento que a história viva predomina se tornando um mecanismo de luta política e afirmação de sua identidade.

O vereador Osvaldo Lima declarou: “Posso dizer que conheço nossos problemas de perto, pois vivencio isto todos os dias. Tivemos muitas promessas, mas quase nada foi feito para os moradores. Agora a cidade vive um novo momento, e nós vamos poder chegar a conquistas importantes.” Esta narrativa de resultados demonstra como a história pública tem poder de mobilização na medida em que provoca mudanças através do estímulo ao repensar as trajetórias a partir do Tempo Presente, pois o “publicar” agora fatos que marcaram determinado momento estimula a ampliação do olhar de quem viveu determinado fato.

## Bibliografia

- ALVITO, Marcos. *Dos Parques aos Conjuntos*. Entrevista a Rosilene Miliotti, em [www.observatoriodefavelas.org.br](http://www.observatoriodefavelas.org.br). Acesso em: 10 maio. 2010.
- CARONE, Edgar. *O PCB*. V.3(1964-1982). São Paulo: Difel, 1982, p. 22.
- COSTA, Rogério H. da. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A Invenção da favela. Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p.24 e p.26.
- PEREIRA, Tatiana Silva. *Imaginário Espacial e Discurso: o caso das favelas cariocas e o noticiário dos jornais*. Rio de Janeiro, 2000. 227 fls. Dissertação (Mestrado em Ciências) Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000, p. 12.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 10-11.
- RICCOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007, p.131.
- VALLA, Victor Vincent (Org.). *Educação e Favela Políticas para as favelas do Rio de Janeiro, 1940-1985*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 47.

# História pública e literatura: reflexões sobre o discurso

## Public history and literature: reflections about the discourse

*Alexandre Santos de Moraes\**

asmoraes@gmail.com

### Resumo

O artigo reflete sobre o tema do discurso no âmbito dos debates sobre História Pública. A partir da análise dos desenvolvimentos de um campo específico da Literatura Grega Arcaica, suscitamos alguns debates que permitem refletir sobre a posição dos historiadores e da audiência no movimento de produção e acesso ao discurso historiográfico.

**Palavras-chave:** História Pública; Poesia Oral; Literatura Grega Antiga.

### Abstract:

This paper offers a reflection on the theme of the discourse as part of the debates of Public History. From the analysis of the developments in a specific field of Archaic Greek Literature, we will promote a debate that allows reflection on the position of historians and their audience in the movement related to the production of and access to the historiographical discourse.

**Keywords:** Public History; Oral Poetry; Ancient Greek Literature.

\* Professor Adjunto do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Membro do Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (NEREIDA/UFF) e colaborador do Laboratório de História Antiga (LHIA/UFRJ).

É bem conhecido um passo da *Poética* em que Aristóteles afirma ser a Poesia mais elevada que a História porque “aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451b). Essa afirmação seria incompreensível caso a deslocássemos do núcleo de preocupações estéticas do filósofo estagirita. Ainda que se ocupe das qualidades intrínsecas às narrativas – com ênfase, sem dúvida, nos aspectos da tragédia – a noção de *kátharsis* é decisiva para compreender os efeitos que caracterizam os discursos.

Admite-se com facilidade que a comunicação envolva, pelo menos, cinco níveis: emissor, receptor, mensagem, contexto, canal e código.<sup>1</sup> O esteticismo que perdurou da consolidação do campo literário (tradicionalmente situada no século XVIII) até, pelo menos, a década de 1960, tendia a insistir na primazia do autor sobre todos os elementos do discurso. Ainda que se postule, a partir da influência de Kant, “uma forte propensão a achar que o juízo estético pertence à categoria dos juízos que não tem a ver com a natureza do objeto, mas sim com o modo de sua recepção” (CARDOSO, 1999, p. 101), decerto que o estandarte era empunhado pelo gênio criativo que compunha as obras, e não pela segunda subjetividade envolvida no processo, a audiência: em geral, ela era entendida como a parte que dava a chancela para um discurso previamente estabelecido, sem dele participar como parte integrante.

Essa perspectiva também irradiou na direção dos estudos sobre a Poesia Grega Arcaica, em particular nas análises sobre a *Iliada* e a *Odisseia*, notadamente quando do lançamento do livro *Prolegomena ad Homerum*, em 1795, escrito por Friedrich August Wolff, que, de modo seminal, questionava o suposto *aedo* cego de Quios como sendo o autor, fez vir à luz as epopeias mais celebradas da História do Ocidente. Desta forma, do final do século XVIII e ao longo de todo o século XIX, a assunção dos poemas como objeto de preocupação filológica gravitou em torno da noção de sua autoria e da longa tradição de oralidade a ela associada. Os debates foram – e continuam a ser – tão longos e exaustivos que as pesquisas chegaram a se aglutinar em torno da alcunha *Questão Homérica*, e não raro deparamos com o termo *Homerologia*, síntese da constatação de um campo de estudos que nasceu e prosperou em torno desta busca inquietante pelo autor e seu tempo histórico.

O cenário da *Questão Homérica* só mudou radicalmente quando os estudiosos tomaram consciência de que a literatura não se resume a um movimento unilateral da ação imaginativa de um sujeito que irradia seu brilhantismo para uma audiência que passivamente goza do deleite de sua máxima inspiração. A partir da década de 1930, os estudos de Milman Parry e Albert Lord articularam as características das narrativas a uma comparação com a execução de poemas orais tradicionais de bardos iugoslavos, de modo que duas outras variáveis da comunicação, antes escassamente refletidas pelos homeristas, foram adicionadas definitivamente ao rol de preocupações. Percebeu-se que “o público e o contexto da apresentação afetavam o poeta nitidamente” (THOMAS, 2005, p. 45). A ideia de autoria continuou a ser explorada, especialmente pela historicidade do nome de Homero, já que poucas décadas após a provável data de composição dos poemas nenhum grego da Antiguidade parecia duvidar de sua existência<sup>2</sup>. Além disso, há pesquisadores que analisam a possível interferência de um poeta individual, o chamado “Poeta Monumental”, no conjunto da obra e que teria sido o responsável por assegurar a coerência dos milhares de versos (HEUBECK, 1978, p. 1-17; LOHMANN, 1970; WADE-GERY, 1952). No entanto, uma tendência de estudos fortemente radicada nos Estados Unidos, adepta à “Teoria Oral de Composição”, tende a euforizar o valor da audiência e da correspondente afetação que provocava no desempenho dos poetas.

Como sublinha Gregory Nagy (2003, p. 9), um dos maiores entusiastas da tendência oralista, não se trata apenas de pensar a performance *na* poesia, mas igualmente a poesia *como* performance. Para não me alongar numa síntese que seria inexequível no espaço deste artigo, chamo a atenção para o aspecto que jul-

1 Ou, numa perspectiva sensivelmente diferente, “esse esquema elementar se constitui de: emissor, receptor, código, referente e mensagem. Temos então que: o emissor transmite uma mensagem (informação) ao receptor, mensagem essa formulada em um código referido a algum elemento da realidade – o referente” (ORLANDI, 2010, p. 21).

2 Sobre este assunto, é impossível evitar a remissão ao artigo impecável de Martin West (1999, p. 364-382) sobre a consolidação da fama de Homero ao longo dos períodos Arcaico e Clássico.

go mais apropriado na abordagem do autor: em suas análises, Nagy enfatiza a necessidade de abordar um “sistema poético” (*poetic system*), assumindo, desta forma, que o discurso é resultado de múltiplas tensões que concorrem de modo interdependente para a criação da narrativa (NAGY, 2003, p. 9). Questiona-se assim a posição hierárquica do autor como o único ponto de observação da experiência literária. Parece adequado, diante do exposto, resgatar um dos aspectos basilares da Análise de Discurso francesa e considerar que, em linhas gerais, “o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2010, p. 21).

Essas questões podem ser extremamente instigantes para refletirmos sobre a História Pública. Os estudos sobre a Poesia Grega Arcaica podem estimular a reflexão a respeito das posições que nós, historiadores, ocupamos diante do discurso histórico quando ele extrapola as muralhas das universidades. Mais que isso, considero apropriado problematizar essa experiência como um *sistema discursivo*, tal como sugere Gregory Nagy, no qual concorrem inúmeros fatores que precisam ser seriamente problematizados *na* realização e *como* realização de um discurso histórico.

Penso que todos nós estamos razoavelmente de acordo que a grande maioria dos saberes produzidos no ambiente universitário é absolutamente hostil aos “não iniciados”. Historiadores escrevem para historiadores. Essa hostilidade não se radica apenas na necessidade de prévia compreensão do aparato teórico-metodológico ou da linguagem característica que ao longo do tempo foi se conformando como aquela que seria adequada para a escrita de nossas monografias, dissertações, teses e demais resultados de pesquisas. A questão está alhures, *ab ovo*, quiçá na escolha dos temas que aprendemos como sendo aqueles que estão disponíveis pelo cânone universitário e que podem se tornar, em detrimento de uma miríade de outros tantos, como legítimos espaços de atuação profissional. Neste sentido, é certo que a noção de uma História Pública já evoca um novo horizonte de possibilidades de produção do discurso: ainda que passando pela universidade, é provável resultado da constatação primeira de que, como autores (ou emissores), não possuímos (ou deveríamos possuir) o monopólio do saber histórico.

Dos muitos resultados possíveis que decorrem do incremento das preocupações em torno da História Pública, consta a possibilidade de repensar a produção do discurso, a abertura para a reflexão e uso de novos canais e, até mesmo, a emergência de críticas a algumas posturas epistemológicas tradicionais.<sup>3</sup> No entanto, um dos traços mais explorados no âmbito da História Pública, desde a emergência dos debates na década de 1970, tem a ver exatamente com os sentidos *de* e *do Público* que qualificam esta vereda do saber de Heródoto. É por aí que os estudos oralistas a respeito da Poesia Grega Arcaica podem sugerir caminhos bastante proveitosos: que outros elementos concorrem para a produção de um discurso histórico mais abrangente? Qual a posição e a participação do público? Que influência os canais de comunicação exercem? Sobretudo, como o historiador se posiciona diante desta série de novas variáveis?

Por princípio, nenhuma dessas perguntas pode ser respondida com seriedade sem considerar estudos de caso particulares. Pela mesma razão, não parece prudente estabelecer modelos ou regras gerais. Assim como não há uma definição geral de Literatura, “que só pode ser uma noção historicamente definida” (CARDOSO, 1999, p. 103), também não há uma medida para analisar esta série de questões em um campo tão diversificado. O que podemos fazer é indicar algumas posturas que parecem mais produtivas que outras.

No caso da chamada *História Digital*, por exemplo, a tendência, como o nome sugere, é de reconhecer o canal da comunicação como o núcleo das preocupações teóricas e, sobretudo, metodológicas. No artigo *Interchange: The Promise of Digital History*, resultado de uma entrevista feita pelo *The Journal of*

3 Jacques Le Goff (2003, p. 29), no célebre *História e Memória*, chegou a defender a existência de pelo menos duas histórias: a da memória coletiva, em geral deformada e falseada, e a dos historiadores, cuja tarefa por ele atribuída era quase messiânica: “Em primeiro lugar, porque há pelo menos duas histórias, e voltarei a este ponto: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pela *mass media*, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros. Mas estará o historiador imunizado contra uma doença, se não do passado, pelo menos do presente e, talvez, uma imagem inconsciente do futuro sonhado?”.



*American History* junto a uma série de historiadores envolvidos com a questão<sup>4</sup>, os olhares da audiência e da autoria são subordinados às potencialidades que os computadores oferecem para a representação do passado. William G. Thomas, que arroga pra si a autoria do termo *História Digital* quando, ao lado de Ed Ayers, fundou o *Virginia Center for Digital History* em 1997, assim define esse campo de atuação:

*História Digital é uma abordagem para analisar e representar o passado que trabalha com novas tecnologias do computador, da Internet e dos sistemas de softwares. Por um lado, história digital é uma arena aberta de produção e comunicação científicas, abrangendo o desenvolvimento de novos materiais e coleções de arquivos acadêmicos. Por outro lado, é uma abordagem metodológica moldada pelo poder do hipertexto de tais tecnologias para fazer, definir, consultar e anotar associações nos registros humanos do passado. Fazer história digital, portanto, é preciso criar um quadro, uma ontologia, através da tecnologia, para que as pessoas leiam, experimentem e sigam uma discussão acerca dos problemas históricos* (COHEN, 2008, p. 254).

Uma definição como esta, que subordina a produção do discurso às potencialidades do suporte de informação, tende a oferecer um espaço pouco proveitoso para pensar a respeito da posição que as subjetividades ocupam na definição dos conteúdos que serão lembrados e esquecidos. Tem-se uma aparente *democratização* dos processos de escolha, onde emissor e receptor parecem ocupar uma posição simétrica dentro desta “arena aberta de produção”, desconsiderando assim que a maioria (ou, talvez, todos) dos sistemas discursivos, justamente por serem produtos de múltiplas tensões e influências, envolvem relações de poder entre as partes envolvidas.

À época, o entusiasmo com a possibilidade de difusão do conteúdo que a internet oferecia não parecia abalado pelo ceticismo que gradualmente foi tomando espaço. Na mesma entrevista, Amy Murrell Taylor ressaltou que 1,3 bilhão de pessoas no mundo dispõem de acesso à Internet, ampliando o público potencial de uma forma impossível de imaginar (COHEN, 2008, p. 464). Ainda que se advogue que afirmações deste tipo representam estratégias retóricas para valorizar o campo, não parece prudente considerar que a mera disposição das informações seja um fator decisivo para a atração de novas audiências, em especial no ambiente virtual, onde a profusão de dados e a possibilidade de acessá-los estão envolvidas tanto pelas motivações do usuário quanto pelos limites de publicidade que tais informações dispõem. Em outras palavras, o acesso a determinado conteúdo depende não apenas do interesse da audiência, mas da capacidade que determinado *site* tem para se tornar, em primeiro lugar, visível e, em segundo lugar, atrativo. É possível que uma parte significativa dos conteúdos de nossa área só tenha acesso garantido a partir de uma divulgação fora do ambiente virtual.

Decorre daí um segundo problema, qual seja, o de considerar que no momento atual, em que a História se torna disponível por meio de uma quantidade extremamente ampla de suportes (televisão, rádio, revistas, jornais, internet e “lugares de memória”, como museus, bibliotecas e arquivos, por exemplo), a atração de novas audiências se resume a estratégias de marketing, muitas vezes tratando a História como mais um produto da chamada “Indústria Cultural”. Decerto, e ainda que não esteja entre minhas preocupações particulares, é fácil perceber que há um mercado consumidor para além do público especializado que compra revistas de divulgação científica, que assiste ao *The History Channel* e que compra livros que muitas vezes vendem a promessa de oferecer uma alternativa à História aprendida na Educação Básica, sem contar os que exploram biografias de personagens polêmicas. Hitler é aposta certa. Sucesso garantido.

Para além do fator comercial, a análise das audiências é decisiva para refletir sobre a necessidade que o mundo moderno cria em torno da História. Talvez seja esse ponto que direciona os historiadores a expandir e democratizar debates em torno da ideia de justiça social ou, com base na inter-relação entre história e memória, da valorização da construção das identidades coletivas (ALMEIDA & ROVAI, 2013, p. 1). Esses esforços, contudo, seriam incipientes caso considerássemos a História Pública como sendo, por excelência, “a forma e natureza da transmissão da História para uma audiência mais vasta” ou, conforme John Tosh, como “o livre acesso do público que busca por pesquisas históricas” (TOSH, 2008, p.

4 Especificamente, os historiadores Daniel J. Cohen, Michael Frisch, Patrick Gallagher, Steven Mintz, Kirsten Sword, Amy Murrell Taylor, William G. Thomas e William J. Turkel.

119). Como ocorreu com os estudos sobre a Poesia Grega Arcaica, estaríamos diante de um movimento em que o historiador representa a única parte ativa do processo.

Alguns autores já tomaram consciência de que a unilateralidade do discurso não é apenas uma utopia, mas a receita de um projeto fracassado. O esforço para atingir audiências mais amplas não se resume a uma simples mudança da linguagem ou, quem sabe, a um esforço para atenuar, ainda que criteriosamente, as exaustivas discussões teóricas e metodológicas. Como bem salientou Jo Blatti, essa questão é particularmente significativa quando associada aos domínios da História Oral, cujas técnicas de pesquisa exigem uma negociação entre o narrador, o entrevistador e, finalmente, o receptor. Deste modo, “a troca e a negociação, que estão no centro da História Oral, prefiguram a relação entre audiência e historiadores no âmbito da História Pública” (BLATTI, 1990, p 616).

Ora, se o discurso é efeito de sentido entre locutores, é indispensável que tais sentidos estejam submetidos à negociação: emissor e receptor devem negociar as possibilidades de construção do discurso histórico falando uma mesma língua, ou seja, partilhando o mesmo código, de acordo com as possibilidades dadas pelos canais de comunicação. É por esse caminho que Hilda Kean e David Thelen (2010, p. 27) assumiram que “o passado deve ser tratado como uma experiência humana compartilhada e oportunidade para compreensão, ao invés de um terreno para a divisão e desconfiança”. Daí a defesa da autora em torno da construção de um movimento participativo, que vincule os historiadores às demandas que o público tem em relação ao passado e que o faça considerar, ainda, como parte integrante deste grupo (KEAN & THELEN, 2010, p. 28).

A constatação, ainda que pareça óbvia, exige a mais profunda consideração: é improvável que a História ultrapasse as muralhas das universidades, se os historiadores permanecem reféns da clausura. Como defendi no início, não há regras ou modelos gerais capazes de orientar o movimento de publicidade da historiografia. No entanto, a negociação pode ser duplamente proveitosa: além de ampliar exponencialmente os ouvidos sensíveis aos discursos do historiador, pode aumentar a sensibilidade do historiador aos muitos discursos possíveis.

## Bibliografia

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. História Pública: entre “políticas públicas” e os “públicos da história”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: ANPUH, 2013.

BLATTI, Jo. Public History and Oral History. In: *The Journal of American History*, v. 77, n. 2, 1990, p. 615-625.

CARDOSO, C. F. Tinham os antigos uma Literatura? In: *Phoénix*, n. 5, v. 1, 1999, p. 101.

COHEN, D. J.; FRISCH, M.; GALLAGHER, P.; MINTZ, S. SWORD, A. M. T.; THOMAS, W. G.; TURKEL, W. J. Interchange: The Promise of Digital History. In: *The Journal of American History*, v. 95, n. 2, 2008,

HEUBECK, M. Homeric studies today: results and prospects. In: FENIK, B. (ed.). *Homer, Tradition and Invention*. Leiden: E. J. Brill, 1978, p. 1-17

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LOHMANN, D. *Die Kompositionen der Reden in der Ilias*. Berlin: Gruyter, 1970

NAGY, G. *Homeric Responses*. Texas: The University of Texas Press, 2003,

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2010.

TOSH, John. *Why History Matters*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

THOMAS, R. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.

WADE-GERY, H. T. *The Poet of the Iliad*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1952.

WEST, M. The Invention of Homer. *In: The Classical Quarterly*, v. 49, n.º. 2, 1999, p. 364-382.

# Entre a crítica, o público e o autor: construção de sentido e crítica social em *Brave New World* de Aldous Huxley

Among the critics, the audience and the author: construction of meaning and social criticism in *Brave New World* by Aldous Huxley

*Rafael da Cunha Duarte Francisco\**

rafaelcfrancisco@hotmail.com

## Resumo:

Esse trabalho tem como principal objetivo discutir o projeto estético criado por Aldous Huxley em seus romances distópicos, especialmente em *Brave New World* primeiramente publicado em 1932. A partir da comparação com alguns outros romances distópicos do mesmo período, pretendemos demonstrar como parece haver na obra de Huxley um projeto estético que se situa entre a crítica especializada, seu público e a representação de si mesmo como alguém apto a prognosticar o futuro por meio de seu romance. Ao abordarmos a questão da morte no interior da trama ficcional, pretendemos apresentar ao leitor como esse prognóstico tenta validar-se, com mais ou menos sucesso, diante de seu público como o futuro a ser encarado pelos homens e mulheres das próximas gerações.

**Palavras-chave:** Aldous Huxley; Distopia; Morte

## Abstract:

This paper aims to discuss the aesthetic project created by Aldous Huxley in his dystopian novels, especially in *Brave New World*, first published in 1932. From the comparison with some other dystopian novels of the same period, we intend to demonstrate how there seems to exist on Huxley's work an aesthetic project that is among the critics, the public and a representation of himself as someone who can foresee the future through his novel. In addressing the issue of death within the fictional plot, we intend to present to the reader how this prognosis tries to validate itself, with more or less success, before his audience like the future to be faced by the men and women of the next generations.

**Keywords:** Aldous Huxley; Dystopia; Death

\* Doutorando ligado ao Programa de pós-graduação em História Social (PPGHIS) da UFRJ sob a orientação do professor Dr. Felipe Charbel. rafaelcfrancisco@hotmail.com

Os romances distópicos já foram exaustivamente estudados pelos mais diversos campos das humanidades. Desde a segunda metade do século XX, trabalhos oriundos dos estudos literários, da filosofia, das ciências sociais e da História tomaram, de diversas formas e com abordagens múltiplas, alguns aspectos dessas obras literárias como seus objetos de pesquisa. A força dessa tradição literária também pode ser verificada no cenário do romance contemporâneo.<sup>1</sup> Escritores como Italo Calvino, em *As cidades Invisíveis*, e Haruki Murakami, em sua trilogia 1Q84, foram profundamente influenciados pelas obras de Aldous Huxley e George Orwell.

Diante dessas múltiplas leituras e apropriações, faz-se necessário indagar: pode-se falar de uma nova forma literária? E em caso afirmativo; qual é a novidade trazida por esses romances distópicos para a tradição literária europeia? Para essas perguntas, aparentemente podem haver duas respostas distintas. A primeira, explorada extensivamente ao longo do século XX pela crítica literária especializada norte-americana, consiste em analisar uma obra como a de Aldous Huxley, incluindo aqui os seus romances distópicos (*Brave New World* e *The Island*) como sátiras à sociedade de seu tempo<sup>2</sup> e, dessa forma, considerando-o como um “modernista relutante”. (FIRCHOW, 2002).

Essa noção deriva da crença de que os romances distópicos da primeira metade do século XX são críticas a um determinado contexto de “crise da cultura”. Tal crença é recorrente também nas formulações do filósofo alemão Isaiah Berlin, que considera as distopias escritas por Huxley, Orwell e Zamyatin na primeira metade do século XX como meros produtos desse estado de crise. O autor relaciona diretamente o surgimento das antiutopias (ou distopias) à derrocada de certo tipo de “filosofia perene” que, nas palavras do autor,

“com suas verdades objetivas e inalteráveis fundamentadas na percepção de uma ordem eterna por trás do caos das aparências, foi lançada na defensiva com os ataques de relativistas, pluralistas, irracionalistas, pragmatistas, subjetivistas, e certos empiricistas. Com o declínio dessa filosofia, o conceito de sociedade perfeita, que deriva dessa grande visão unitária, perde seu poder de persuasão.” (BERLIN, 1991, p. 48)

Dessa perda de força, surgiriam o “protesto – e as antiutopias – de Aldous Huxley, Orwell e Zamyatin” nas quais “o próprio fluxo da vida humana é brutalmente reduzido à uniformidade.” (Ibid, p. 48-49)

Essa visão clássica sobre o declínio da utopia enquanto uma proposta social já foi explorada também por outros trabalhos, tomando objetos diferentes em suas análises.<sup>3</sup> Entretanto, assumir essa postura diante das questões propostas por nós na página anterior seria igualmente assumir que uma obra literária é, em última instância, um reflexo do contexto histórico no qual ela foi produzida e que, direta ou indiretamente, busca representar. Por outro lado, essa resposta jamais permitiria com que os romances distópicos pudessem se tornar, eles mesmos, objeto de nossa pesquisa, isso porque ao aceitarmos a visão de que, por exemplo, uma produção ficcional como a de Aldous Huxley consistia em um conjunto de “romances satíricos de ideias”<sup>4</sup> que teria como finalidade última a crítica da sociedade na qual esses romances haviam sido escritos, estaríamos negando uma face outra de atuação da literatura, face essa que busca não só reagir a certas pressões históricas, mas também atuar nela, transformando essa realidade representada pelo romance.

Contudo, negar o aspecto crítico da distopia como a novidade trazida por esses romances não significa propriamente recusar sua existência, mas apenas ressaltar que as relações entre a ficção entendida aqui como *atos de fingir* (ISER, 1996) e a dimensão histórica desses romances pode ter se dado de outras maneiras que até então não haviam sido experimentadas no cenário do romance europeu. Assim, ainda permanecem as perguntas iniciais, ou seja, como poderíamos falar de uma nova forma romanesca e quais seriam as novidades trazidas por esses romances distópicos para a tradição literária europeia?

1 Dentre os muitos exemplos dos mais diversos campos dos estudos que poderíamos oferecer ao leitor, ver especialmente: (CALDER, 1976), (PAVLOSKI, 2012), (GRUSHOW, 1962, p 42-45) e também (WILLIAMS, 2011). Nessas obras, as distopias literárias são estudadas a partir de um amplo espectro de questões que vão desde a filosofia, passando pela crítica literária e finalmente chegando à própria História Literária.

2 Para um exemplo de como esse pensamento desenvolve-se, ver: (MECKIER, 2006).

3 Ver, por exemplo: (KOSELLECK, 1999) no qual o autor, a partir do declínio das propostas utópicas contidas em diversas filosofias da história, procura interpretar e compreender um processo de crise da modernidade. Outro exemplo encontra-se em: (HABERMAS, 2005, p. 14), na qual o autor afirma que “esse esgotamento [das energias utópicas] pode configurar uma mudança no espírito do tempo em geral. Talvez o amálgama que unia o pensamento utópico e histórico se dissolva novamente; talvez a estrutura do espírito do tempo e o estado de agregação política se transformem.”

4 Para um exemplo sobre como o autor desenvolve o conceito de “romance satírico”, ver novamente: (MECKIER, 2006).

A segunda via, pela qual nosso trabalho pretende desenvolver-se, volta-se para a questão das múltiplas temporalidades que atravessam não só as obras distópicas de Aldous Huxley, mas também seus ensaios. Nesse ponto, não se trata propriamente da relação dos romances distópicos com a representação de uma sociedade futura, ou seja, da mera relação existente entre presente e futuro dentro do enredo desses romances. Essa não é uma característica apenas desse conjunto de obras. Desde a Utopia de Thomas More, passando pela Cidade do Sol de Campanella e chegando aos utopistas ingleses do Século XIX, como William Morris, a questão da relação entre as suas obras literárias e um certo futuro - ou um outro lugar paradisíaco - a ser representado por elas estava posta.<sup>5</sup>

Portanto, esse novo elemento não consiste exatamente na tematização, a partir da ficção, de um futuro distante dos homens. O que nos interessa como fator de destaque na análise dessas obras é o estatuto assumido pelo ficcional nesse movimento de representação, ou seja, como esses *atos de fingir*<sup>6</sup> são mobilizados no interior desses enredos de uma maneira muito particular. Assim, a pergunta proposta inicialmente só pode ser respondida com outra questão: qual é a especificidade do estatuto ficcional dessas obras?

Em Auerbach, o romance do século XX é analisado a partir das obras Viagem ao Farol (*To The Lighthouse*) de Virginia Woolf, Em busca do tempo perdido (*À la recherche du temps perdu*) de Marcel Proust e também Ulisses (*Ulysses*) de James Joyce. Para o filólogo alemão, o realismo desse período é marcado por uma crescente introspecção e subjetivação dos seus personagens, algo conhecido no âmbito da teoria literária como o “fluxo da consciência” (*Stream of Consciousness*).<sup>7</sup> Apesar do tom excessivamente hegeliano<sup>8</sup>, explicitado principalmente no epílogo quando Auerbach elege o “realismo moderno”, que já vinha sendo gestado nos séculos anteriores, como a mais rica forma de representação, ou seja, a mais capaz de dar conta da complexidade da existência humana, o realismo pensado por Erich Auerbach contribuirá diretamente para o desenvolvimento de nossos argumentos (AUERBACH, 2011, p. 500).

Entretanto, é notório como a narrativa de *Brave New World* mesmo de outros romances distópicos como *Wede Zamyatin* e *1984* escrito por Orwell se distanciam do que Auerbach entende como a marca principal desse realismo moderno. Não há em nenhum dos três romances um acentuado fluxo da consciência no qual os protagonistas perdem-se em seus próprios pensamentos e no qual o próprio narrador possui pouco domínio sobre os anseios de seus personagens.

Mas é justamente a abertura de possibilidades que essa definição sobre realismo nos oferece que torna Auerbach fundamental para se responder à nossa pergunta. A ideia de múltiplos realismos derivada da compreensão desse mesmo realismo menos como um estilo de época do que como o reconhecimento de um movimento de reescrita da realidade a partir da literatura nos dá subsídios suficientes para pensarmos de que maneira a ficção atua nos romances distópicos. Não se encaixar naquilo a que Auerbach chama como “realismo moderno” não significa dizer que esses romances não são realistas, ou seja, que não há uma certa representação da realidade neles contida. O que isso quer dizer é apenas que essa representação da realidade e também seu estatuto ficcional são diferentes. Essa diferença abre o espaço para pensarmos em outros realismos que ambicionam, a partir de suas próprias práticas narrativas, representar outros aspectos da realidade ocidental.

5 Por exemplo, no caso da Utopia de More, Carlo Ginzburg afirma que “na ficção jocosa encenada por More e seus amigos, podemos distinguir dois gestos contraditórios: de um lado, semear os próprios escritos de detalhes concretos, voltados a comprovar a veracidade dos mesmos; de outro, dar a entender, por vários expedientes, que se tratava de narrativas completamente inventadas.” A partir disso, percebemos como o gênero utópico se estabelece entre uma espécie de narrativa fantástica e um desejo de narrar o real. Cf. (GINZBURG, 2004, p. 25). Numa outra perspectiva, preocupada em analisar a temporalização do conceito de utopia entre os séculos XVI-XIX, ver: (KOSELLECK, 2012).

6 Os atos de fingir, para Wolfgang Iser, consistem em três mecanismos (seleção, combinação e autodesnudamento) a partir dos quais se dá o processo de criação ficcional. Cada um desses mecanismos tem uma função específica na construção literária, sendo os dois primeiros mais ligados à transgressão dos limites entre texto e contexto histórico e o terceiro consiste na apresentação da própria ficção como aquilo que ela se pretende, ou seja, um ato de encenação. Cf. (ISER, 1996, p. 15. e p. 24-25)

7 Para um maior aprofundamento sobre como esse estilo narrativo se consolida nos romances da primeira metade do século XX, Cf. (AUERBACH, 2011). Especialmente o último capítulo sobre o livro “To the lighthouse” da escritora Virginia Woolf, no qual o autor percebe uma mudança significativa na forma como o “fluxo da consciência” é apresentado aos leitores, não mais sendo o movimento objetivo realizado pelo escritor que anteriormente possuía um conhecimento total sobre a realidade de seus personagens, mas pelo contrário, como um meio pelo qual o autor questiona, duvida e interroga os seus personagens, como se a verdade acerca deles fosse desconhecida para o próprio autor.

8 Acerca da existência de uma concepção teleológica em Auerbach, ver especificamente: LIMA, 2009, p. 121) no qual o autor aborda como “a herança hegeliana se instala na interpretação de Auerbach sobre a literatura ocidental mesmo contra a sua vontade.” (tradução nossa)

Para isso, o caminho de uma análise que reduza esse conjunto de romances a uma mera resposta às pressões históricas de um contexto de “crise da cultura” tem pouco a oferecer para o desenvolvimento desse trabalho. A alternativa que se apresenta em contraposição à anterior seria investigar, a partir das próprias formulações de Aldous Huxley, quais são as concepções que orientam sua visão acerca da ficção como mecanismo de encenação e do romance como forma de representação da vida.

Assim, perguntar-se pelo estatuto ficcional dos romances distópicos é fundamental, entretanto, essa pergunta não pode ser posta de fora para dentro, ou seja, decerta realidade histórica que informa a construção dessas obras, mas sim partir do interior das questões formuladas pelos seus autores. Isso não significa excluir a importância da pressão exercida pela História nas obras literárias, mas antes consiste em repensar a maneira pela qual nós, historiadores, temos formulado nossas perguntas. Portanto, propomos outra via que privilegie pensar o desenvolvimento de nossas hipóteses a partir de dentro da obra do autor, não aceitando como naturais alguns contextos previamente dados e, para isso, os ensaios de Aldous Huxley oferecem as condições ideais.

### **A morte como erradicação do indivíduo em *Brave New World* de Aldous Huxley:**

Diferentemente do que ocorre em Zamyatin e Orwell, no romance de Huxley a morte não ocorre apenas de forma metafórica, ou seja, não é apenas o momento no qual o protagonista é afastado daquilo a que se poderia chamar de *vida do espírito*,<sup>9</sup> mas também consiste em uma experiência literal na medida em que, na passagem final do romance, o Selvagem opta por suicidar-se, dando um final ao processo iniciado com sua viagem da reserva para Londres. Todavia, antes de escolher dar fim a sua própria vida, o protagonista tenta, assim como os de Orwell e Zamyatin, combater o sistema distópico. Em Huxley, não há um movimento organizado contrário aos Administradores Mundiais, nem um realmente consolidado (Zamyatin) ou outro criado pelo Estado (Orwell). A revolta do Selvagem não é politicamente organizada ou dirigida por um plano cuidadosamente elaborado de tomada do poder. Pelo contrário, o momento no qual John passa a perceber – a partir da morte de sua mãe – que esse admirável mundo novo não coincidia com as histórias maravilhosas contadas por ela nos tempos passados na reserva, é também o instante em que o herói mais se afasta de uma conduta razoavelmente racional. Observando como as forças do governo faziam uso da distribuição gratuita do *soma* (HUXLEY, 1991, p. 45)<sup>10</sup> para manter a estrutura hierárquica dessa sociedade sob controle, o Selvagem revolta-se contra esse Estado de coisas e decide tentar trazer os outros cidadãos londrinos de volta à razão. A passagem se desenrola da seguinte forma:

O pessoal subalterno do Hospital de Park Lane para Moribundos compunha-se de cento e sessenta e dois Deltas, divididos em dois grupos Bokanovsky, de oitenta e quatro gêmeas ruivas e setenta e oito gêmeos dolicocefalos [*dolicocephalic*] morenos, respectivamente. Às seis horas, terminado o seu dia de trabalho, reuniam-se no vestíbulo do Hospital e recebiam do Subecônomo Assistente [*Depury Sub-Bursar*] a sua ração de soma.

9 A vida do espírito seria marcada, para Hannah Arendt, por suas três funções fundamentais: o intelecto, designado pela autora de o pensar, a volição, correspondente ao desejo dos homens, e por último o juízo, do qual a autora, embora não tenha completado seus escritos em virtude de sua morte, seja largamente tributária de uma tradição de pensamento kantiano. Recorre-se à expressão mais por sua versão original do que pela tradução clássica para o português na qual o termo *mind* transforma-se em espírito, no sentido usualmente atribuído ao termo na tradição de pensamento francesa. O que importa para nós, nesse termo, é o aforisma de Paul Valéry do qual Hannah Arendt se apropria em sua obra: *tantôt je pense et tantôt je suis* (às vezes sou, às vezes penso) que marca decisivamente a instrospecção desconfortável experimentada pelo selvagem no romance. Arrastado abruptamente para a condição de ser que ora pensa e ora vive pelas suas paixões, o herói invariavelmente adentra aquele campo da existência política que será profundamente alterada pela luta contra o sistema opressor, luta que o prognóstico de Huxley já dá como perdida de antemão. Para um maior aprofundamento na questão, ver: (ARENDETT, 2008).

10 O soma era uma droga distribuída pelo governo a todos os setores da sociedade distópica que causava uma sensação de torpor e felicidade instantâneas em seus usuários. A droga, no sistema elaborado por Huxley, era um dos pilares de sustentação do regime na medida em que era uma das principais responsáveis pela sensação de satisfação perene entre todos os habitantes. A passagem seguinte deixa bem clara a função central exercida pelo fármaco na estrutura social mundo novista: “Era aquele animal de Henry Foster. - Você precisa é de um grama de soma. - Todas as vantagens do Cristianismo e do álcool; nenhum dos seus inconvenientes.” (tradução nossa)

Saindo do elevador, o Selvagem irrompeu por entre eles. Mas seu *espírito*[mind] estava longe dali - com a morte, com a sua dor, com o seu remorso; maquinalmente, sem ter consciência do que fazia, começou a abrir caminho, aos empurrões, através da multidão.

[...]

- Agora - disse em tom peremptório [o funcionário responsável] - façam o favor de aproximar-se. Um de cada vez e nada de empurrões. Um por um, e sem atropelos, os gêmeos adiantaram-se. Primeiro, dois homens; depois, uma mulher; a seguir, outro homem; logo após, três mulheres; depois...

- O Selvagem permanecia ali, contemplando a cena. «*Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!...*» Em seu *espírito*[mind], as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom. Elas o haviam escarnecido na sua dor e no seu remorso; haviam-no escarnecido, e com que horrendo acento de zombaria cínica! (Ibid, p. 171-172)<sup>11</sup>

Aqui começa a ser desenhada, ainda de maneira insípida, a ruína do Selvagem. Logo após receber a notícia da morte de Linda (sua mãe), John fica transtornado com a situação e decide avançar em direção às filas recém-formadas para o recebimento da ração diária de *soma*. Em um primeiro momento, suas ações não possuem qualquer relação com o evento que está se desenrolando a sua volta. Na realidade, as palavras provocativas não ecoavam de nenhum dos gêmeos Deltas (funcionários do hospital) ou do Subecônomo Assistente (responsável pela distribuição do *soma*), mas sim do seu espírito (*mind*). Sentindo-se zombado pela tradição que o havia educado e formado para um mundo que já não mais existe, o Selvagem finalmente toma consciência de sua própria condição no interior desse *Admirável Mundo Novo*. A inquietação surgida dentro de seu *espírito* agora ganhará vida em forma de ação, quando o Selvagem percebe, em um lampejo de lucidez, o que havia sido Linda no interior dessa sociedade e, principalmente, o que deveria ser feito a seguir:

Linda tinha sido uma escrava, Linda morrerá; outros, pelo menos, viveriam livres e a beleza brilharia sobre o mundo. Era uma reparação, um dever. E, subitamente, o Selvagem viu com uma clareza cristalina o que tinha a fazer; foi como se tivessem aberto uma janela, como se tivessem afastado uma cortina.

- Vamos - disse o Subecônomo. Outra mulher de cáqui adiantou-se.

- Parem! - gritou o Selvagem, com voz retumbante. - Parem!

Abriu caminho até a mesa; os Deltas fitaram-no com assombro.

- Ford! - disse o Subecônomo Assistente, a meia voz. - É o Selvagem! - Ele se sentiu assustado.

- Ouçam-me, suplico-lhes - bradou o Selvagem com ardor. - Emprestem-me seus ouvidos... - Nunca falara em público, e tinha muita dificuldade em expressar o que queria dizer. - Não tomem essa droga horrível. É veneno, é veneno.

- Escute, Sr. Selvagem - disse o Subecônomo Assistente, com um sorriso conciliador - não se importaria de deixar que eu...

- Veneno para a alma [*soul*], assim como para o corpo. (Ibid, p. 173)<sup>12</sup>

11 No original, em inglês, encontra-se: "The menial staff of the Park Lane Hospital for the dying consisted of one hundred and sixty-two Deltas divided into two Bokanovsky groups of eighty-four red-headed female and seventy-eight dark dolicocephalic male twins, respectively. At six, when their working day was over, the two groups assembled in the vestibule of the hospital and were served by the Deputy Sub-Bursar with their *soma* ration. From the lift the savage stepped out into the midst of them. But his mind was elsewhere - with death, with his grief, and his remorse; mechanically, without consciousness of what he was doing, he began to shoulder his way into the crowd. [...]"

Now, he said peremptorily, 'step forward, please. One at a time, and no shoving. One at a time, with no shoving, the twins stepped forward. First two males, then a female, then another male, then three females, then...

The savage stood looking on. 'O brave new world, O brave new world...' In his mind the singing words seemed to change their tone. They had mocked him through his misery and remorse, mocked him with how hideous a note of cynical derision!" (tradução nossa, embora os termos especificamente criados por Huxley - *dolicocephalic*, *Deputy Sub-Bursar* - tenham sido copiados da tradução brasileira realizada por Vidal de Oliveira e Lino Vallandro para a versão publicada pela editora Globo em 1979 que consta nas referências desse texto).

12 No original, em inglês, encontra-se: "Linda had been a slave, Linda had died; others should live in freedom, and the world be made beautiful. A reparation, a duty. And suddenly it was luminously clear to the Savage what he must do; it was as though a shutter had been opened, a curtain drawn back. 'Now', said Deputy-Bursar.

Another khaki female stepped forward.

'Stop!' called the savage in a loud and ringing voice. 'Stop!'

He pushed his way to the table; the deltas stared at him with astonishment

'Ford!' said Deputy Sub-bursar below his breath. It's the Savage.' He felt scared.

'Listen, I beg you', cried the Savage earnestly. 'Lend me your ears...' He had never spoken in public before, and found that horrible stuff. It's poison, It's poison.'

'I say, Mr. Savage,' said the Deputy Sub-Bursar, smiling propitiatingly. 'Would you mind letting me...'

'Poison to the soul as well as body.'" (tradução nossa)



A morte de Linda provoca em John uma tomada de consciência com a qual o jovem rapaz não parece apto a lidar. Perceber que esse admirável mundo novo escravizava seus cidadãos a partir do uso de diversos mecanismos de controle refinados dentre os quais o *soma* é apenas um dentre tantos outros faz com que o protagonista se rebele contra aquilo que fora narrado para ele como um paraíso idílico. A conexão imediata estabelecida pelo Selvagem é simples, mas bastante poderosa: o *soma* é um veneno para a alma (*soul*) que torna os homens não apenas escravos de seus senhores mas também e, principalmente, presos a uma infância eterna. O que muda drasticamente desse momento em diante é a percepção do herói frente a esse mundo no qual ele acabara de ingressar. Não se trata tanto de derrubar esse regime, mas sim de alertar aos outros como eles estão abrindo mão de suas próprias individualidades em função de uma falsa sensação de felicidade. O anseio do Selvagem não é, assim como o de Winston e o de D-503, a configuração de uma nova ordem social na qual os procedimentos e avanços científicos conquistados a duras penas pelos administradores mundiais fossem deixados de lado, mas sim um retorno ao mundo da tradição no qual as palavras de Shakespeare não soavam de maneira irônica em seu próprio *espírito*.

No interior da passagem supracitada, o narrador já prepara o *leitor implícito* para a derrota iminente de John em sua tentativa, extremamente débil em seus meios, de convencer os Deltas (a mais baixa casta do sistema de castas construído por Huxley em seu romance) a largarem o *soma*. Logicamente, o debate que se desenvolve aqui não consiste somente em sua contrariedade à condição trazida pela droga à totalidade dos habitantes dessa sociedade distópica, mas sim no conflito entre esse mundo idílico construído pelos administradores mundiais e um mundo antigo do qual John e o *leitor implícito* logo revelam-se os únicos partidários. O espanto de John é ocasionado especialmente ao deparar com pessoas totalmente alheias aos seus valores. Nesse momento da trama, o conflito já está desenhado e a sensação de que não há caminho possível para o retorno é narrativamente construída, encontrando seu momento derradeiro no diálogo entre Mustafá Mond e John. Essa ausência de possibilidade para um retorno ao mundo referencial dos leitores deixará John sem nenhuma opção: não é possível, para o último dos antigos educado em uma tradição shakespeariana já morta viver nesse *admirável mundo novo*. A morte de Linda e a consequente tomada de consciência de que só é possível ser feliz nessa Londres futurista caso você renuncie à sua própria individualidade fazem o protagonista perceber que não há outro caminho para ele mesmo se não, de maneira literal, a própria morte.

Aqui, contribui diretamente para a força do *prognóstico* o suicídio cometido por John, na cena final de *Brave New World*. Tivesse o Selvagem sido assassinado pelas forças repressoras dessa sociedade distópica e talvez ele pudesse tornar-se um mártir, um exemplo a ser seguido por outros habitantes igualmente insatisfeitos com o sistema político vigente. John poderia muito bem tornar-se um exemplo para Ian Helmholtz e Bernard Marx, que também se encontram ao longo de toda a trama extremamente descontentes com suas próprias vidas em Londres. No entanto, o que ocorre é justamente o contrário: Mustafá Mond revela aos dois amigos que existem outras pessoas como eles, que não conseguem adaptar-se às características dessa sociedade idílica, e oferece a ambos a possibilidade de viverem suas vidas em uma ilha distante na qual poderiam trabalhar como cientistas sem serem incomodados. A oportunidade do exílio voluntário anima os dois amigos que imediatamente aceitam a oferta.

A opção do exílio não é permitida a John. Quando o protagonista solicita a oportunidade de ir para as ilhas, Mustafá Mond lhe nega o pedido sob a justificativa de que ele gostaria de continuar com as experiências sobre a inserção do Selvagem na sociedade londrina, motivo pelo qual o rapaz havia sido trazido da reserva por Bernard Marx. Em uma conversa com Ian Helmholtz e com o próprio Bernard, o selvagem expressa o seu desejo de ser levado embora, mesmo contra a vontade do controlador mundial.

Fui falar com o Administrador esta manhã - disse, por fim, o Selvagem.

- Para quê?

- Para perguntar se eu não poderia ir com vocês para as ilhas.

- E que disse ele? - perguntou vivamente Helmholtz.

O Selvagem sacudiu a cabeça.

- Não consentiu.

- Por que não?

- Disse que queria continuar a experiência. Mas diabos me levem - acrescentou o Selvagem, com súbito furor - diabos me levem se eu continuar a servir de objeto de experiências. Nem por todos os Administradores do mundo. Também parto amanhã.

- Mas para onde? - perguntaram os dois ao mesmo tempo.

O Selvagem deu de ombros.

- Para qualquer parte. Pouco me importa. Contanto que eu possa estar só. (Ibid, p. 198)<sup>13</sup>

Após a perda da mãe e a conversa com o administrador mundial que culmina com a negação da permissão para exilar-se nas ilhas juntamente com Ian e Bernard, o Selvagem torna-se um eremita e busca fugir do alcance e dos olhos dos outros habitantes de Londres. O local escolhido pelo protagonista é um antigo farol isolado, longe das partes mais movimentadas da cidade. Da negação desse direito à solidão voluntária, condição básica para a experiência da introspecção tão valorizada pelo próprio protagonista, John sofre um duro golpe em sua *raison d'être*. Se a possibilidade de viver nessa sociedade distópica fecha-se no momento em que há certa tomada de consciência de que Lenina jamais será capaz de corresponder ao seu amor ativada pelo episódio da morte de Linda, sua mãe por outro lado, Mustafá Mond nega-lhe qualquer possibilidade de fuga da sua condição presente sob o pretexto de que não seria desejável parar a experiência que estava em curso da qual o Selvagem era o objeto central. A indagação que nos resta antes de avançarmos para a alegoria do suicídio do Selvagem é: qual seria exatamente essa experiência e teria ela alguma relação com o suicídio do protagonista?

A primeira pergunta é de difícil resposta. A experiência em si é apenas tematizada no momento em que Bernard viaja para a reserva natural e traz John consigo de volta para Londres. A ideia de Mustafá Mond, em linhas gerais, é procurar perceber como um indivíduo não condicionado pelos múltiplos e variados processos científicos aplicados a todos os outros cidadãos desse admirável mundo novo se comportaria no interior dessa sociedade. No entanto, a resposta para essa pergunta no momento do diálogo entre ambos já está dada: sua inserção na dinâmica social mundo novista é completamente fracassada e, para além disso, oriundo de uma educação baseada em obras banidas pelo regime, o Selvagem parece ser incapaz de compreender as vantagens do sistema social vigente nessa Londres futurista. Dessa forma, se isso é realmente válido, o questionamento a ser feito sobre as intenções de Mond deve ser alterado para: por que então, se a experiência já havia apresentado resultados consideravelmente sólidos, manter o Selvagem em Londres?

A resposta a essa pergunta pode ser vislumbrada sob a perspectiva da relação estabelecida pelo narrador entre o protagonista e o *leitor implícito* ao longo da trama. Essa relação, conforme discutido nos capítulos anteriores, move esse *leitor implícito* no interior da trama para tornar o *prognóstico encenado* pelo romance mais poderoso do ponto de vista argumentativo. Ser capaz de trazer o leitor para dentro da história é fundamental para a ativação de um imaginário no qual o *prognóstico encenado* seja percebido não apenas como o produto final de uma operação ficcionalizante, mas sim como um romance que diga respeito à vida concreta desses homens e mulheres em um futuro próximo. Os elementos para a ativação do imaginário que perpetua essas obras como artefatos ou alegorias que dizem respeito à experiência humana encontram-se, como já pode ter ficado claro para alguns leitores, no interior delas mesmas. Isso não significa dizer que esses *atos de fingir* que compõem a narrativa romanesca construída em *Brave New World* não sejam, eles mesmos, históricos. Todavia, o que há de histórico nessa e nas outras obras por nós analisadas não pode ser compreendido a partir da teoria do reflexo. Essa tentação é poderosa, especialmente quando o assunto são esses romances distópicos que foram e ainda são extensamente associados a certo projeto estético satírico.<sup>14</sup> No lugar da sátira, o que estamos propondo como chave interpretativa para essas obras consiste justamente na via aposta: pensar certa dimensão propositiva desses romances a partir de um *método crítico* que tem submetido essas obras a um julgamento. Só a partir dessa atividade que mescla *investigação histórica e exercício crítico* é que seremos capazes

13 No original, em inglês, encontra-se: "I went to see the controller this morning," said the Savage at last

'What for?'

'To ask if I mightn't go to the islands with you.'

'And what did he say?' Asked Helmholtz eagerly.

The Savage shook his head. 'He wouldn't let me.'

'Why not?'

'He said he wanted to go on with the experiment. But I'm damned,' the savage added, with sudden fury. 'I'm damned if I'll go on being experimented with. Not for all controllers in the World. I shall go away tomorrow too.'

'But where?' the others asked in unison.

'The Savage shrugged his shoulder. 'Anywhere I don't care. So long as I can be alone.'

14 Uma longa tradição de trabalhos produzidos sobre a obra de Aldous Huxley segue por esse caminho e alguns inclusive já foram citados no começo desse trabalho. Para um outro exemplo, ver: (FIRCHOW, 1972).

de responder não apenas por que Mustafá Mond decide dar sequência ao experimento, mas também qual é o significado disso para o desenvolvimento do *prognóstico encenado* em *Brave New World*.

O prosseguimento da experiência reduz consideravelmente o espaço de ação do Selvagem. Cuidadosamente *selecionada*, a imagem do experimento possui múltiplas funções no interior da construção do encerramento do enredo. A principal talvez seja mostrar como, embora John faça questão de manter-se como um indivíduo (self) livre dos desígnios de Mond, não há escapatória para o destino prognosticado pela trama ficcionalmente construída por Huxley. A ideia da experiência implica afirmar que o Selvagem, o representante último da tradição shakespereana, não passa de uma cobaia nesse novo mundo e seu fim está condicionado às vontades e desejos dessa sociedade distópica e de seus administradores. Sua última opção, a fuga para o farol afastado da cidade é rapidamente frustrada quando a notícia se espalha pela cidade. Totalmente sem opções e vendo-se destituído de qualquer chance de retorno ao mundo referencial, o *leitor implícito* e John caminham em direção a uma estrada sem volta. Após o lançamento de um filme sobre sua experiência em Londres, de uma hora para a outra, o protagonista torna-se praticamente uma atração de circo, algo exótico no interior desse mundo novo do qual ele percebera a poucas páginas que não poderia fazer parte.

“Como num pesadelo, as dúzias tornavam-se vintenenas, centenas. O Selvagem recuava em busca de abrigo; e agora, na posição de um animal acossado, encostara-se na parede do farol, dirigindo o olhar de um rosto a outro, num horror mudo, como um homem demente. [...]”

- Vão embora! - bradou.

O macaco falara; houve uma explosão de risos e aplausos. “Este bom Selvagem! Hurra! Hurra!” (Ibid, p. 209-210)<sup>15</sup>

Essa demência do Selvagem não surge nesse ponto específico da trama. Na realidade, esse processo no qual o protagonista vai cada vez mais abrindo mão de sua racionalidade para tentar fugir dessa realidade distópica encontra seu ápice nesse momento. Sem esperanças de fuga e sem conseguir vislumbrar outra opção na qual consiga tornar-se algo mais do que mero objeto de uma experiência científica, John vai progressivamente tornando-se um Selvagem não apenas aos olhos desses habitantes da Londres futurista, mas, especialmente, sob sua própria perspectiva. Assim, começa a desenhar-se mais claramente a forma pela qual essa estética do prognóstico manifesta-se na narrativa de *Brave New World*: a partir de um longo processo no qual John, trazido da reserva natural para o mundo civilizado, fracassa em integrar-se a essa sociedade e vê seu mundo, ou aquilo que ele percebe como o mundo a sua volta, desintegrar-se diante de seus olhos. Esse fracasso da integração de John na sociedade distópica, manifestada recorrentemente pelo narrador, quando descreve a morte de sua mãe, suas desventuras amorosas com Lenina ou a conversa com o Administrador Mundial, aparece recorrentemente na dicotomia entre as maneiras pelas quais se escolhe nomear o protagonista. Nesse ponto do enredo, já não há mais John. Tudo o que vemos sobrar diante de nós, leitores, é a imagem do Selvagem perdido, confuso e irritado por ser reduzido a um experimento qualquer. Acentua-se a sensação claustrofóbica de que não há nenhuma outra opção possível tanto para o herói quanto para o *leitor implícito*.

As metáforas empregadas ao final do romance, especialmente na passagem destacada, são bastante elucidativas nesse sentido. A vida do Selvagem havia tornado-se um pesadelo, justamente porque havia deixado de ser um homem para tornar-se um animal acossado, ou nas palavras do público que o assiste, um bom Selvagem. O processo de desconstrução, ou morte, de sua individualidade (*self*) terá apenas sua conclusão no momento do suicídio. Seu princípio é fruto das experiências nunca nomeadas claramente e realizadas pelo Administrador Mundial. Essas experiências, elas mesmas, retiram de John sua condição humana para torná-lo praticamente um animal sob os olhos dos demais habitantes da sociedade distópica. Invertendo perversamente a lógica do mundo referencial, o narrador transforma o último representante da tradição shakespereana em um bom Selvagem, removendo todo e qualquer direito a um traço humano em sua descrição nessa

15 No original, em inglês, encontra-se: “As in a nightmare, the dozens became scores, the scores hundreds. The Savage retreated towards cover, and now, in the posture of an animal at bay, stood with his back to the wall of the lighthouse, staring from face to face in speechless horror, like a man out of his senses. [...]”

‘Go away!’ He shouted.

The ape had spoken; there was a burst of laughter and hand-clapping. Good old Savage! Huraah, Huraah!” (tradução nossa)

passagem. Não é mais John, o indivíduo leitor de Shakespeare<sup>16</sup>, quem fala, mas sim um macaco do qual só se pode rir e aplaudir as curiosas e incompreensíveis peripécias.

Por fim, vendo um igual e considerado como tal a partir da cuidadosa relação de alteridade construída ao longo do romance ser reduzido à condição animal, o *leitor implícito* seguirá pelas últimas páginas da trama até encontrar o momento derradeiro em que o *prognóstico encenado* em *Brave New World* assume seu sentido último: o da erradicação da individualidade (*self*). Esse sentido tem sua conclusão justamente com o suicídio do Selvagem, pois este é o momento derradeiro no qual há o rompimento definitivo dessa relação entre o protagonista e o *leitor implícito* que causa um choque no leitor, fazendo com que ele considere o destino do Selvagem como um possível destino para si mesmo e, dessa forma, imbuindo esse *prognóstico* de uma significativa força narrativa, tornando-o algo mais do que uma mera *encenação*, mesmo que ao fim e ao cabo, ele não passe como toda obra ficcional de uma grande *encenação*.

## Referências:

- ARENDDT, Hannah. *A Vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. São Paulo: Civilização brasileira, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- BLOOM, Harold. *Introduction*. In: William Shakespeare's Hamlet. New York and Philadelphia: Chelsea house publishers, 1986
- CALDER, Jenni. *Huxley and Orwell: Brave New World and Nineteen Eighty-Four*. London, Edward Arnold, 1976
- FIRCHOW, Peter. *Aldous Huxley: satirist and novelist*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*. Edited by Evelyn S. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Nenbuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GRUSHOW, Ira. *Brave New World and The Tempest*. In: College English, Vol. 24, No. 1 (Oct, 1962), pp- 42-45. Disponível em: [www.jstor.org/stable/373846](http://www.jstor.org/stable/373846)
- HABERMAS, Jürgen. *A crise do estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas*. In: Diagnósticos do tempo, seis ensaios. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2005.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro, EDUERJ: contraponto, 1999
- \_\_\_\_\_. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- LIMA, Luiz Costa. *Entre realismo y figuración: el realismo decentrado de Auerbach*. In: revista Histoya y grafía, nº 32, 2009, pp. 109-129

16 O argumento de que Shakespeare, especialmente em Hamlet, tornou-se o paradigma para toda a experiência de introspecção no interior da moderna literatura romanesca foi explorado, por exemplo, pelo excelente trabalho de Harold Bloom. “Antes de Shakespeare, as representações na literatura podiam mudar à medida que os personagens falavam, mas eles não mudavam por causa do que eles haviam dito. A representação Shakespeareana gira em torno de seus personagens ouvindo eles mesmos ao serem ouvidos por nós, e aprendendo e mudando assim como nós aprendemos e mudamos. Falstaff delicia-se tanto quanto ele nos encanta, e Hamlet muda, estudando suas próprias mudanças. Desde então, Falstaff foi o modelo inescapável para quase toda a inteligência, e Hamlet o paradigma para toda a introspecção.” (grifo e tradução nossos) Cf. (BLOOM, 1986, p. 3)

- MECKIER, Jerome. *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas*. Edited by Peter E. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2006.
- PAVLOSKI, Evanir. *Admirável Mundo Novo e a Ilha: entre o idílio e o pesadelo utópico*. 362f Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. 2012
- WILLIAMS, Raymond. *Utopia e ficção científica*. In: *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

# Quatrocentos anos num filme: *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e a relação dos cinemanovistas com a história

Four hundred years in one movie: Arnaldo Jabor's  
*Pindorama* (1971) and the relations between Cinema Novo and history

Carlos Eduardo Pinto de Pinto\*

dudachacon@yahoo.com.br

## Resumo

Após 1968, no âmbito das produções vinculadas ao Cinema Novo, se encontra uma série de filmes históricos construídos por meio de narrativas de vanguarda e visões críticas do passado. Tais produções, muitas vezes encaradas como alegorias que usavam o passado como metáfora para tratar do presente, no auge da repressão da ditadura civil-militar, também podem ser entendidas como agenciadoras de sentidos históricos. Afinal, em sua realização, importava o diálogo com pesquisas historiográficas e, sobretudo, as reflexões a respeito dos mecanismos de funcionamento da história, sendo os cinemanovistas encarados como intelectuais avalizados para esta tarefa. A partir de *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), procuro pensar o papel do Cinema Novo na construção de uma História Pública no Brasil, por meio do circuito de criação e circulação do filme, bem como da cultura histórica de Jabor e outros cinemanovistas.

**Palavras-chave:** Cinema Novo; filme histórico; cultura histórica.

## Abstract

After 1968, regarding productions linked to Cinema Novo, a series of historical films constructed through avant-garde narratives and critical views of the past is made. These productions, often seen as allegories that used the past as a metaphor for dealing with the present at the height of the repression during the civil-military dictatorship, can also be understood as agents of historical senses. After all, they comprehended dialogue with historiographical research and, above all, ideas on the operating mechanisms history, the *cinemanovistas* being regarded as endorsed intellectuals for this task. Considering *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), I try to think about the *Cinema Novo's* role in the construction of a Public History in Brazil, regarding the creation and circulation of a film as well as the historical culture of Jabor and other cinemanovistas.

**Keywords:** Cinema Novo; historical film; historical culture.

\* Doutor em História pela UFF. Professor do Departamento de História da PUC-Rio.

De modo bastante geral, a História Pública pode ser entendida como o campo que se interessa pela delimitação das fronteiras entre a produção historiográfica e outras áreas capazes de difundir e/ou construir sentidos históricos. As experiências de outros solos servem de balizas para as reflexões no Brasil, ainda incipientes: o caráter combativo na Inglaterra, marcado pela vontade política de incorporar, à história “oficial”, a visão (a voz e os gestos) de grupos excluídos; os traços mais pragmáticos nos Estados Unidos, em que é forte o interesse pela inserção do historiador na sociedade, procurando pensar eticamente suas atividades fora da academia, sobretudo no que concerne à divulgação da história em mídias diversas (ALMEIDA; ROVAI, 2011).

Especificamente no recorte que me interessa – as relações entre a história e o cinema – percebo um esforço de flexibilização dos papéis exercidos pelos historiadores e pelos profissionais (ou amadores) do audiovisual, o que não assume caráter engajado ou normativo, mas apresenta algumas tensões. Sobretudo, quando se dá o esforço por responder a questões básicas para o campo, tais como: que pontos de contato existem entre um(a) cineasta e um(a) historiador(a)? Que papéis estes profissionais podem cumprir na produção de filmes que reflitam sobre o passado? Historiadores seriam capazes de fazer “bom cinema”? Cineastas estariam aptos a fazer “boa história”? Seria o cinema apenas um mero divulgador da historiografia ou um meio legítimo de criação de sentidos sobre o passado? Os filmes históricos são um bom material didático, sendo possível construir conhecimento a partir deles?

As reflexões que desenvolvo aqui, em torno dos “filmes históricos” cinemanovistas, buscam respostas a algumas dessas perguntas e, com isso, se aventuram no terreno pouco explorado da História Pública no Brasil.

## O Cinema Novo e a história

A partir do fim dos anos 1960 – sobretudo após 1968 – e ao longo da década de 1970, o cinema brasileiro apresentou um *boom* de filmes históricos, sobretudo os realizados por cineastas vinculados ao Cinema Novo (tanto os da primeira geração, que atuava desde o início dos anos 1960, quanto os mais jovens, que começavam a orbitar em torno do movimento no fim da década). Para a compreensão do impacto destes filmes, considero fundamental alertar para o fato de que não eram obras convencionais realizadas de acordo com a sintaxe cinematográfica hollywoodiana, afeita aos épicos, às reconstituições e aos “filmes de época”. Muito pelo contrário, eram filmes históricos *modernos*, na acepção de Ismail Xavier (2001) ou *inovadores*, caso se prefira a denominação usada por Robert Rosenstone (2010).

Tais obras seguiam a proposta de refletir criticamente sobre a história e de buscar novas formas de representá-la por meio da linguagem cinematográfica, num esforço de politização que se aproximava do radicalismo da experimentação vanguardista. Embora não considere que a linguagem clássica hollywoodiana seja despolitizada – nem mesmo que todo filme que siga tal proposta careça, necessariamente, de criatividade – devo ressaltar que, de modo geral, era assim que a questão era tratada entre os anos 1960 e 1970. Robert Rosenstone vem contribuindo para a construção de uma perspectiva diferenciada em relação a este tipo de produção – uma vez que o autor valoriza a linguagem como um dos elementos criadores de sentido, abre a possibilidade de pensar o filme histórico (sobretudo o *inovador*) como um potencial reinventor da lógica historiográfica e menos como simples difusor da lógica escrita acadêmica.

Visitei esta produção em minha dissertação de mestrado, *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas* (1968-1980) (PINTO, 2005), desdobrada em alguns artigos. Neles, analisei as relações entre a linguagem cinematográfica e a criação de novos sentidos para a história (PINTO, 2013a); o embate entre os cinemanovistas e a política cultural dos governos militares (PINTO, 2013b) e a disputa pelos sentidos históricos através do circuito de criação e exibição dos filmes (PINTO, 2013c). Em nenhum destes trabalhos me dediquei diretamente a pensar a História Pública, mas consigo perceber, retrospectivamente, a aproximação entre este campo e as temáticas abordadas ali. O contato com as produções de Rodrigo de Almeida Ferreira (2013) foi fundamental para essa constatação, ao perceber que o autor lidava com um material muito próximo ao abordado por mim e lançando mão do referencial da História Pública.

O que faço aqui, portanto, é resgatar um dos aspectos analisados na dissertação – a cultura histórica dos cinemanovistas –, procurando aproximá-la dos questionamentos pertinentes à História Pública. De partida, considero relevante deixar claro que o desejo de repensar o passado pode ser encarado como traço de identidade dos cineastas envolvidos com o Cinema Novo. Trata-se de “uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma

aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político” (XAVIER, 2001, p. 127). Logo, tal atração pela história era mais que dado contingencial presente na fatura de filmes históricos, embora seja claro que a criação dos mesmos favoreça sua explicitação.

O filme analisado, *Pindorama* (1971), é a primeira ficção de Arnaldo Jabor, que havia estreado – obtendo grande sucesso de crítica – com o documentário *A opinião pública* (1967). Por meio da análise de seus elementos diegéticos e narrativos, buscarei compreender os caminhos seguidos pelo diretor e pela equipe na sua criação. Embora enfoque apenas os momentos iniciais da colonização portuguesa no Brasil, a película foi divulgada como uma abordagem de 400 anos de história, através de um contraponto indisfarçado entre os séculos XVI e XX. A recepção da crítica a esta proposta e as elucubrações de Jabor, expostas em diversas entrevistas, são os outros materiais que permitem me aproximar da cultura histórica apreendida e/ou criada pelos cinemanovistas. Darei atenção especial a uma conversa entre Jabor, Walter Lima Jr. e Alex Viany, em torno de dez anos após a realização da obra, em que discutem o papel dos filmes históricos no cinema brasileiro no pós-1968.

## Pindorama: o teatro da irracionalidade

Faltando pouco para o lançamento do filme, selecionado para representar o Brasil no Festival de Cannes, Arnaldo Jabor se referia a ele da seguinte maneira:

*Pindorama* está me satisfazendo muito, porque acho ter conseguido o que pretendia: um quadro fabuloso e semialgórico de toda a realidade de nossa consciência de povo, de nossa consciência de nação. É uma espécie de grande esboço crítico de nossa psicologia social, de uma psicologia que se vem formando há quatrocentos anos (JABOR, 1971, p. 14).

Esta afirmação, lançada no “espaço de comunicação” (ODIN, 2011) da película – o conjunto de paratextos utilizados em sua divulgação, tais como cartazes, artigos de jornais e revistas, entrevistas, resenhas críticas etc. – se esforça por realizar um direcionamento da construção de sentido. Seja o que for que o espectador venha a assistir, ele já sabe que se trata de uma tentativa por representar 400 anos de história do Brasil.

Uma sinopse de *Pindorama*, contudo, não corrobora tal esforço. Afinal, *Pindorama* é uma cidade fictícia localizada no século XVI, onde se desenrolam constantes disputas pelo poder. De um lado da trincheira, o fundador da cidade, D. Sebastião, lutando em nome do rei, com a Igreja Católica. De outro, Gregório, um bardo que defende a autonomia popular, com D. Diogo, um homem muito rico, traidor do rei. Entre os dois, o governador da cidade, político sem escrúpulos que muda de lado conforme o melhor proveito que possa tirar. Também contra D. Sebastião, mas sem uma motivação política evidente, está sua esposa, figura quase mítica, uma espécie de Medeia quinhentista. Para todos os efeitos, se trata de uma história localizada no tempo, representando um passado distante e não a totalidade dos 400 anos anunciada pela fala de Jabor.

Contudo, as linhas gerais que me esforcei em construir no parágrafo anterior, ao modo de uma sinopse, não são suficientes para definir *Pindorama*. Não é possível compreender o filme relatando apenas *o que acontece* nele, sendo necessário saber também *como* acontece. No texto que serve de abertura ao filme, a última frase ajuda a confirmar tal percepção: “Os fatos aqui narrados são imaginários, se bem que verídicos”.

Neste sentido – do encontro do imaginado com o verídico – considero fundamental perceber que os personagens apontados na sinopse não são *históricos* (não se trata da representação de pessoas “reais” que viveram no passado) nem apresentam complexidade psicológica. São, de forma mais precisa, *arquétipos* ou *personas* – como as máscaras de teatro grego, que representavam uma generalização de sentimentos e atitudes e não uma personalidade individualizada. D. Sebastião não é histórico, mas através dele são representados “todos” os desbravadores históricos reduzidos a traços mais gerais, o mesmo acontecendo com os demais personagens.

As ações, assim como o “desenho” dos personagens, também são esquemáticas, correspondendo a reações a dois elementos básicos: o poder de Além-mar (o rei) e o povo. É possível estar contra o poder do rei e ser contra o povo simultaneamente, como o governador e D. Diogo. É possível estar a favor do rei e desejar salvar o povo como fazem D. Sebastião e a Igreja. É possível ser contra o rei e estar do lado do povo, como o artista. É possível não se definir em relação a esses dois elementos, como a mulher de D. Sebastião, cujo egocentrismo se manifesta no alheamento às questões políticas.

Outro ponto fundamental é que a narrativa é marcada pela contemporaneidade. A história dessa cidade



fictícia está sendo contada em 1970 e, quanto a isso, não restam dúvidas. Desde o uso de fotografias na abertura, passando pela trilha, pelos figurinos e cenários híbridos, equilibrando fortes referências à contemporaneidade com a tentativa de manter alguns traços de contato com a estética do período retratado. A música da abertura, com uso de sax e vocais arrojados, em nada lembra a musicalidade europeia do século XVI, porém, em outros pontos da narrativa, essa proximidade é buscada pelo uso de batuques e cânticos indígenas no som diegético. Em relação aos figurinos, em lugar de tentar uma aproximação do visual quinhentista, *Pindorama* opta por referências superficiais a ele, pois as indumentárias apenas *lembram* o século XVI. Os cenários seguem o mesmo estilo, podendo funcionar como referência ao passado (nunca uma reconstituição fiel) e como cenário teatral.

A recorrência à linguagem teatral – mais especificamente da matriz *brechtiana* – é reforçada pelo uso do plano aberto no enquadramento e pela frontalidade das atuações. As personagens, a maior parte do tempo filmadas de corpo inteiro, quebram a *quarta parede* falando mais com o público (com a câmera) do que uns com os outros. E, mesmo quando dialogam entre si, permanecem de frente para a objetiva. Esta encenação não naturalista – empenhada menos em distrair o espectador que em fazer com que ele se lembre, a todo tempo, de que o filme é um simulacro – é uma das chaves que permitem compreender por que Jabor se esforça por tratar de 400 anos de história. Afinal, tais recursos ancoram a encenação do passado no presente, “contaminando” a linguagem cinematográfica com o imediatismo da linguagem teatral. Um circuito se fecha, e o século XVI se mostra explicitamente contido pelo século XX.

No início, são apresentadas sequências em que os personagens vão sendo apresentados, sempre no registro da teatralidade *brechtiana*, do discurso assumidamente encenado. Dom Sebastião tem seus atributos reforçados por uma encenação feita por índios dirigidos por um padre jesuíta. Em plano aberto, com a câmera estática, um grupo de índios representa a si mesmo. Outro conjunto de índios entra no quadro para representar D. Sebastião e seu exército: têm os rostos pintados de branco, usam asas cenográficas e carregam trombetas. Um dos índios esquece sua fala, e o padre entra no quadro, se posta a seu lado e fala por ele: “Como é bom viver nos matos, nos rios, nas cachoeiras! Comer a carne dos brancos, entre sóis e tempestades. Felizes a vida inteira!”. O índio que representa D. Sebastião se aproxima do que representa o chefe da tribo (o mesmo que esquecer a fala) e lhe mata na cena.

Por meio desse exemplo, fica patente como a estrutura da obra de Arnaldo Jabor repete o didatismo das encenações dos primeiros catequistas do Brasil. Há, na estrutura da sequência em que o padre “entra em cena” para falar pelo índio colonizado, o esforço de criação de um sentido de leitura que leve à crítica, por parte do espectador, da atuação alienante da Igreja no período colonial. Por outro lado, fica evidente que esse mesmo didatismo “contamina” o filme, repetindo o mesmo erro (com intenções obviamente distintas) que procura criticar.

Mais adiante, D. Diogo, o “homem rico”, cercado de figurantes, diz: “Ninguém segura mais a gente! Nem o rei! Louvado seja o rei!”. Em seguida: “Meu povo, me desenvolvendo como...”. Aqui o ator se atrapalha com a articulação de sua pronúncia e balbucia alguma coisa ininteligível, assumindo o erro. A figuração ri dele. É interessante que esses elementos estejam contidos na montagem final, já que funcionam como uma rejeição ao ilusionismo da linguagem clássica e reforçam o estatuto teatral da encenação, em que um erro de elocução não pode ser contornado com um corte na montagem.

Esta leitura é reforçada pelo personagem Gregório, apresentado como um “cantador” que se dedica a, por meio do “teatro educativo”, apontar os erros dos poderosos e falar em nome do povo. Uma de suas encenações repete explicitamente ações que os poderosos acabaram de realizar, o que causa grande irritação quando os mesmos percebem a lógica deste jogo.

Aproximadamente metade do filme é dedicada à apresentação dos personagens e à definição dos conflitos. Como indiquei acima, é possível marcar as posições ocupadas por cada um em termos genéricos. A mulher de D. Sebastião é um caso especial, pois representa muitos elementos simultaneamente. Nenhum deles pode ser descrito em termos muito concretos – as forças sobrenaturais, a alienação, o irracional – mas sua presença é muito importante, como demonstro a partir de agora. Ela ajuda a demarcar uma oposição importante no filme: masculino, razão, lealdade, cristianismo *vs.* feminino, irracionalismo, traição, paganismo.

A segunda parte do filme se dedica a encenar uma contaminação gradual dos arquétipos pelo irracionalismo. Daí a importância do papel da mulher, que serve de contraponto à razão colonizadora que domina as outras personagens, extremamente lúcidas. Para reforçar tal função, devo enfatizar que somente a mulher apresenta um comportamento animalesco nas sequências iniciais. Aos poucos, porém, os outros personagens também passam a gritar, a se contorcer, a urrar e, em alguns casos, a uivar. Ao fim do filme estão sujos de lama, desesperados, inconsequentes,

extremamente emotivos. Embora não haja um esforço aparente por parte da mulher para “contaminar” os outros, penso que essa transformação funcione como uma espécie de vingança das forças irracionais que ela representa contra o racionalismo da colonização ou da “conscientização”, esta representada pelo artista.

A última sequência do filme representa o encontro de D. Sebastião com o corpo de Gregório, o cantador, que é carregado por dois soldados. Dom Sebastião não fala nada, apenas recolhe o corpo do meio da lama em que os dois homens o jogaram e o leva nas costas. Vagueia pelo espaço amplo (plano aberto, quadro estático), se aproxima da câmara e começa a gritar ininterruptamente, cada vez mais alto. Enfim, encara a objetiva, ainda gritando, e sai do quadro pelo lado esquerdo. Há um corte brusco e a tela fica azul, indicando o fim.

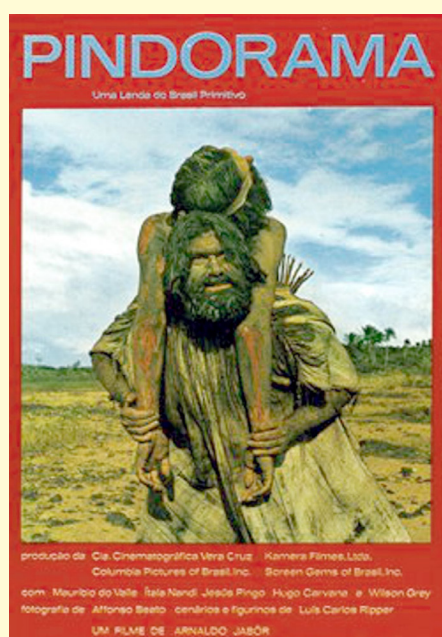
Dom Sebastião é o único que chega ao final da narrativa – provavelmente representando a longevidade do poder dos militares – embora contaminado pelo irracionalismo e carregando o peso incômodo do corpo de um artista morto.

## O Cinema Novo e a cultura histórica

Na mesma entrevista citada acima, em que Jabor indicava sua intenção de representar 400 anos de história, ele afirmava, enfaticamente: “Precisamos não considerar que vivemos um período histórico único no mundo. Estamos vivendo apenas *um* período histórico”. (JABOR, 1971, p. 15. Ênfase minha).

Em outro artigo sobre *Pindorama* (PINTO, 2008), interpretei esta afirmação contrapondo-a ao resultado da análise do filme. Considerei que havia um descompasso entre o que Jabor afirmava e o que fazia, já que o filme parece, o tempo todo, falar do presente – o que denota uma importância maior do que aquela que ele parece querer lhe dedicar na entrevista. No fim das contas, minha leitura do filme terminava por reafirmar que se vivia, sim, “um período único no mundo”. Terminei por interpretá-lo como uma alegoria, que usava a história – no caso, o início do século XVI – para tratar do presente. Hoje, após travar contato com outras reflexões, opto por rever meu posicionamento.

Considero mais interessante perceber que Jabor – a despeito de o filme poder ser considerado uma alegoria – também cumpre o prometido, flexibilizando os recortes cronológicos e sendo capaz de tratar de 400 anos de história por meio de uma diegese ancorada no século XVI e de uma narrativa que reforça a contemporaneidade. É justamente nesta abertura narrativa – que cria um arco temporal colando o passado ao presente – que se dá a criação de sentidos.



O cartaz de *Pindorama* utiliza uma fotografia da sequência final. Também aqui, se reforça a frontalidade dos atores em prol de uma teatralização das ações. Fonte: <http://www.bahiaflaneur.net/blog/2010/05/miguel-rio-branco-la-feveur-chromatique.html>

De fato, já percebera esta abertura na dissertação e no artigo, mas não havia compreendido que ela poderia ser uma chave de interpretação mais potente do que a ideia de alegoria – o que me fez buscar a “contradição” como uma saída explicativa fácil. Agora, pretendo explorar mais a ideia de que Jabor se considerava capaz de tratar de 400 anos de história, procurando entender como isto pode contribuir para a construção de uma História Pública no Brasil durante os anos 1970. Estou interessado, aqui, em abordar outros discursos do diretor que possam dialogar com o discurso fílmico – não porque considere que Jabor deva “explicar” seu filme, mas porque estou no encaixe da coerência de seus propósitos na produção de sentidos para a história.

Em *O Processo do Cinema Novo* (1999) estão reunidas entrevistas, realizadas por Alex Viany entre 1964 e 1986, com diretores cinemanovistas. A proposta do cineasta e crítico era provocar e registrar a reflexão dos criadores sobre suas obras, além de permitir a observação – por meio de entrevistas coletivas – do contraste entre as opiniões de quem formava o movimento. Em uma entrevista de 1978, Arnaldo Jabor e Walter Lima Jr. estabelecem um embate a respeito da trajetória traçada pelo Cinema Novo a partir de 1968. Ainda que os trechos sejam longos, optei pela transcrição, por considerar que esta escolha mantém a dinâmica das falas e permite uma reflexão mais aprofundada. Jabor inicia:

Bem, Alex, você pergunta sobre os últimos dez anos. É uma boa pergunta, porque 1968 é um marco na história da cultura brasileira. É uma data importante – se é que existe cultura brasileira, se é que existem marcos históricos, porque essas são duas categorias discutíveis. É o momento em que foi dada uma grande marretada nas cabeças pensantes do Brasil. Uma repressão muito grande, cultural, política, etc. Difícil fazer uma síntese do que aconteceu, porque essas sínteses geralmente pecam pela tentativa de globalização das coisas. Juntar tudo, juntar as pontas de uma meada que às vezes não é contínua – esse é um vício antigo que a gente tem. Eu mesmo, por exemplo, tenho a mania de querer dar uma continuidade histórica às coisas, dar um sentido. Isso é um velho vício idealista. Acho que não dá para fazer um desenho coerente do que aconteceu nos últimos dez anos do cinema brasileiro, mas dá para destacar alguns pontos importantes. Uma das coisas principais: os filmes estavam aparecendo num período (não sei se pré ou pós-68) de uma certa crise ideológica. Uma crise de criação. De um lado, o Cinema Novo, que tinha surgido dez anos antes... (VIANY, 1999, p. 227).

Nesse momento, é interrompido por Walter Lima Jr., que não concorda com a ideia de uma crise em 1968. Discutem por algum tempo. Jabor tentando dar continuidade ao seu raciocínio e Walter insistindo em interrompê-lo. Jabor finalmente prossegue:

(...) Então: de 1968 para cá. Eu sinto esses pontos assim – mas não estou querendo ligá-los, conectá-los numa coisa coerente. Sinto, por exemplo, uma vontade muito grande, no chamado Cinema Novo, vontade que chegou a um beco sem saída em 1968: fazer um cinema conceitual, um cinema que conceituasse a realidade brasileira. (...) O Cinema Novo era um cinema que queria se fazer, um cinema materialista no sentido histórico da palavra, entende? Esse projeto em 1968 chegou ao ponto mais rico de sua evolução e foi interrompido por uma repressão política muito forte – que fez com que os filmes, vamos dizer assim, tenham enlouquecido o que estavam dizendo, tenham sido levados a criar uma espécie de terceira linguagem para dizer coisas que queriam dizer e que já não podiam ser ditas então. Houve uma espécie de ‘cancerização’ do cinema brasileiro em 1968. Ele entrou num beco sem saída, porque partia para uma jogada conceitual, uma atitude de explicitação dos traços maiores da realidade, e de repente isso ficou muito difícil, ficou impossível. Então os filmes entraram no que geralmente se chama de delírio, de fase alegórica etc. Uma característica não sei se boa ou má. Seu *Brasil ano 2000...* [refere-se a um filme de Walter Lima Jr.]. O meu *Pindorama...* O *Azyllo muito louco*, do Nelson... *Os herdeiros*, do Cacá... Filmes bem dessa época (VIANY, 1999, p. 229).

Para além do debate em torno da importância de 1968 para a cultura brasileira, que considero bastante atraente, cabe aqui chamar atenção para o fato de que as falas são marcadas pela busca de um sentido histórico. Jabor a rejeita, chamando de “velho vício idealista”, mas, ainda assim, continua a praticá-la, traçando um panorama retrospectivo de sua geração, buscando explicações coerentes para seus atos. É certo que, nesta tarefa, segue a proposta da entrevista de Alex Viany, mas – ele mesmo o percebe – assume uma postura geracional (e aqui não me refiro apenas ao grupo de cineastas, mas a todos que tinham em torno de 20 anos no início dos anos 1960).

Para esta geração, a história só tinha um caminho a seguir – a mudança – cabendo a *eles* efetivar o processo. No caso dos jovens cineastas, a sua arte era considerada a principal arma: faziam filmes como quem faz história. E isso não significa que tivessem um apreço especial pelos filmes históricos, ao contrário: esse tipo de produção aparece tardiamente em suas filmografias<sup>1</sup>. Mas a história sempre esteve presente, ainda que como uma sombra, perpassando os propósitos com que essa geração filmava. O desejo de conhecer e representar o Brasil incluía necessariamente o reconhecimento do seu passado, como pode exemplificar esse trecho de uma entrevista com Leon Hirzsmann:

[O Cinema Novo] esteve dentro do processo da cultura brasileira que tentou mapear o país. Acho que a literatura de 1930, na literatura regional – Graciliano, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo – cada um tentou a seu modo expressar a recuperação da realidade social, popular, de certas regiões. E estudar a História também. O Cinema Novo veio dar sequência a isso, acredito. Assim como o teatro de Arena, de São Paulo, tentou botar o homem brasileiro como sujeito da sua história. O Cinema Novo deu sequência a esse tipo de aproximação, a esse processo, mas já dentro de uma perspectiva de linguagem, tentando ser também uma linguagem nova. (...) Além de ser um pensamento sobre a realidade social, política e econômica do país, além de tentar mapear o nordeste, a favela, o trabalho industrial, o marginal, os explorados, os oprimidos, e os sem voz, além de dar espaço para eles nos filmes, além disso, o Cinema Novo foi também resultado da necessidade de abrir espaço para expressão pessoal de cada cineasta (VIANY, 1999, p. 311. A entrevista é de 1983).

Penso ser importante informar que tais tarefas, de grande complexidade, eram acompanhadas de um reconhecimento social. Como informei inicialmente, tal geração é encarada, mais do que como um grupo

<sup>1</sup> Devo lembrar a exceção de Cacá Diegues que filma *Ganga Zumba* ainda em 1964.

de artistas, como um conjunto de intelectuais que fazem arte. Seriam, portanto, profissionais avalizados para construir um pensamento sobre a história (e a sociologia, a antropologia, a política etc.) do país.

A história não era vista por eles como um “espetáculo” perdido no passado e assistido por um presente estável, bem definido: era uma ação presente, ainda sendo realizada. E “fazer a história” era um dos objetivos que os cinemanovistas almejavam alcançar ao fazer cinema. Contudo, o golpe civil-militar de 1964 veio destruir essa crença, representando o fim da ideia de uma história dócil e submissa. Os jovens cineastas ainda tentavam entender o golpe e perceber suas consequências quando, em 1968, o AI-5 chegou para não deixar mais espaços para dúvidas. Com a suspensão dos direitos civis e políticos, qualquer passo em falso poderia resultar em prisão, exílio ou “desaparecimento”. A insubordinação da história tornara-se palpável a partir do ponto em que ela se recusou a seguir os rumos determinados pelos jovens, num processo semelhante ao que Daniel Aarão Reis detalha em *A revolução faltou ao encontro* (1991).

É neste momento que passam a ser produzidos os filmes históricos modernos ou inovadores, como *Pindorama*. Embora não descarte a relação dos cineastas com a ditadura – afinal, havia uma política cultural com a qual os cineastas precisariam dialogar, caso desejassem continuar filmando – considero uma solução limitada assistir a esses filmes como metáforas do presente que utilizavam uma “capa” de passado para driblar a censura. Tampouco acho válido ficar apenas no plano da comparação entre a produção historiográfica e a “recriação” cinematográfica – o que, no caso de *Pindorama*, resultaria praticamente nula, tamanha a liberdade criativa do processo de fatura do filme. Penso ser mais interessante encarar este e outros filmes do período também como o resultado das relações de força estabelecidas entre os anseios de seus criadores e a história, percebida como uma entidade fantasmagórica, morta-viva traidora.

Em resumo, tais filmes podem ser uma porta de acesso para se compreender o contexto em que foram realizados, sim, mas esta operação não deve seguir apenas o rastro das alegorias do presente (dos anos 1960 e 1970). Eles são, igualmente, reflexão sobre os mecanismos de funcionamento da história, uma busca pela compreensão de como os processos históricos poderiam ser desenvolvidos.

### **Crítica: o que se diz e o que se entende**

A despeito do aval da sociedade para tratar do tema a que me referi acima, não se deve considerar que os filmes históricos cinemanovistas fossem unanimemente aceitos pela crítica profissional. Pelo contrário, havia um deslizamento constante entre a ovação e a ojeriza a tais produções – sendo a primeira praticada por aquela parcela da crítica que acatava a experimentação vanguardista como forma legítima de produção de conhecimento e a segunda, pelos críticos mais apegados aos parâmetros associados aos filmes históricos clássicos – linearidade e transparência. Embora sem dados concretos que apontem este paralelismo, considero plausível que o mesmo acontecesse com o público.

Com *Pindorama* não foi diferente: ao mesmo tempo em que recebeu atenção especial da revista *Filme Cultura*, já citada anteriormente (vale lembrar que não se tratava de uma crítica, mas de uma entrevista com o diretor), foi rejeitado por *O Globo*. Para este veículo, “sob o prisma espetacular, [Pindorama] é o antifilme, uma desagradável sucessão de imagens desordenadas, anacrônicas e rebuscadas que raramente estabelece qualquer comunicação com o público” (PINDORAMA, 1972, p. 8).

Outros filmes históricos inovadores recebem tratamento semelhante, como *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, e *A guerra dos Pelados*, de Silvio Back, ambos de 1970. No caso do primeiro: “Desconfia-se que a intenção era fazer o levantamento de toda uma época, seus sonhos, mitos e sugestões. Saiu um garrancho com pretensão a documento, falado em português pedante dos bacharéis do interior baiano” (PAISAGEM VAZIA, 1972, p. 82). Sobre *Guerra dos pelados*: “Desconfia-se que os fatos narrados eram suficientemente importantes para a feitura de um filme político e vários motivos podem ter turvado sua desejável clareza” (COMO É MESMO?, 1972, p. 87).

Destaco a expressão “desconfia-se”, utilizada com insistência nas duas últimas críticas, que reforça seu posicionamento em relação aos filmes. Como eles não são didáticos, não possuem clareza, não é possível ter certeza a respeito do que tratam. E, quando não se pode ter certeza... desconfia-se.

## De volta à História Pública

Para o objeto principal de minha reflexão – pensar as relações entre o cinema e a História Pública – o comportamento da crítica especializada permite reflexões valiosas. Afinal, seu embate com os filmes se configura como uma das etapas de construção de sentidos. Do processo de criação à recepção (incluída a crítica), se dá uma série de negociações que visam reconfigurar a percepção do que seja a história. Trata-se de um processo de (re)construção da *cultura histórica*, considerada a relação que uma sociedade mantém com seu passado, pautada não apenas pela historiografia, mas também pela cultura política (GOMES, 2007). Desse modo, o filme histórico seria um encontro privilegiado do cinema com a história, capaz de mobilizar esforços diversos de recriação de sentidos, estimulando reflexões e combates em torno de determinados temas ou – como acredito ser o caso de *Pindorama* – em torno do próprio sentido do que seja a história.

Defendo, portanto, que as relações entre o cinema e a História Pública podem ser bem mais complexas do que uma simples “transcrição” ou “tradução” das produções acadêmicas em linguagem cinematográfica. O cinema é um espaço autônomo de criação de sentidos para a história, sobretudo quando tratamos de filmes históricos *modernos* (XAVIER, 2001) ou *inovadores* (ROSENSTONE, 2010), como é o caso de *Pindorama*.

### Referências

- AARÃO REIS Filho, Daniel. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- COMO É MESMO? *Veja*, nº 161, 6/10/1971.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Produção Cinematográfica e História Pública: Chico Rei (1985). In.: BELCHIOR, Luna Halabi; PEREIRA, Luisa Rauter; MATA, Sérgio Ricardo da (Orgs.). *Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha*. Ouro Preto: EdUFOP, 2013.
- GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha *et al.* *Cultura política e leituras do passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.
- JABOR, Arnaldo. O verdadeiro artista tem de aguentar firme. *Filme Cultura*, Ano III, nº 17, nov/dez 1970.
- ODIN, Roger. *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- PAISAGEM VAZIA. *Veja*, n. 158, 15/ 09/ 1971.
- PINDORAMA. *O Globo*, 18/03/72.
- PINTO, Carlos. E. P. de. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- \_\_\_\_\_. Luz, câmera, política! *Pindorama* e a busca pela identidade histórica brasileira. In: *Anais eletrônicos [do] XIII Encontro de História Anpub-Rio - Identidades*, 2008.
- \_\_\_\_\_. História, sexo, risos: quem tem medo de Xica da Silva? *Fronteiras* (Florianópolis), v. 1, p. 33-52, 2013a.
- \_\_\_\_\_. Relatos Fantomas: os filmes históricos cinemanovistas e a política cultural da ditadura civil-militar nos anos 1970. *REBECA*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. Ano 2, p. 62-88, 2013b.
- \_\_\_\_\_. Sob o signo da ambiguidade: uma análise de Anchieta, José do Brasil. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, p. 74-95, 2013c.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

# As ações culturais do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo através dos Parques Infantis

The cultural activities of the Departamento of Culture of São Paulo through Playgrounds

*Lucas Garcia\**

lgarcia@id.uff.br

## Resumo

O presente trabalho tem com objetivo a discussão da gestão dos Parques Infantis pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, na década de 1930. De certo, influenciados pelo movimento modernista, os gestores aplicaram novos métodos às atividades dos parques que atendiam crianças de 3 a 12 anos de idade, filhas de operários e trabalhadores de fábricas. Dirigido por Mário de Andrade, o departamento obteve em poucos anos ótimos resultados e se tornou referência em alguns países europeus, inaugurando assim as políticas culturais no Brasil.

**Palavra-Chave:** Parque Infantil, Departamento de Cultura, Mário de Andrade, Política Cultural

## Abstract

The present work is aiming to discuss the management of playgrounds by the Department of Culture of the city of São Paulo, in the 1930s. From right, influenced by the modernist movement managers have applied new methods to the activities of Parks that served children from 3 to 12 years old, daughters of laborers and factory workers. Directed by Mario de Andrade's Department obtained excellent results in a few years and became a reference in some European countries, thus inaugurating the cultural politics in Brazil.

**Key word:** Playground, Department of Culture, Mário de Andrade, Cultural Politics

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades – Universidade Federal Fluminense (UFF)

“São Paulo quer-se bonita e higiênica para que o viajante não venha mais encontrar nela, apenas sapo, gripe e solidão. Os grotões transformaram-se em jardins cortados a meio pelas avenidas e pela sombra dos viadutos. Não há mais sapo. Nos jardins encontrarei recintos fechados com instrutoras, dentistas, educadoras sanitárias dentro. São os Parques Infantis onde as crianças proletárias se socializam aprendendo nos brinquedos o cooperativismo e a consciência social.” (Mário de Andrade – 1935)

Pretende-se com esse estudo explicar as práticas dos processos de gestão envolvidas, pontualmente, no projeto dos Parques Infantis administrado pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a partir de 1935, dirigido por Mário de Andrade, ligados a Divisão de Educação e Recreação. Um projeto-piloto e moderno de gestão pública para aquela época, no recorte espacial paulistano.

Apresentamos aqui um pouco deste projeto, inserido no organograma da administração pública, os processos envolvidos e os espaços selecionados para receber o projeto, além é claro da equipe que integrava as atividades, seja direta ou indiretamente. Em especial, trabalhamos com a imagem do diretor do departamento, Mário de Andrade, no que diz respeito à síntese dos parques e sua evolução para então analisarmos as políticas públicas iniciadas no Brasil. Relacionaremos as proposições referentes a alguns pensadores e os acontecimentos políticos iniciados na cidade de São Paulo, no período de 1935, na gestão de Fabio Prado na prefeitura do município.

É importante ressaltar que o Brasil ainda não havia vivenciado ações contínuas e sistemáticas que representariam as políticas públicas culturais. Portanto, a gestão que se iniciava na década de 1930, ao mesmo tempo em que era inovadora, não encontrava referências próximas, no que tange o âmbito nacional. Como afirma Canclini.

“Los estudios recientes tienden a incluir este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las intuiciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad.” (BARBALHO, 2007, p.13)

Podemos notar uma amplitude no conceito da política cultural em diferença com ações pontuais no Brasil Império de Dom Pedro II, um mecenas. O interesse pessoal do imperador não responde a questões e definições que nos apresenta Rubim referentes as políticas culturais: “intervenções conjuntas e sistemáticas; atores coletivos e metas” (BARBALHO, 2007, p.14). Ele trabalha com a ideia de que no país existirá uma “triste tradição” na qual se encontra um perfil autoritário e elitista, o que influenciou diretamente as tardias políticas públicas voltadas à cultura. Vai além e enumera algumas justificativas pelas quais as políticas culturais brasileiras se iniciam com o Departamento de Cultura, na liderança de Mário de Andrade, em uma “definição ampla de cultura”, patrimônio assumido além do tangível, independentemente de classes, “cultura tão vital quanto o pão” e acolhendo a cultura popular (*Idem* p.p. 15). Embora em defesa deste momento, de inauguração tardia das políticas, Rubim acrescenta uma crítica ao departamento, que com as exposições feitas adiante trarão um pensamento não tão pessimista:

“Dentre outras críticas ao seu projeto, cabe destacar: uma certa visão iluminista de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente com a brasileira, em especial nos anos 30.” (loc. cit)

De fato, o momento pelo qual passava o Brasil e a cidade de São Paulo é de imposição da cultura de uma elite intelectual, mas levemos em consideração os Parques Infantis e sua recepção às crianças que viviam no município crescente, com péssimas condições de moradia, insalubridade, acesso a hospitais, educação e cultura. Temos, a partir dessa afirmação de Barbalho, duas leituras a respeito do projeto piloto implantado pelo Departamento de Cultura do município.

Os Parques Infantis trarão boas perspectivas às crianças (mesmo que por pouco tempo) que das atividades participavam. Um perfil de meninos e meninas descuidados e de fato excluídos, até então, das práticas da governança. Agora imaginemos o interior do Brasil da época, se uma das maiores cidades do país presenciava esta realidade. Euclides da Cunha, com requinte e delicadeza, expõe a problemática de um sertão

descuidado que sofre além das condições naturais, também pela falta de atenção da gestão pública (CUNHA, 1975).

Nos parques, a saúde foi considerada fundamental, mas permaneceu ao lado da educação e da cultura. Os primeiros levantamentos feitos pelo DeCult<sup>1</sup> mostraram que a prioridade inicial deveria ser o estado físico das crianças, que não era muito animador. Esses fatos trazem consistência para desenvolvermos a proposta inicial, o projeto dos Parques Infantis gerido por uma política pública de cultura e educação.

A ideia uma instituição que estaria diretamente voltada à produção cultural, artística e educativa já havia sido semeada, antes mesmo da política do *Café com Leite* ter fim em 1930, em São Paulo por um grupo de intelectuais<sup>2</sup> que se reuniam semanalmente para discutir política e atualidades entre 1926 e 1931 (DUARTE, 1985, p.49). Nasceu assim o projeto do Instituto Paulista de Cultura, batizado naquelas reuniões, brindando os sonhos culturais com vinhos estrangeiros. Alguns anos depois, o chamariam de Departamento de Cultura da municipalidade de São Paulo.

Mário de Andrade chegou como indicação para a direção do Departamento de Cultura por meio do amigo Paulo Duarte, que trabalhava com Fabio Prado, prefeito de São Paulo desde 1934. Quando o projeto do departamento foi apresentado, a nomeação de Mário foi aprovada (*Idem* p.p.52). Ele dirigiria no total cinco divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, Turismo e Divertimento Públicos. Teria a grande responsabilidade de trazer questões relacionadas à formação do brasileiro, já que a cidade crescia desde a virada do século e não existiam planos de educação e cultura sistematizados. Livros, discos, folclore e parques. Com esses equipamentos, propuseram uma mudança. Modernizar São Paulo não só na estrutura física, mas também na formação intelectual das pessoas que ali se estabeleceram. O novo conceito de cultura atribuído pela equipe do recém-criado DeCult semearia relações entre a cultura e o poder. Não podemos deixar as ações articuladas pelo departamento como meras ações sociais. A começar dos intelectuais que ocupariam os importantes cargos das novas políticas culturais paulista e brasileira.

Assim, a Divisão de Educação e Recreio possuía duas Seções: a de Parques Infantis e a de Estádio, Campos de Atletismo e Piscinas, embora essa divisão trabalhasse diretamente com a Divisão de Documentação Histórica e Social, que cumpria o papel de pesquisas e análises sociais dos parques. O projeto dos Parques Infantis foi criado na gestão (1930 – 1931) do prefeito Anhaia Melo, mas a ideia do projeto não foi desenvolvida e a nova gestão, anos mais tarde, por meio do DeCult, acreditou que seria um ótimo potencial a ser desenvolvido, e o fez. Os parques atendiam crianças de 3 a 12 anos de idade e funcionavam em um horário integral de 7h30 às 18 horas, era um complemento à educação formal e deveriam ser instalados preferencialmente em bairros populares, perto de colégios, fábricas e habitações coletivas<sup>3</sup>. Nos parques, não havia a divisão de classes por idade, logo crianças de idades diferentes interagem entre si. Com intuito de atender a necessidade das crianças, filhas de trabalhadores e operários, na formação educacional e cultural das mesmas. Muitas vezes eram filhas de estrangeiros e da nova classe operária que havia se instalado na cidade de São Paulo<sup>4</sup>.

Como afirma Paulo Duarte, os parques destinavam-se:

“(…) essencialmente a colaborar na obra da preservação, previsão social e de educação das crianças. Dentro deles, seriam dirigidos e acompanhados a prática e o desenvolvimento de brinquedos e diversões. Para tudo isso, em cada parque haveria tantos educadores sanitários, instrutores quanto reclamados pelo serviço. Com a colaboração dos institutos educativos, nele seria promovido um inquérito permanente de pesquisas psicológicas, folclóricas e outras, recolhendo as tradições de costumes, superstições, advinhas parlendas, estórias, canções, brinquedos etc.” (DUARTE, 1985, p. 81)

Devidamente exposto, os Parques Infantis foram pensados para muito além de um tempo ocioso na vida das crianças da cidade de São Paulo, em especial áreas que necessitavam de mais atenção referentes

1 Departamento de Cultura

2 André Dreyfus, Antônio de Alcantara Machado, Tácito de Almeida, Antonio Couto Barros, Paulo Duarte, Mário de Andrade entre outros.

3 Logo depois o horário noturno, de 18h30 às 22 horas, seria incluída na programação, destinando-se aos adolescentes.

4 Italianos, alemães, sírios, libaneses, japoneses etc.



ao desenvolvimento social, da metrópole, apontadas pelos políticos. As experiências iniciais estarreceram os gestores de tal forma que foi instituída com urgência a implantação diária de merenda, para que as crianças pudessem desfrutar de uma alimentação saudável e gratuita. A iniciativa foi defendida depois de um levantamento, no qual se revelava que 60% das crianças que frequentavam as instalações do projeto eram desnutridas e passavam fome e 80% careciam de atendimento médico (DUARTE 1985, p. 84). Na primeira experiência dos parques, inicialmente, não existia uma frequência, nem mesmo uma matrícula de crianças que participavam das atividades. Com o crescimento do projeto e o aumento na demanda, obedeceram à necessidade de criar uma inscrição e estabelecer um formulário de matrícula.

As pesquisas e os levantamentos estatísticos inovadores para a capital paulista seguiam os modelos americanos implantados em 1934 (SANDRONI, 1988). Com esses dados, assustadores, coletados, foram distribuídos lanches<sup>5</sup> às 400 crianças que integravam as atividades do primeiro parque, Pedro II.

Além de alimentação gratuita e atenção médica (que incluía atendimento com nutricionista, psicológico, dentista, vacinação e clínico geral), as crianças ainda teriam atividades diárias nos parques com instrutores auxiliando-os nas práticas culturais e desportivas como: teatro, escultura, dança, brincadeiras ao ar livre, além do incentivo que recebiam para criar e desenvolver desenhos com uma estrutura adequada à produção, cumprindo o objetivo de trabalhar a mente e o corpo. Educadoras sanitárias auxiliavam as crianças na higiene alimentar, nos cuidados básicos que deveriam ter no âmbito doméstico familiar, no cuidado com a vestimenta, com o banho e possíveis doenças que poderiam ser combatidas com a prática diária de higiene básica. Os desenhos eram incentivados pelos educadores e instrutores, com o material necessário para as crianças realizarem as práticas propostas. Neles, existiriam legendas do que as crianças haviam elaborado seu nome, nacionalidade, o pai e da mãe, idade e cor. A partir dessa coleção de desenhos infantis, podemos potencializar a figura do multifacetado Mário de Andrade, que diversificadas tarefas explorou, entre elas: escritor, musicólogo, folclorista, crítico, entre outras, é importante destacar que os estudos realizados por ele muito influenciaram as novas coordenadas das práticas culturais não só paulista, mas também brasileira em nível do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que ele auxiliou a criação. A cultura na política recém-chegada era o resultado de anos de estudo e pesquisas em viagens e coletas pelo Brasil adentro.

Tendo em vista a grade de programação dos parques e as necessidades das crianças, surgiu um cuidado em conhecê-las, independentemente da localização dos parques.

Apropriados pelo poder público em um momento de busca pela representação nacional e mudanças no progresso estrutural, foi a hora adequada que os representantes públicos abraçaram os intelectuais. Obviamente, existia uma estratégia política planejada ao inserir no âmbito das políticas públicas pessoas das áreas da literatura e das artes. Os intelectuais serão novas peças do “jogo de xadrez” e terão função basicamente de mediar as ações políticas entre os representantes e a população que, apresentada anteriormente, era na grande maioria sem estudos e analfabeta. Uma das ações do Departamento de Cultura, além é claro dos Parques Infantis foi a implantação da gratuidade no Teatro Municipal de São Paulo defendida e acionada por Mário. Embora muito criticada, a ação foi um sucesso: “Pela primeira vez, o Teatro Municipal abriu as portas aos trabalhadores – “com grande inquietação dos meios grã-finos”, que temiam depredações; mas resultou uma surpresa sensacional: não houve estrago nenhum” (*Idem*, pp.48). A elite paulista, do café, “dominava” as práticas artístico/culturais do Brasil que era do café e também do leite. Vivenciavam e investiam em uma arte totalmente influenciada pela arte europeia à qual o grupo de modernistas se opunha e defendiam o Brasil sem muitas influências estrangeiras, como no caso de Aleijadinho.

Desta forma, Jean Marie nos apresenta, em seus estudos relacionados ao rei da França Luiz XIV. “A monarquia impôs sua ordem aos feudais apoiando-se num grupo de letrados que ela formou e cuja importância aumentou com a do Estado.” (MARIE, 1993, pp. 113). No Brasil, a partir da década de 1930, irão compor o Ministério os seguintes intelectuais: Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Mário de Andrade, Graça Aranha, Rodrigo Melo Franco, Francisco Campos, Gustavo Capanema, Gustavo Barroso, entre tantos outros, participaram efetivamente dos debates políticos auxiliando o governo nas decisões relativas a arte, cultura e educação, que eram vinculadas ao antigo Ministério de Saúde e Educação, chefiado a partir de 1934, por Gustavo Capanema. No DeCult, a equipe era multidisciplinar e atendia às necessidades de cada divisão, especialistas no tema e estudiosos das áreas.

<sup>5</sup> 160 litros de leite, 80 quilos de pão e sopa.

O Brasil passa por um período de procura, de busca pela nacionalidade, por uma identidade que representasse seu povo, questões apontadas e trazidas fundamentalmente pelo Movimento Modernista de 1922. Os intelectuais trarão figuras específicas para a representação nacional, o mestiço, o mulato serão o grande diferencial do Brasil; serão explorados e analisados. Aleijadinho, Padre Jesuino do Monte Carmelo, Mestre Ataíde e outros artistas serão apontados como peças importantes no que diz respeito a um aspecto de um Brasil até então não descoberto, interiorano, inquieto de características “puras” distante das propostas europeias, esses trazidos e explorados por Andrade no decorrer de seus estudos. Dentro das atividades aplicadas e inseridas nos Parques Infantis estarão presentes programas que exploram o folclore nacional (das práticas coletadas pelos intelectuais). Abraçando o Brasil, e uma construção cultural em que imigrantes chegavam de “mala e cuia” no porto de Santos. Os mulatos se tornam “geniais”, o segredo e a graça do Brasil é a diferença, e a mestiçagem naturalmente assume esse posto, pelas obras de Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e também Mário de Andrade. Dessa forma, nos apresenta Rubim: “A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro.” (BARBALHO, 2007, pp. 16). Momento decisivo.

Os Parques Infantis foram bem-sucedidos e, em três anos, já colhiam frutos do primeiro projeto instituído pelo DeCult. Havia inaugurado quatro parques (Pedro II, Lapa, Ipiranga e o Santo Amaro) no primeiro ano, com metas de ampliar o projeto em mais 53 unidades, além dos campos de atletismo que seriam a continuidade correspondente dos parques, publicaram os estudos e os levantamentos estatísticos na Revista do Arquivo Municipal, no Congresso Nacional de Língua Cantada, na primeira, mensalmente as estatísticas e os levantamentos realizados pela Divisão de Documentação Histórica e Social, além da Sociedade de Etnografia e Folclore que servia de divulgação das ações culturais desenvolvidas pela prefeitura foi uma revista de ciências sociais, canais que serviram para promover os projetos e refletir sobre as consequências que esses estavam trazendo para os espaços onde eram desenvolvidos seus arredores e, é claro, a cidade. A referência internacional foi uma realidade, o DeCult recebia cartas e solicitações de acessória a projetos estrangeiros, como em Paris e Praga (DUARTE, 1975, p. 134) e convites para participações em congressos internacionais.

Esse sucesso só pode ser compreendido devido à doação e à seriedade pela qual os gestores públicos se envolveram na construção de uma ideia e de um discurso, que foi agradando aos poucos e convencendo a população paulista, embora a oposição política levantasse centenas críticas a respeito. O momento que viveu o DeCult foi importante por conta da aceleração e motivação de processos que não eram valorizados e colocados como prioridade na aplicação das políticas brasileiras. Como, por exemplo, a “loucura” e gastos exorbitantes com atividades banais, no momento investir em leitura, desenhos, gincanas e teatro para as crianças, eram tidos como lunáticos. Nota-se a partir das confirmações de Paulo Duarte e Mário de Andrade que ambos consideram os bairros populares desprovidos de qualquer integridade higiênica e educativa, impossibilitados de aspectos saudáveis e atrativos à vida infantil. “Os recintos fechados com estrutura” são oferecidos especialmente pela gestão pública, em um projeto piloto chamado Parque Infantil, que logo se multiplicará pela cidade de São Paulo dedicam esperança nos futuros resultados. Usaremos, neste momento, dos pensamentos de Canclini para analisar a gestão dos Parques Infantis, administradas pela Divisão de Educação e Recreio do DeCult:

“O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas. Posto que pretendem abarcar todos os setores, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares.” (CANCLINI, 2013, pp. 31)

Como já contextualizado anteriormente, o DeCult foi uma das consequências da Semana de 22, organizada pelos modernistas, que obviamente sofreram inúmeras e pesadas críticas às novas propostas que apresentaram no Teatro Municipal de São Paulo. Levaram suas propostas em forma de manifestos e de poemas, “odiaram” (ANDRADE, 1980) a forma com que as artes estavam sendo tratadas, elitizadas, europeizadas, dominadoras do fazer artístico, sem se aprimorar das manifestações brasileiras reais. A elite foi criticada e se doeu. Os considerados “modernizadores” foram aceitos e recebidos pelo grupo político, diretamente li-

gados ao então atual prefeito da cidade de São Paulo, conseguiram apoio necessário para realizar os sonhos projetos, que anteriormente não passavam de reuniões alcoólicas. “Em vários casos, o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional.” (CANCLINI, 2005, p.81). É o que acontece em São Paulo e no Brasil. Como representantes do poder público, os modernistas, teriam legitimidade para aplicar e ampliar os projetos. Da mesma forma que já apresentado anteriormente, os Parques Infantis, como projeto piloto da nova gestão se apropriaram dos bens históricos e das manifestações populares. De tempo em tempo, eram realizados eventos nos Parques Infantis, encontros, peças, exposições para apresentar aos pais, familiares e até mesmo aos políticos o que estava sendo produzido dentro dos parques. As manifestações populares que haviam sido mapeadas eram apresentadas no repertório de uma rica cultura mestiça e brasileira, compondo um cenário de vastas possibilidades inseridas ali naquele projeto, às margens da “pauliceia desvairada”, aos parentes de trabalhadores e operários.

Examinamos mesmo que minimamente a influência modernista nas políticas culturais inauguradoras do Brasil, a partir de noções de Rubim e Canclini, o momento era único, onde o Brasil passava por uma transição sócio-político, recebendo imigrantes em uma fase de troca da gestão política, a política do café com leite caía diante da aristocracia liderada por Getúlio Vargas. São Paulo já demonstrava seus interesses opostos e o separatismo mesmo aderido pela população foi sufocado pelas forças nacionais em 1932. A ânsia de ter uma representação do país, do nacional, era clara entre os artistas do movimento de 22, entre eles, Mário de Andrade fazia suas pesquisas, levantamentos e coletas que seriam usados anos mais tarde como bagagem para as ações e a produção cultural e artística em uma instituição criada especialmente para modernizar a cidade de São Paulo. Dessas coletas, pesquisas, estudos e viagens estão inúmeras ações realizadas não só por Mário. As viagens antes mesmo da Semana de 22 com destino às Minas Gerais, que já havia sido apontada por Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Melo Franco de Andrade, depois em 1924 com a caravana que erraria pelo interior do Estado, em 1927, 1928 e 1929, a viagem para a Amazônia até a Bolívia e o Peru, logo depois a viagem pelo Nordeste brasileiro serviram como repertório para completar as peraltices de Macunaíma. Nas viagens, coletou mais de 700 manifestações culturais brasileiras, o que permitiu refletir as inúmeras possibilidades da cultura brasileira, até então sem apresentar muitos destaques. Com novas potencialidades e um grande número de imigrantes chegando para o progresso de São Paulo, era fundamental abraçar todas as origens que transitavam.

Claramente, o que nos diz Canclini pode ser bem exemplificado neste processo da cidade de São Paulo: “O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e à distribuição dos bens.”

Desta forma, o patrimônio cultural brasileiro (ainda não instituído judicialmente) e que passava por uma modelação, foi aos poucos sendo implantado na programação das atividades dos Parques Infantis distribuídos pela região periférica do município de São Paulo (1940)\*, que contava com uma população de 1.325.261, com uma Taxa de Crescimento de 5,4, sendo que a população com mais de 10 anos de idade era de 1.059.399 pessoas, sendo 898.697 alfabetizados<sup>6</sup>. A preocupação de Mário de Andrade e de outros intelectuais era buscar as raízes do povo. Independentemente de o espaço conhecer as produções e as manifestações populares, essas práticas entrariam pelo portão da frente nos Parques Infantis, ou seja, a formação da nacionalidade seria construída a partir de valores identificados anteriormente, na década de 1920 e 1930, pelos intelectuais, pelos modernistas. Mas o governo interpretava essa formação como uma maneira de centralizar o poder. Instigar o nacionalismo e os símbolos da nação, além da imagem de Getúlio Vargas como “salvador da pátria”.

O que acontece no Brasil é justamente uma crise de identidade, um questionamento dentro da normalidade dos processos modernizadores, como afirma Hall: “As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente.” (HALL, 2006, p.14). Enquanto no cenário europeu se questionavam sobre tudo até então produzido com grande peso da academia, no Brasil, a questão será referente à produção nacional dentro de uma essência brasileira. A identidade faz parte deste processo de mudanças e também evoca um elemento importante na análise das ações do DeCult.

\* No ano de 1930, como havia sido instituído, não foi possível realizar o censo da população.

<sup>6</sup> Prefeitura de São Paulo: [http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/tabelas/pop\\_brasil.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php)

Inserido como prática artístico/cultural dentro dos parques, instruídas as atividades que remetiam às práticas brasileiras com o peso do território e da investigação das diminuídas fronteiras que isso gerava. A questão central unicamente era encontrar e explorar os “Brasis” independentemente de seus respectivos espaços, diferentemente da posição centralizadora do governo de criar o Brasil a partir de uma identidade representadora e sólida. O DeCult buscava a imagem de Brasil reconhecendo e trazendo para perto da população o país do interior, de longe. Como o caso do coco, enriquecido pelas descrições de Mário de Andrade em uma de suas viagens (ANDRADE, 1987, p. 80).

O popular ganhava peso e espaço, legítimo, que seria desenvolvido ainda em espaços específicos, direcionados às crianças paulistanas que brincavam com o diferente e construiriam sua identidade a partir das inúmeras propostas de atividades que participavam, reconhecendo o distante e o próximo. Esta foi uma das práticas da gestão do governo da prefeitura de São Paulo, não muito duradoura, mas eficaz e evolutiva até meados de 1940. Com o Estado Novo, o DeCult, em 1940, já se resumia a uma única sala escondida. As ações foram se perdendo e a aceleração nos processos culturais e educacionais dentro das aplicações de políticas públicas foram esvaziadas e transferidas. O interesse pelo projeto do departamento foi sufocado e Mário fugiu envergonhado para o Rio de Janeiro. Acabadas as possibilidades no DeCult, os parques foram abandonados e envolvidos pelo capim, até serem exterminados de vez.

A contribuição nesta específica ação dos Parques Infantis, como exposta aqui, no antro de uma política pública cultural, foi um momento importante, de crescimento, mesmo com alguns erros, continua sendo um período fundamental pela qual pesquisadores se dedicam.<sup>7</sup> Dessa forma usamos da contribuição de Ortiz: “Como as culturas entram em contato por meio dos homens, a base referencial deve ser uma agrupamento, uma coletividade de indivíduos que se desloca espacialmente. O choque ou a assimilação cultural se faz sempre no seio de um território, a nação, a cidade, o bairro.” (ORTIZ, 1997 p.75).

A absorção e a recepção das atividades das diferentes regiões e etnias brasileiras foram adaptadas à normalidade a partir dessas atividades diárias, das crianças mantendo contato com o diferente e o estranho. A referência das crianças era criada na relação familiar, no colégio e nos novos parques, que neles havia uma oportunidade de potencializar os novos ensinamentos.

Já contextualizamos o cenário brasileiro com alguns números da cidade de São Paulo. Os muros que rodeavam os parques não era somente uma divisória na separação maniqueísta que propôs Paulo Duarte, era também a aplicação de um empreendimento político, desenvolvido e gerido por intelectuais dominadores de saberes e práticas, principalmente acadêmicas, que impuseram, com o objetivo de disciplinar o povo paulistano, enquadrá-lo nas necessidades que surgiam. O conjunto de valores atribuídos na gestão do DeCult em um período que ainda não existia o termo “políticas culturais”, foi administrado por intelectuais legitimados que criam em ampliando as visões e a capacidade de interlocução do cidadão morador da cidade, abriu caminhos para a diversidade cultural brasileira com inúmeras ações assumidas pelo órgão público. Essas ações se voltam a todas as classes e nacionalidades que ocupavam aquele território, vindas de inúmeros lugares do mundo, encontrando na capital econômica brasileira novas práticas e costumes. A cultura vista passa a ser tratada como essência e, inserida em um contexto de baixos números relativos a produção e consumo cultural, além é claro da educação básica que foi estruturada nos parques, antes mesmo dos projetos de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro.

## Bibliografia

APOSTOLIDES, Jean Marie. *Rei Máquina: o espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Brasília, Edu-UNB, 1993.

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro, J. Olympio; São Paulo, Conselho Estadual de Cultural, 1974.

ANDRADE, Mário. *Macunaima. O Herói sem nenhum caráter*. 16 ed. São Paulo, Martins Fontes, 1978.

<sup>7</sup> Alexandre Barbalho, Antonio Ruim, Lia Calabre, Maria Lourdes da Fonseca, Mario Chagas, entre outros

- \_\_\_\_\_ *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.
- \_\_\_\_\_ Paulicéia Desvairada *in: Poesias Completas*. 8 ed. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_ *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Pequena História sobre a música brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- BARBALHO, Alexandre. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, EUFBA, 2007.
- CASTRO, Moacyr Werneck. Mário de Andrade, exílio no Rio. Rio de Janeiro, Rocco, 1989
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 5ed. São Paulo, EDUSP, 2013.
- CUNHA, Euclides da. Caderneta de campo. Introd., notas e comentário por Olímpio de Souza Andrade. São Paulo, Cultrix; Brasília, INL, 1975
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2.ed. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultural, 1985.
- HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
- Mário de Andrade e os Parques Infantis. (*in*) *Revista Itaú Cultural*. São Paulo, Itaú Cultural, 2013.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, IUPRJ, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização da cultura*. São Paulo, 1997.
- PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Instituto Histórico e Geográfico da cidade de São Paulo. Tabela de Estudos Demográficos. Apresenta levantamentos referentes ao senso de 1940 na cidade de São Paulo. Disponível em: <[http://www.smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/tabela/pop\\_brasil.php](http://www.smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabela/pop_brasil.php)>. Acesso em: 19 ago. 2014.
- WAINER, J. P. *A mundialização da cultura*. Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2000.

# Memória e narrativa visual nos álbuns de fotografias oitocentistas das famílias ferreira lage e cavalcanti

Memory and visual narrative in photo albums nineteenth century household ferreira lage and cavalcanti

*Rosane Carmanini Ferraz\**

rocarmanini@hotmail.com

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar a coleção de álbuns de fotografias oitocentistas das Famílias Ferreira Lage e Cavalcanti. O estudo é parte de uma pesquisa de doutorado que tem como tema o processo de formação da coleção de fotografias oitocentistas do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora (MG) e sua trajetória de acervo particular a acervo público. Trata-se de uma coleção de 25 álbuns, totalizando cerca de mil fotografias. A grande maioria dos álbuns pertenceu ao colecionador Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio e à sua prima, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti. Buscamos caracterizar a coleção, identificando as narrativas visuais contidas nestes álbuns, os principais temas, formatos, técnicas e fotógrafos.

**Palavras-chave:** narrativa visual, álbum fotográfico, colecionismo.

## Abstract

This paper aims to analyze the collection of nineteenth-century albums of Families Cavalcanti Ferreira Lage and photographs. The study is part of a doctoral research whose theme is the process of forming the collection of nineteenth-century photographs of Mariano Procopio Museum - Juiz de Fora (MG) and its trajectory, from the public collection. It is a collection of 25 albums, totaling about 1,000 photographs. The vast majority of albums belonged to the collector Alfredo Ferreira Lage, founder of the Museum Mariano Procopio and his cousin, Amelia Machado Cavalcanti, Viscountess Cavalcanti. We seek to characterize the collection, identifying visual narratives contained in these albums, the main themes, formats, techniques and photographers.

**Keywords:** visual storytelling, photo album, hoarding.

\* Historiadora da Mapro/Doutoranda do PPGH - UFJF

## O colecionismo de fotografias no século XIX e o álbum fotográfico

O século XIX foi marcado por profundas mudanças históricas, sociais e vasta produção intelectual e artística. Há uma crescente demanda social por imagens. O desejo de captura de imagens é muito anterior, mas foi ao longo deste século que alguns pioneiros desenvolveram variados processos fotográficos. O processo desenvolvido por Daguerre, apresentado em 19 de agosto de 1839, prevaleceu entre os demais, nos primeiros anos da fotografia. A atividade fotográfica ganha fôlego com o desenvolvimento de outras técnicas, que baixaram o custo e possibilitaram a feitura de cópias, como o *carte de visite*, o *carte cabinet* e o *carte imperial*.

Apesar das afirmações acerca do caráter democrático da fotografia, a atividade surge direcionada essencialmente à aristocracia e à burguesia, tanto pela localização dos estúdios quanto pelo preço. A fotografia “revela-se um poderoso instrumento de coesão social, pois oferece às camadas hegemônicas um repertório de imagens comuns que permitem viajar no tempo e no espaço, estabelecer um ‘museu imaginário ideal’”. (FABRIS, 2008: 45)

Segundo Ana Teresa Fabris, o desenvolvimento da atividade fotográfica no século XIX passou por três fases características:

A primeira etapa estende-se de 1830 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte. (FABRIS, 2008:17)

A difusão dos formatos *carte-de-viste* e *carte cabinet* propiciou a criação dos álbuns de retratos de família. Os álbuns passaram a circular amplamente a partir de 1860, se configurando como um instrumento privilegiado para o aumento do consumo de fotografias, tornando-se um indutor do hábito de colecionar retratos que tomou conta do século XIX.

Lima salienta que o álbum fotográfico surge:

(...) atrelado à ideia de coleção, à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico. Produzidos inicialmente vazios, à espera do arranjo específico que cada história de vida iria dar aos retratos acumulados, os álbuns não tardaram a se transformar em “coleções” montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, ‘souvenirs’ de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos (1993: 100).

É interessante perceber o álbum fotográfico como necessidade da mentalidade classificatória do século XIX. Além dos álbuns formados em casa, segundo os mais variados critérios, acrescentam-se os álbuns temáticos que reúnem vistas e reproduções de obras de arte.

Estes álbuns eram peças de fabricação artesanal, muitos com encadernação em couro, fechos e cantoneiras de metal ornamentado. Considerado um dos grandes livros do oitocentos, um álbum podia condensar a saga familiar, uma vez que os antepassados falecidos antes do advento da fotografia poderiam ser contemplados através da reprodução desenhos ou gravuras ou pinturas, numa versão visual das árvores genealógicas. (VASQUEZ, 2003). Nos álbuns, as famílias colecionavam, além dos retratos de seus membros, retratos de amigos, da família imperial, de personalidades nacionais e estrangeiras, inclusive artistas, escritores, filósofos, líderes políticos, entre outros.

Nesse sentido, o álbum de retratos podia representar “comunidade “democrática” do visível que, ao mesmo tempo em que nivelava a todos, emprestava a cada um a dignidade que emanava de seus vizinhos de página”, consubstanciando uma “comunidade de semelhantes”. (HEYNEMANN, RAINHO, e LISSOVSKY, 2005: 202 )

A união entre a fotografia e o álbum se constitui como a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amalhar suas imagens. “Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século.” (ROUILLÉ, 2009: 98)

No Brasil, o colecionismo de fotografias também contribuiu para o aumento do consumo e troca das imagens, principalmente dos retratos individuais e coletivos. Esse hábito se consolidou como importante meio de fortalecimento dos laços familiares e de sociabilidade entre a elite oitocentista (MUAZE, 2008).

## Memória e narrativa visual na fotografia oitocentista: a coleção em foco

A coleção analisada faz parte do acervo do Arquivo Fotográfico do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora (MG). Trata-se de uma coleção de 25 álbuns, totalizando cerca de mil fotografias. O estudo é parte de uma pesquisa de doutorado que tem como tema o processo de formação da coleção de fotografias oitocentistas do Museu Mariano Procópio e sua trajetória, de acervo particular a acervo público. A grande maioria dos álbuns pertenceu ao colecionador Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio e à sua prima, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti. Buscamos caracterizar a coleção, identificando as narrativas visuais contidas nestes álbuns, os principais temas, formatos, técnicas e fotógrafos.

Em 1944, com o falecimento do doador, é elaborado o Arrolamento dos Bens Artísticos, Históricos e Científicos do Museu Mariano Procópio, importante fonte de pesquisa da coleção. Neste período, o MMP já contava com um acervo muito heterogêneo: joias, moedas, medalhas, indumentárias, armas, móveis, pinturas, esculturas, porcelanas, pratarias, cristais, animais empalhados, minerais, livros, documentos, fotografias, gravuras, entre outras categorias de objetos, com forte influência dos séculos XIX e início do XX, conforme o gosto do colecionador. A grande maioria dos álbuns analisados possui número de arrolamento, o que significa que já faziam parte do acervo do Museu Mariano Procópio na ocasião do falecimento de seu fundador.

A coleção é bastante característica do colecionismo de fotografias no século XIX no se refere às temáticas, técnicas, formatos, ateliês e fotógrafos, dialogando em grande medida com outros acervos públicos e particulares deste período.

A origem da coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio confunde-se com a própria história da família Ferreira Lage. Há registros de álbuns que pertenceram a Mariano Procópio e Maria Amália Ferreira Lage. Os filhos do casal, Alfredo e Frederico Ferreira Lage, eram fotógrafos amadores e vinculados ao fotoclubismo. A prima de Alfredo e Frederico, Amélia Machado Cavalcanti, Viscondessa de Cavalcanti, também esteve intimamente ligada à cultura visual do século XIX e início do século XX. Foi importante doadora de acervo ao Museu Mariano Procópio, especialmente ao Arquivo Fotográfico, com álbuns de fotografias e cartões postais.

As coleções de Alfredo Lage são oriundas de aquisições em viagens, em leilões e casas especializadas, no Brasil e no exterior, de doações como as da Viscondessa de Cavalcanti e de relações sociais da Família Ferreira Lage com a Família Imperial Brasileira e outras famílias atuantes no período imperial. No que diz respeito à Família Imperial, as fotografias e outros documentos como cartões postais com correspondências e dedicatórias no Arquivo Fotográfico e as cartas, bilhetes e telegramas no Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio, demonstram a proximidade das relações sociais entre a Família Imperial Brasileira, mesmo após a Proclamação da República, e a Família Ferreira Lage e a Família Cavalcanti. Acreditamos que essas amplas redes de sociabilidade possam ter contribuído de forma significativa para a constituição da coleção.

Parte da coleção demonstra ainda ser oriunda do registro das atividades econômicas, como os álbuns da Estrada União & Indústria de Revert Henry Klumb e Georges Leuzinger, da atuação política e social das famílias Ferreira Lage e Cavalcanti, por meio dos álbuns relacionados às Exposições Universais.

Entre as redes de sociabilidades criadas pela Família Ferreira Lage, podemos mencionar as relações com a Família Velho de Avelar. Um dos álbuns de retratos em formato carte de visite, pertencente à coleção, foi doado pela Família da Baronesa de Muritiba, Maria José Velho de Avellar, filha do Visconde de Ubá, casada com Manoel José Vieira Tosta, barão de Muritiba. A Baronesa de Muritiba era amiga íntima da Princesa Isabel e sua dama de companhia. Residiu por um tempo em Juiz de Fora, onde o marido foi magistrado.

Dentre os principais temas, podemos citar a predominância de retratos e vistas. O retrato foi a versão mais difundida da atividade fotográfica no século XIX. Posar diante da câmera era um ato de invenção de si, colocando o indivíduo em destaque como elemento principal do espaço de figuração da foto. (MUAZE, 2008)



Conforme Ana Maria Mauad, a fotografia, em especial o retrato fotográfico, com sua possibilidade de encenação, inventa uma memória a ser perenizada, uma imagem capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro. Os álbuns de família se configuram como guardiões das tradições, inventadas ou não.

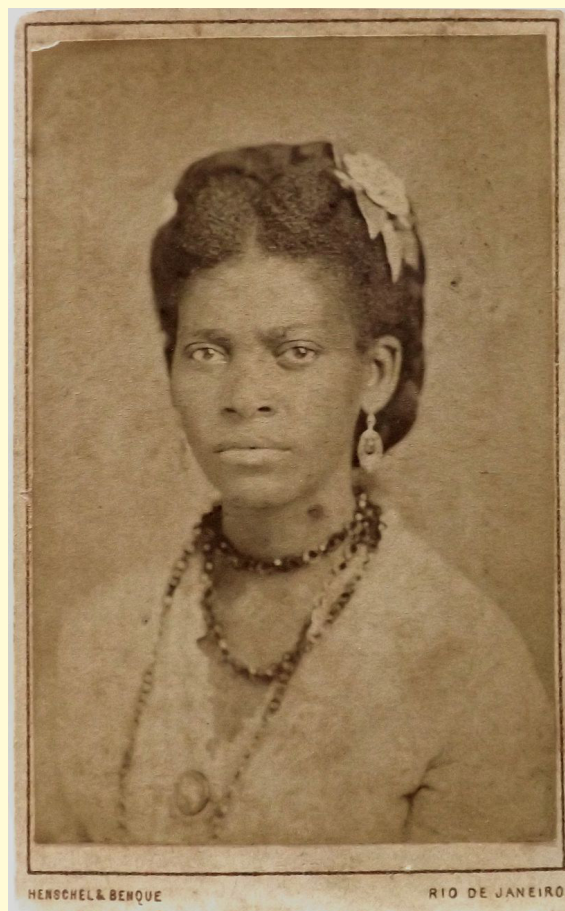
Além de fotografias de membros da Família Imperial e de membros da Família Ferreira Lage e Cavalcanti, os álbuns apresentam fotografias de personalidades, famílias da nobreza europeia, religiosos (Papas, bispos, cardeais, patriarcas, padres, e Alan Kardec) de Napoleão Bonaparte (foto de litografia), atrizes e cantoras francesas, cientistas, intelectuais, filósofos (Rousseau, Kant, Voltaire), músicos (Mozart, Bethoven) e escritores (Cervantes, La Fontaine, Molière, Victor Hugo), numa narrativa imagética da cultura universal, notadamente a cultura ocidental. Muitos dos retratados já eram falecidos quando a fotografia foi inventada. Tornou-se uma prática recorrente por parte dos estúdios a reprodução fotográfica de gravuras e pinturas destes personagens e sua comercialização para fins de colecionismo. Entre os retratados presentes na coleção, estão os chamados “tipos humanos”, negros, indígenas, trabalhadores urbanos, personagens do Império Turco-Otomano, tipos com trajés típicos da Grécia, da Suíça, da Hungria, da Rússia, da Áustria, entre outros.



Sarah Bernhardt, Nadar, França, c. de 1880.



Vendedor Ambulante, Georges Sommer, Nápoles, c. de 1870-1880.



“Tipos do Rio”, Henschel e Benque, Rio de Janeiro, c. de 1860-1870

O retrato fotográfico sugere a existência de um indivíduo singular e dotado de interioridade, de um eu que não se perde na sua representação (LAVELLE, 2003). Durante o século XIX e parte do XX, uma sessão de pose em um estúdio fotográfico era um ritual, um acontecimento raro e especial. Nesse sentido, a preocupação com as roupas se justifica, uma vez que a fotografia difunde e cristaliza a posição social e o lugar que o retratado ocupa na sociedade, portanto, a adequação da roupa em relação à posição social do retratado se torna fundamental. “Cartola, fraque, bengala, guarda-chuvas e joias discretas para os homens: vestidos, joias e cabelos indefectivelmente presos para as mulheres são exibidos e valorizados”. (HEYNE-MANN, RAINHO e LISSOVSKY, 2005:14)

Entre os álbuns de retratos da coleção, dois se destacam por se tratarem da coleção de fotografias da realeza e da nobreza oitocentista, personagens de um período histórico chamado por Eric Hobsbawm de “era dos impérios”, momento marcado por relativa paz na Europa, mas também caracterizado pela existência de países líderes em um processo de dominação e exploração da África e Ásia. Embora o século XVIII tenha assistido à icônica queda da monarquia na Revolução Francesa, que daria origem a fortes movimentos republicanos em todo o mundo em períodos subsequentes, uma grande quantidade de países na Europa ainda era governada por monarcas.

Destacam-se entre as fotografias, os retratos de líderes políticos destronados por movimentos republicanos e que, portanto, representam o último respiro da monarquia em seus países. É o caso de Dom Pedro II, imperador do Brasil entre 1840 e 1889 e de Maximiliano I, imperador do México entre 1864 e 1867. Os monarcas, que eram primos, são os únicos governantes de países latino-americanos presentes no álbum, que é majoritariamente europeu.



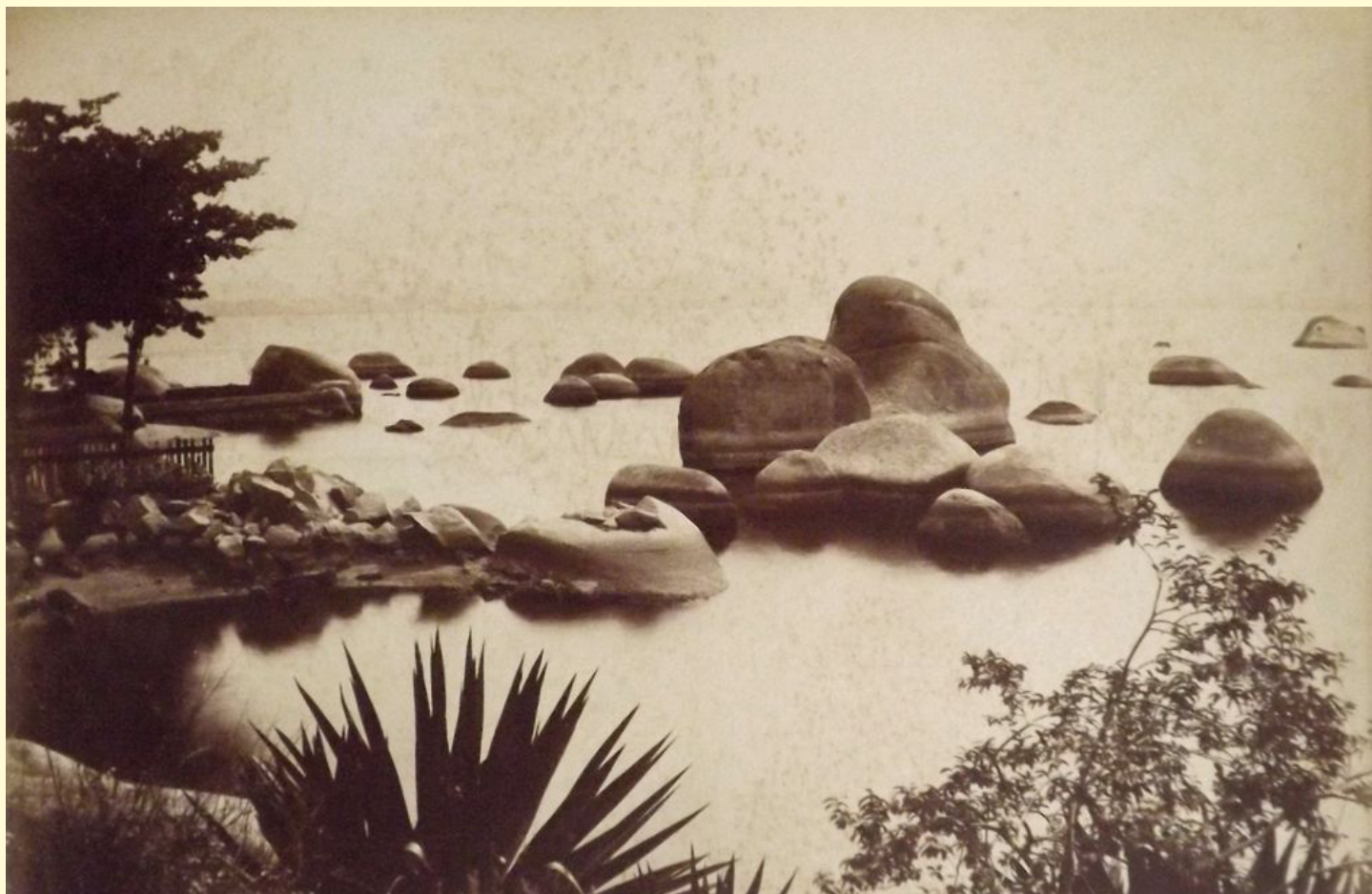
D. Pedro II, Victor Angerer, Viena, c. de 1870.

O álbum narra um importante marco da história europeia: a unificação italiana e alemã. Os países, que se formaram como Estados tardiamente, enfrentaram conflitos políticos e ideológicos na sua constituição como nação. A Itália é representada por ambos os lados de seu intrincado processo de unificação: há no álbum retratos de republicanos como Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini, derrotados na disputa contra os defensores da monarquia, como o Conde de Cavour e o primeiro rei da Itália, Vitor Emanuel II, ambos também retratados no álbum. No caso alemão, existem fotografias do Chanceler Otto Von Bismarck, líder no processo de formação da Alemanha como Estado-Nação e também do Imperador Guilherme I, primeiro imperador da Alemanha unificada.

Por fim, é digna de nota a maneira como os líderes políticos europeus e latino-americanos são retratados nas fotografias. Enquanto membros das casas inglesas e austríacas optaram por ser fotografados em trajes reais, ostentando seus títulos e condecorações, imperadores como D. Pedro II e Napoleão III escolheram o que Pedro Vasquez chama de “look cidadão”, vestes comuns que os caracterizavam como indivíduos mais próximos do povo. Era uma estratégia política que tinha como finalidade criar uma maior identificação entre os súditos e sua figura, garantindo assim uma legitimação maior de seus governos. A julgar pela ascensão e pela queda de monarquias ocorrida ao longo do

século XIX, narrada no álbum, o recurso destes monarcas não parece ter sido bem-sucedido. A pompa real pode ser um mecanismo de manutenção do poder.

Além dos retratos, a coleção do Museu Mariano Procópio abriga uma série de álbuns de vistas e paisagens: vistas urbanas do Rio de Janeiro, Salvador, cidades europeias, Itália, Áustria, Polônia, entre outros, além de paisagens do Rio de Janeiro, Petrópolis e panorâmicas.



Paquetá, Marc Ferrez, Rio de Janeiro, c. de 1890

Fotógrafos como Klumb, Ferrez e Leuzinger, presentes na coleção, estão inseridos no contexto de construção, por meio de suas imagens, de uma narrativa imaginária do progresso do Brasil. “As conquistas propiciadas pelos avanços do progresso da ciência aliada à técnica eram retratadas com aspectos pitorescos da paisagem natural brasileira na composição de imagens veiculadas em álbuns, vistas avulsas e periódicos ilustrados.” As imagens ajudaram “a difundir no imaginário oitocentista brasileiro uma aliança harmoniosa entre o pitoresco promovido pela natureza e o poder do progresso”. (ZENHA, 2006: 366)

Os registros fotográficos denotam a preponderância das imagens urbanas no século XIX, tendo em vista as dificuldades para se fotografar em áreas distantes e de difícil acesso e a quantidade de equipamentos a serem transportados para o local da captura da imagem.

(...) o fotógrafo necessitava de um laboratório químico portátil que correspondia a um equipamento delicado e pesadíssimo, deveria manipular o negativo ainda molhado e revelar a imagem logo após o clichê. Com a consolidação do processo de cópias sobre papel albuminado, a difusão das fotografias de vistas e paisagens em imagens avulsas ou em álbuns completos é incrementada facilitando a viajantes estrangeiros ou visitantes de outras províncias a aquisição de fotografias dos principais prédios e vistas dos mais importantes logradouros da Corte, bem como das diversas belezas naturais da província do Rio de Janeiro.” (HEYNEMANN, RAINHO, LISSOVSKY, 2005:18)

No final do século XIX e primeiras décadas do século XX, alguns fotógrafos se dedicaram à produção de álbuns de cidades.

Para além da estética de cada fotógrafo, que personaliza sua obra, a montagem desses álbuns revelava a força de um padrão fotográfico próprio do tempo em que foram produzidos. Interessado em obter lucro com a venda do álbum, o fotógrafo escolhia as imagens e costurava uma narrativa urbana capaz de tornar vendável o produto de sua criação. Em geral, a seqüência de imagens dava ver uma cidade moderna, evoluída e quase sempre higienizada. (BORGES, 2005:84)

As vistas, pautadas numa lógica cultural ocidental, oscilaram entre o ideal de cultura que tinha como cânone maior a civilização europeia, especialmente a França, e a noção de natureza pródiga, exuberante (MUAZE, 2008:118). “Gradualmente a comercialização de vistas vai ocupando um espaço cada vez mais no mercado urbano, atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX com a “febre dos cartões postais.” (LIMA, 2008: 66)

Se o retrato representou para a classe burguesa em ascensão a possibilidade de expressar sua individualidade, as vistas, por sua vez, expressam a conquista do espaço urbano: os edifícios destinados a abrigar as atividades e instituições da burguesia bem como as remodelações urbanísticas segundo a concepção burguesa poderão, graças à fotografia, serem eternizados e divulgados universalmente. (LIMA, 2008: 66)

As vistas demonstravam a sintonia entre o fotógrafo e sua época, funcionando como “indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano”. (LIMA, 2008: 67) Nas vistas e paisagens, é possível encontrar os traços da “civilização nos trópicos”, inseridas no projeto de construção de uma imagem de nação. Essas imagens atingem significativo grau de circulação sendo editadas em álbuns ou como cartões-postais, publicadas em revistas, livros e almanaques.

Quanto às funções sociais, as vistas urbanas completam o processo de autorrepresentação da sociedade burguesa fazendo com que a fotografia passe a integrar o elenco de suportes aptos à formação e veiculação de seu imaginário urbano. O universo representado através da variedade de temas – espaços públicos, ferrovias, fazendas de café – compõe a visão de mundo da burguesia na virada do século. (LIMA, 2008: 79)

Os primeiros fotógrafos paisagistas, como Klumb e Leuzinger, presentes na coleção, iniciam suas atividades no Brasil na década de 1850. No contexto brasileiro, a produção de paisagens com um público mais reduzido, normalmente viajantes e imigrantes



Rua do Ouvidor, Marc Ferrez, Rio de Janeiro, c. de 1890.

que residiam no país, que enviaram as imagens aos amigos e parentes no exterior.

Há ainda na coleção, a fotografia de cunho evidentemente documental, como a documentação da transferência do Meteorito de Bedengó, documentação Policial, os retratos dos salteadores da Sicília e o registro da Estrada União & Indústria.



Salteadores da Sicília – Fotógrafo não identificado – s/data

A fotografia em sua função mediadora entre os homens e o mundo é vista como olhos e espelhos da memória. As imagens foram, sobretudo, consultadas, utilizadas, arquivadas. Dentre os diversos usos sociais da fotografia, um dos mais importantes foi o documental. Usada pelas ciências e pela arquitetura como forma de registro, nota-se as múltiplas aplicações da fotografia nas ciências e nas artes.

A documentação fotográfica de expedições de todo tipo (geográficas, geológicas, etnográficas, arqueológica), a cobertura de atividades militares, de construção de estradas de ferro, dos usos e costumes de povos, “muitas vezes em regiões distantes e locais praticamente inacessíveis, exigia do fotógrafo muito desprendimento e coragem em face das inúmeras dificuldades inerentes ao transporte de pesados equipamentos e das limitações dos processos fotográficos da época” (KOSSOY, 1980: 57).

Outra temática muito presente na coleção são os álbuns de Exposições universais, notadamente a Exposição Universal de Paris de 1889 e 1900, retratando cenas de Paris, fachada e interior do Pavilhão Brasileiro, produtos em exposição; Completam as principais temáticas presentes na coleção as panorâmicas, souvenirs de Marienbad, St. Lazare (Veneza), Constantinopla e imagens relacionadas à arquitetura religiosa.



Exposição Universal de Paris, fotógrafo não identificado, 1889

A ligação entre a fotografia, o desenvolvimento das viagens e da arqueologia só aumentou ao longo da segunda metade do século XIX. Excetuando-se o retrato de estúdio, a arqueologia foi a área mais próspera do comércio de fotografias. Muitos escritores, artistas e arqueólogos viajaram para a Europa e o Oriente Médio nesse período. A literatura, desenhos, pinturas e objetos trazidos dessas regiões alimentavam o gosto do público. O colonialismo, a atividade comercial e a modernização dos transportes, especialmente o marítimo, intensificaram os contatos entre o Oriente e o Ocidente. As exposições universais em grandes capitais da Europa permitiram o contato mais próximo com a cultura das regiões do Oriente (AUBENAS, 2003). A fotografia acompanhou essas transformações históricas.

A grande maioria das fotografias são albuminas em diversos formatos: *carte de visite*, *carte cabinet* e

pranchas de diferentes formatos. Há ainda fotografias em gelatina. Alguns álbuns apresentam a técnica da foto-pintura, bastante comum no século XIX, desde o período inicial com os daguerreótipos.

Entre os fotógrafos presentes na coleção, podemos citar: Nadar, Pascal Sebah, Giorgio Sommer, Victor Angerer, Sergei Levistky, e a fotógrafa Adele, E. Neudein, entre outros. Empresas fotográficas como a Fratelli Alinari (Florença, – Itália), The London Stereoscope & Phot. Co.

Os fotógrafos que atuaram no Brasil no período imediatamente após o advento do daguerreótipo, mantiveram, em sua maioria, o caráter itinerante. O Rio de Janeiro era local privilegiado de atuação desses profissionais. Alguns chegaram a fixar seus ateliês na capital do Império. O desenvolvimento econômico, propiciado principalmente pela produção cafeeira, possibilitou a melhoria das condições de acesso ao interior com a criação de estradas de ferro e de rodagem. Esse contexto contribuiu para o aumento da atividade fotográfica no Brasil.

A maioria dos fotógrafos atuantes no Brasil era de origem ou ascendência estrangeira, como Insley Pacheco, Marc Ferrez, R. Henry Klumb, Georges Leuzinger, Jose Ferreira Guimaraes, Alberto Henschel, entre outros. A coleção de álbuns oitocentistas do Museu Mariano Procópio abriga exemplares de todos os fotógrafos acima citados.

A partir da análise da coleção, podemos inferir que o colecionismo da família Ferreira Lage demonstra coerência com sua formação europeia e a mentalidade de seu tempo. Como colecionador, Alfredo Ferreira Lage pode ser entendido como o guardião das memórias da família. Nesse sentido, não é uma mera “motivação individualizada que leva o colecionador a procurar, investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos. Ele está imbuído de um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória do grupo familiar”. (BARROS, 1989: 38)

As trocas de fotografias e doações destes documentos ajudam a compreender as formas de ser e pensar do século XIX, assim como permitem compreender as complexas redes de sociabilidade do período e as práticas de autorrepresentação da elite oitocentista. Uma parte das fotografias e cartões postais da coleção foi autografada e/ou contém breves comunicações, o que demonstra o uso social dessas imagens neste período. A análise dessa documentação é uma importante ferramenta de compreensão da tessitura dessas redes das famílias da elite no século XIX e início do século XX.

O estudo pretende propiciar maior visibilidade para a coleção, contribuir para a difusão desses documentos e para o desenvolvimento da produção historiográfica acerca dos usos sociais da fotografia. O estudo da arquitetura das relações sociais, da relação entre as redes de sociabilidades da família Ferreira Lage e formação da coleção de fotografias oitocentistas no acervo do MMP busca contribuir para a compreensão da fotografia oitocentista, para a análise dos usos sociais da fotografia na construção de redes de sociabilidade e do gosto e das características do colecionismo das famílias da elite brasileira do século XIX.

A coleção de álbuns de fotografias oitocentistas do Museu Mariano Procópio é bastante ilustrativa da evolução histórica da técnica fotográfica, além de ser exemplar no que tange o colecionismo de fotografias no período. Esta coleção pode contribuir para a construção uma nova história da fotografia oitocentista no Brasil, a partir do levantamento do acervo existente nas instituições que preservam coleções fotográficas.

Estes registros iconográficos são importantes fontes de estudos relacionados às mais diferentes áreas do conhecimento. Marcada pela diversidade, a fotografia é fruto de um determinado contexto social que a produziu, ou seja, está intrinsecamente relacionada aos valores, costumes e gosto da sociedade desta época.

## Referências

AUBENAS, Sylvie. Viagens pela fotografia no século XIX: a coleção do Imperador Pedro II. In: De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador. São Paulo, Rio de Janeiro: Banco Santos; Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989, p. 29-42.

BORGES, Maria Eliza Linhares. A história-conhecimento e o documento fotográfico. In: História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 75-109.

- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 11-37.
- \_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 39- 57.
- HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo Teixeira; LISSOVSKY, Maurício. Retratos Modernos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- LAVELLE, Patrícia. O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LIMA, Solange Ferraz de. Espaços Projetados: As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. Revista Acervo, Rio de Janeiro, v.6, nº 1-2, p. 99-110, jan/dez 1993.
- \_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia: estudo de caso – II. In: FABRIS, Annateresa. (org.) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 59- 82.
- MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. Revista Studium, n.15.
- MUAZZE, Mariana. As memórias da Viscondessa: Família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- ROUILLE, Andre. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- VASQUEZ, Pedro Karp. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003.
- ZENHA, Celeste. O Brasil na produção das imagens impressas durante o século XIX: a paisagem como símbolo da nação. In: DUTRA, Eliana de Freitas e MOLLIER, Jean-Yves (org.). Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. São Paulo: Annablume, 2006, p. 354-368. b

# As audiografias: uma conversa histórica através dos sons

## The audiografias: a historical conversation through sounds

*Luiz Otávio Corrêa\**

lo.correa@hotmail.com

### Resumo

Este artigo pretende apresentar o que se chama de *Audiografias*, escritas históricas produzidas a partir da linguagem radiofônica. Para explicar melhor a proposta, foi necessário relacionar a História Pública, ponto de partida desta experiência, ao paradigma relacional da comunicação. Finalmente, é apresentada uma primeira produção chamada “O Rádio e o poder nos anos 30”, bem como a página Paisagens Históricas, espaço para a distribuição e para as interações realizadas pelo programa produzido.

**Palavras-chave:** Audiografias, Paradigma relacional, Comunicação, História Pública,

### Abstract

This article is intended to present what we call *Audiografias*, historical writings produced from the radio language. In order to better explain the proposal was necessary to relate the Public History, starting point for this experience, to the relational paradigm of communication. Finally been presented a first production called “The Radio and the power in the 30” as well as *Paisagens Históricas*, space for the distribution and interactions performed by the program produced.

**Keywords:** Audiografias, Relational paradigm, Communication, Public History.

\* Luiz Otávio Correa, Historiador e professor do curso de Comunicação das Faculdades Promove.



## Introdução

Este artigo levanta a possibilidade da produção de documentos históricos por meio de uma escrita sonora, alargando os espaços de recepção tradicionais da História. De maneira experimental, propõe-se a construção de arquivos sonoros que se traduzam no alargamento das possibilidades da produção histórica, seus objetos e temas, pela edição de sons, músicas, depoimentos e pesquisas disponibilizadas em vários suportes na internet, em arquivos públicos e de rádios.

A linguagem radiofônica tem muito a colaborar com História Pública e vice-versa. Eles nasceram para realizar um mesmo movimento. A História Pública quer conversar, quer fazer comunicação.

Neste artigo, de uma maneira geral, pretende-se discutir o que é a comunicação e sua relação com o fazer histórico de maneira pública, propondo uma experiência que chamaremos de *Audiografias*. Nesta proposta, estas produções partem da linguagem radiofônica, mas vão além dela, rompendo com a lógica da rádio comercial.

Na sequência apresentada aqui, se discute a relação entre o conceito de comunicação, proposto por José Luis Braga e Vera França, com o de História Pública. Em segundo lugar, procura-se discutir como as novas tecnologias da informação e da comunicação alimentam as interações entre o ouvinte e o leitor de História.

No terceiro momento, pretende-se discutir a questão das fontes para a produção destas produções, retomando as experiências da História Oral e também as possíveis utilizações de registros históricos nos vários bancos de sons. Por último, pretende-se apresentar uma proposta experimental, sua página na internet e as interações possíveis.

### A comunicação e a história: a questão da audiência

Os estudos da pesquisadora Vera Veiga França (2001) nos permitem abrir um diálogo importante. Para ela, na comunicação existem dois objetos: os meios de comunicação e o processo comunicacional. Em relação ao primeiro objeto, ela diz:

De um lado, e de forma mais evidente, o objeto recortado são os meios de comunicação de massa (formulação mais antiga) ou a mídia – designação contemporânea, mais ampla, e que retira a ambigüidade do qualificativo “massa” (ênfase na amplitude do público atingido), referindo-se à comunicação realizada ou mediada pelas novas tecnologias (França, 2001, s.p).

Trata-se aqui, portanto, do estudo dos meios de comunicação e de sua indústria: a imprensa no século XIX, a televisão, as redes virtuais e o rádio, mídia que nos interessa aqui. No entanto, ela nos chama a atenção para o fato de que se ater apenas aos meios de comunicação não nos permitiria pensar nas mais variadas e complexas práticas comunicativas que realizamos todos os dias, para além logicamente dos meios de comunicação, mas também tendo eles como mediadores. Segundo ela:

Fechar o objeto da comunicação no campo das mídias é uma operação redutora, ao excluir as inúmeras práticas comunicativas que edificam e marcam a vida social – e não passam pelo terreno das mediações tecnológicas (por exemplo, o rumor, as relações de vizinhança e suas formas comunicativas, os teatros ou encenações urbanas – entre outras) (França, 2001, op.cit.).

Pensando na comunicação como uma prática, França faz refletir, nós historiadores também, sobre a questão da interdisciplinaridade dos estudos, tanto na comunicação quanto na História. Para estes, tal como para os antropólogos e para os próprios comunicólogos, as práticas sociais (ou comunicativas) são importantes pontos de partida. A comunicação nasceu interdisciplinar e a História também nunca deixou de ser.

Para explicar este movimento, França realiza uma retomada das principais escolas que influenciaram os estudos dos comunicólogos, apresentando suas importantes escolas: a Escola de Frankfurt, a Análise do Discurso, os Estudos Culturais nos anos 1960, a Teoria da Recepção na América Latina, dentre outras. Todas estas guardavam sua relação com outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a filosofia e a sociologia. Para França, isto coloca a comunicação numa posição privilegiada, ao conseguir transgredir as fronteiras

disciplinares. No entanto, ela se pergunta qual é a especificidade dos estudos de comunicação, a mesma que poderíamos fazer para nós historiadores. Para ela:

a comunicação compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado através de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos, (França, 2001, op.cit. ).

Nesta perspectiva, é importante pensar nos processos de troca comunicacionais e não nos processos de transmissão. Por outro lado, os interlocutores não são meros receptores, mas produtores de discursos, como agentes sociais. O processo de produção de sentido é, neste aspecto, dialógico. Em vez de observar um evento de maneira isolada, os processos comunicacionais são observados em determinadas situações de fala, o que para os historiadores é um dado importante.

Segundo ela, finalmente, a especificidade do olhar comunicacional seria “alcançar a interseção de três dinâmicas básicas: o quadro relacional (relação dos interlocutores); a produção de sentidos (as práticas discursivas); a situação sócio-cultural (o contexto).” (França, op.cit.).

Ao analisar um programa de rádio, por exemplo, deve se observar os processos e as mediações construídas socialmente pelos vários interlocutores, a maneira que se produz e também em que situação esta produção se dá. Um programa de rádio é parte de um contexto sociocultural de múltiplas interações comunicacionais.

Vera França nos permite fazer História Pública, ao que parece. Mas o que nos faria diferente? Quais as especificidades do Historiador? Qual seria o nosso olhar específico?

## A História Pública e as práticas comunicativas

A História Pública vem se consolidando, tanto no Brasil quanto internacionalmente, como um novo caminho para se pensar a produção historiográfica.

Segundo Rabelo e Rovai, “a História Pública é um novo caminho de conhecimento e prática de como se fazer História” que permite a reflexão sobre o trabalho do historiador. De maneira que a “História Pública é uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação da história, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, às suas mudanças e tensões” (Rabelo e Rovai, 2011).

Novamente aqui, a aproximação com outras áreas do conhecimento, no nosso caso com a comunicação. Por outro lado, a História Pública propõe-se a pensar os processos sociais, os lugares de fala, o contexto de produção do discurso. Poderíamos retomar a questão do campo (THOMPSON, 2001), no qual a circunstância da ação estabelece relações de poder e são elementos importantes tanto para os historiadores quanto para os comunicólogos. Por outro lado, A História Pública produz para as grandes audiências, como aponta Evans:

Public History is history that is seen, heard, read, and interpreted by a popular audience. Public historians expand on the methods of academic history by emphasizing non-traditional evidence and presentation formats, reframing questions, and in the process creating a distinctive historical practice....Public history is also history that belongs to the public. By emphasizing the public context of scholarship, public history trains historians to transform their research to reach audiences outside the academy. (in: Evans, 2000).

De tal maneira que poderíamos acrescentar a estas propositivas acima a questão de que a História Pública pretende-se como uma prática comunicativa, uma conversa no sentido que os comunicólogos entendem e que, do ponto de vista epistemológico, é muito fértil para nós historiadores. Para José Luis Braga:

A questão da interação social vai além da metáfora conversacional (...) A conversação enfatiza os processos de ida-e-volta, na troca entre interlocutores. A ideia de “resposta” é percebida como um retorno imediato ao ponto de origem da primeira contribuição conversacional (Braga, 2011).

A História descobriu a interlocução ao se chamar de Pública. Pode-se dizer que o faz como um exercício, ela quer conversar, alimentar as possibilidades de se tornar mediadora de processos conversacionais,

quer fazer comunicação. A História quer discutir as representações e as práticas produzidas pelo homem nas suas variadas temporalidades, mas quer também que conhecimento chegue ao grande público.

Pensar a História como uma conversa implica visualizar os interlocutores como agentes do ato deste processo e não somente receptores passivos dos vários textos produzidos pelo Historiador Público. Pensar nos leitores desta maneira significa criar redes de conversa, mediações que contribuem para produção e também para a circulação de toda esta produção simbólica.

De tal maneira que, hipoteticamente, poderíamos sugerir que os agentes produtores das escritas históricas, desta maneira aqui, prefiram a participação ativa dos interlocutores do processo de construção. É uma pergunta que poderíamos tentar responder em outro trabalho.

Mas cabe-nos perguntar agora como poderíamos pensar nas especificidades do fazer Histórico, qual o olhar nosso sobre toda esta interdisciplinaridade. O que justificaria dizer que fazemos História e não Comunicação. Mais uma vez, o paradigma conversacional poderia nos iluminar neste aspecto.

O historiador produz, tal como o músico e o produtor midiático. A maneira como isto pode ser feito é que precisa ser pensada, acredito, diferenciando o trabalho do historiador daquela perspectiva que trata a produção historiográfica como um produto midiático comercial, que tem que disputar o mercado de bens simbólicos.

Para Sara Albieri, (2011), a História Pública pode ser capaz de, por meio da consciência histórica, superar o conflito entre o fazer histórico e os limites impostos pela indústria de entretenimento, que condiciona trabalho do historiador ao produto midiático.

Desta tal maneira que, em vez da perspectiva comercial, adotada por alguns escritores e jornalistas, poderíamos pensar em outras formas de produção que mantenha tanto a independência do historiador em relação ao mercado quanto a legitimidade da produção historiográfica. Desta forma, o grande desafio é encontrar formatos que possam se transformar em caminhos alternativos a estes produtos sem, no entanto, direcionarmos para a lógica de mercado de bens simbólicos, simplesmente. E as Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação podem nos ajudar muito neste processo.

## **A linguagem do rádio e as novas possibilidades mediadoras**

Desde que se transformou em meio de comunicação eletrônico importante, o rádio tornou-se um dos baluartes da modernidade. Nesta perspectiva, acompanhou um movimento em direção à individualização da sociedade que Norbert Elias chamou de balança eu-nós. Associado ao capitalismo, ele foi ganhando forma e linguagem. Se isto possibilitou o seu desenvolvimento, também dificultou, de certa forma, que ele pudesse ter autonomia em relação ao mercado, associando-se cada vez mais à indústria cultural.

Segundo Patrick Charaudeau, o rádio é, dentre as mídias, “aquela que melhor faz coincidir o tempo da escuta com o tempo dos acontecimentos, o que faz do rádio a mídia do tempo presente” (Charaudeau, 2006). Enquanto um meio de comunicação eletrônico moderno, os radialistas atuam essencialmente em uma dimensão temporal de curtíssima duração, a dimensão do evento ou do fato. Segundo Eduardo Meditsch, o rádio:

É um meio de comunicação sonoro, invisível e que emite em tempo real. Se não for feito de som não é rádio, se tiver imagem junto não é mais rádio, se não emitir em tempo real (o tempo da vida real do ouvinte e da sociedade em que está inserido) é fonografia, também não é rádio (Meditsch, 1999, s.p.).

Por outro lado, o rádio comercial inserido na lógica e na dinâmica capitalista reproduz uma noção de tempos sem mudanças, a não ser aquela do evento. Enquanto indústria midiática produtora de bens simbólicos, o rádio contribui, de certa forma, para a ritualização do consumo, da mesma forma que os shopping centers, como também demonstra os trabalhos de Marinalva Barbosa sobre os meios de comunicação:

Constrói-se dois arquivos para o presente e a para o futuro e os meios de comunicação se constituem não apenas em arquivos para o futuro, mas em arquivos permanentes do presente. E a narrativa não é mais apenas a mescla do ficcional com o informacional, mas a narrativa histórica do imediato (Barbosa, 2004, p. 11).

De maneira que há um processo de presentificação do tempo que se manifesta pelas comemorações oficiais, em que as informações são difundidas como espetáculo. “Para isso, mistura-se o presente e o passado, razão pela qual tornam os meios de comunicação verdadeiros guardiões das comemorações contemporâneas e construtores de uma dada materialização da memória” (Barbosa, op.cit).

O tempo ordinário e o imediatismo oralizado do rádio, em primeira instância, coloca-o como uma mídia do tempo sem tempo, uma dimensão linear, uma sequência dos fatos e de eventos que são dados como realidade. Eis o primeiro desafio ao historiador que trabalha numa outra dimensão temporal, nas suas múltiplas temporalidades.

No entanto, o rádio, como um fenômeno social, modifica e é modificado pela sociedade e pelo contexto histórico. A mudança no suporte modifica a relação entre as suas audiências e as indústrias midiáticas, criando uma segmentação do mercado de bens simbólicos, como demonstrou os estudos de Burke e Briggs(2004). Com o advento da TV, “o rádio perdeu sua centralidade, mas ganhou em penetrabilidade e flexibilidade, adaptando modalidades e temas ao ritmo da vida cotidiana das pessoas”. (Castells, 2001). A TV se tornou hegemônica, mas o rádio transformou-se em um instrumento midiático das comunidades<sup>1</sup>.

Quando ocorreu o processo de convergência da rádio para a internet, inaugurou-se um novo momento. Está em processo uma confluência entre as mídias e os sistemas de comunicação que permitiram o aparecimento de novas experiências midiáticas. O interessante é que todo este processo fez aparecer mídias híbridas, causando até certa dificuldade de definir o que são, devido à rapidez com que ganham espaço e muitas vezes desaparecem rapidamente. Atualmente, o streaming pode ser produzido por qualquer pessoa em sites que disponibilizam este serviço<sup>2</sup>. Neste contexto, desenvolvem, ainda que de forma transitória, as chamadas webrádios, as rádios on-line, os podcasts, dentre outras formas estudadas exaustivamente por estudiosos (as) como Nair Prata. (2009)

O mais importante é que toda esta transformação vem acompanhada do surgimento de comunidades virtuais que fazem emergir novas formas de sociabilidade. (Castells, 2001) Desta maneira, ocorre, ao mesmo tempo, um processo de individualização, acompanhado do aparecimento de redes de sociabilidade cada vez maiores complexas e interacionais através de fóruns, chats, blogs, etc.

Alex Primo, em artigo de 2005, demonstra que o podcast, por exemplo, quebra sincronia entre o tempo de produção e o tempo de escuta. Tal como os blogs, o podcast reorganiza a divisão do trabalho nas empresas de comunicação e permitem outro tipo de enunciação. Para este autor, por se tratar de uma mídia de nicho, eles “atingem públicos pequenos, mas que são interconectados entre si” (Primo, 2005, pg.10). Estas mídias, produzidas pelos mais variados interlocutores, dependem de maneira substantiva, das relações entre as instâncias de produção e recepção, nas suas interações mútuas.

No entanto, na perspectiva de Charaudeau, a oralidade do rádio cria uma relação de intimidade que vai se concretizar não somente na fala do locutor, que realiza uma “enunciação interpelativa”, mas também através dos canais de interação com o ouvinte: o telefone, o correio eletrônico, as mensagens instantâneas. Neste aspecto, para além do tempo sem tempo da rádio comercial, podemos pensá-las a partir de outras dimensões da memória que não são as do tempo ordinário das rádios comerciais.

Estamos falando do tempo da memória que se coloca nas entrelinhas das rotinas das enunciações diárias do espetáculo midiático. Desta maneira, pensamos a linguagem radiofônica para além do meio, ainda que esta mídia nos ofereça muitas possibilidades para se conversar, para se realizar práticas comunicativas.

## Finalmente, as audiografias radiofônicas

Dito tudo isto, voltamos para nossa proposta. Esta experiência propõe um caminho para a criação de arquivos sonoros, que chamamos de *Audiografias* textos históricos que têm com suporte os arquivos sonoros e a linguagem radiofônica. Os áudios, gravados e editados a partir desta perspectiva, foram distribuídos

<sup>1</sup> Para ver como as mídias vão se transformando e ganhando novas funções indicamos a leitura do texto de Umberto Eco chamado Muito Além da Internet. Acesso em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1412200304.htm>

<sup>2</sup> Alguns sites como o Ustream são sistemas de streaming que permitem a transmissão direta de vídeo e de áudio. Estes mesmos arquivos podem ser gravados e disponibilizados como fonogramas ou vídeos.

através de redes virtualizadas na internet. Para fazer tal proposta, criamos uma página no Facebook que foi chamada de *Paisagens Históricas*



Reprodução da página do Facebook.

Pretende-se que esta página atinja públicos mais amplos e que possa alimentar a conversa entre os mais variados interlocutores. Desta maneira, o foco do trabalho é pensar nas audiências, tal como tem sido a preocupação dos historiadores de História Pública.

Nossa produção fez a seguinte pergunta, então: a História pode ser construída através de sons? Como construir uma narrativa histórica através de registros sonoros?

Tomamos os áudios históricos como fontes e também como objetos de pesquisa do historiador. Não os pensamos como acessórios ilustrativos, mas como possibilidades efetivas para se produzir pesquisas históricas.

O desafio é utilizar a oralidade mediada e a linguagem do rádio, suporte que revolucionou o século XX e que vem se transformando ao longo deste em virtude das Tecnologias da Informação e da Comunicação, chamadas de TIC's. A internet e as redes virtuais modificam a relação entre aquele que produz e aquele é o interlocutor. De ambos os lados do processo conversacional. As TICs são redes alimentadoras da comunicação e não somente da informação, são sociotécnicas, tal como pensa Castells. Para os historiadores, as TIC's reorganizam a produção do conhecimento científico e o fazer histórico, levantando desafios interessantes. As redes virtualizadas, a televisão, a digitalização dos periódicos científicos e o crescente número de sites relacionados à História denotam esta mudança.

As *Audiografias* estão inseridas neste contexto. Das contradições das indústrias culturais nascem possibilidades efetivas de se fazer um conhecimento mais autônomo em relação ao mercado de bens simbólicos.

Foi nesta perspectiva que propusemos nosso primeiro episódio intitulado "O Rádio e o poder nos anos 30". Ele discute a importância do rádio na sociedade norte-americana e a consolidação e manutenção de movimentos totalitários na Europa, neste período. Propusemos trabalhar comparativamente estes contextos. Utilizamos vários tipos de fontes, disponibilizados em vários espaços, como o [acervo digitalizado da](#)

[BBC](#), um amplo acervo digitalizado que foi usado aqui como fontes. Também buscamos outras fontes para a pesquisa, como banco de dados (como o [soundboard](#)), mas também outros bancos importantes como a biblioteca digital [Internet Archive](#) e o [European History Primary Sources \(EHPS\)](#)

De tal modo que nos interessou pensar os contextos em que se produziram as falas e, principalmente, a maneira com esta produção é recebida. A fala de Goebells ou a da Orson Wells foram contextualizadas e costuradas pelos contextos em que foram produzidas. A novidade aqui ficaria em trazer os áudios como fontes primárias e editá-las, dando sentido a um texto no formato deste suporte. Aí está o desafio. Pensar sempre na perspectiva que “as intenções imediatas, estratégias e táticas dos comunicadores precisam estar sempre relacionadas ao contexto nas quais elas operam”. (Burke, 2004)

## Considerações finais

A História Pública quer produzir escritas históricas e fazer comunicação. Mas temos que pensar no significado deste movimento, tendo em vista o ponto de vista, a maneira como vai ser produzido pelo Historiador.

Para isto fomos buscar no paradigma relacional uma maneira de ver a comunicação do homem através das suas práticas comunicativas, das conversas entre os vários agentes que produzem a cultura e, no nosso caso, nas várias temporalidades. A História, entre as práticas e as representações, é terreno fértil para a produção de novas escritas, mediadores comunicacionais.

A linguagem do rádio, por exemplo, permite realizar este movimento, ao alimentar a fantasia, a imaginação através dos sons. O rádio comercial faz parte de um sistema midiático e é uma indústria. No entanto, ele não deixa de realizar uma conversa, de estabelecer interações entre os agentes da comunicação. Partimos desta sua característica para escrever a História através dos sons.

Por outro lado as TIC's modificaram substancialmente estas mediações, fazendo conversar muitos com muitos pela primeira vez na história. É neste contexto que estamos propondo as audiografias, que tem como base as chamadas videografias, que também propõem uma nova maneira de se produzir as escritas históricas por meio da escrita audiovisual.

Apresentamos aqui, finalmente, uma primeira proposta intitulada [“O Rádio e o Poder nos anos 30”](#) disponibilizada na internet e distribuída através das redes virtualizadas, como na página criada para o projeto, chamada de [Paisagens Sonoras](#).

## Referências

- BARBOSA, Marinalva. *Jornalistas, “senhores da memória”?* In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2004. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.. <http://hdl.handle.net/1904/1248>.
- BRAGA, José Luis. *Constituição do Campo da Comunicação: Constitution of the Communication Field*. Verso e Reverso, XXV(58):62-77, janeiro-abril 2011.
- BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia: De Gutemberg a Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. 2004.
- CASTELLS, Manuel. *Sociedade em Rede: Economia, sociedade e Cultura*. Vol. 1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LIDDINGTON, Jill. *O que é História Pública: Os públicos e seus passados*. In: Introdução à História Pública. Juniele Rabelo, Marta Gouveia de Oliveira Rovai.(org). São Paulo: Letra e Voz, 2011
- MAUAD, Ana Maria. *Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico*.

- Milton Guran em três tempos (LABHOI, 2010)\* *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 141-151, jan.-jun. 2010.
- MEDITSCH, Eduardo. *O Rádio na Era da Informação*. Coimbra: Minerva, 1999.
- PRATA, Nair. *Webrádio: Novos gêneros, novas formas de interação*. Florianópolis: Insular, 2009.
- PRIMO, Alex Primo. *Interação mútua e interação reativa: Uma proposta de estudo*. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação N. 21. Recife: Intercom, 1998. Acesso em <http://hdl.handle.net/10183/431>
- RABELO, Juniele. ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- THOMPSON, John. *Mídia e Modernidade. Uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- VEIGA FRANÇA, V. *Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê?*. Ciberlegenda. Niterói: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/314/195>>. Acesso em: 23 Out. 2014.

# Paisagem Sonora Urbana: escutas de Belo Horizonte

## Urban Soundscape: multiple listenings of Belo Horizonte

Graziela Mello Vianna\*

grazielamv@fafich.ufmg.br

### Resumo

O presente artigo apresenta os resultados parciais do nosso projeto de pesquisa que observa a paisagem sonora urbana em constante transformação a partir do relato de ouvintes-cronistas- *flanêurs* e habitantes anônimos sobre a paisagem sonora da Belo Horizonte descritas em crônicas e depoimentos e também de registros fotográficos da cidade. Desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e documental e pretendemos ainda realizar atividades extensionistas relacionadas ao registro dos sons da cidade de Belo Horizonte e de depoimentos dos seus habitantes e disponibilizar o acervo à comunidade local. Sons esses que constituem a paisagem sonora urbana registrada em crônicas publicadas ao longo do século XX e presentes na memória afetiva daqueles que atualmente habitam a cidade.

**Palavras-chave:** Paisagem sonora urbana; *flanêur*; Memória.

### Abstract

This paper presents partial results of our research project that looks at the urban soundscape and its constantly changing observed in literary texts written by listeners-*flâneurs* and anonymous people. We are considering chronicles and testimonies and also photos of the city made in the twentieth century. We developed a bibliographic and documentary research and we also intend to record the sounds of the city of Belo Horizonte and testimonies of its inhabitants. After this recording work, the files will be available to the local community. We believe that those sounds constitute the urban soundscape and they are part of the affective memory of those who currently inhabit the city.

**Keywords:** Urban soundscape; *Flanêur*; Memories.

\* Doutora em Comunicação pela ECA/USP. Professora adjunta do Departamento de Comunicação da UFMG, onde coordena o grupo de pesquisa e extensão GRISsom,



## Apresentação

A história de Belo Horizonte está nos documentos oficiais e mapas da cidade, mas também na memória e nos escritos de pessoas que vivenciaram as transformações pelas quais a cidade passou. Mudanças como o fim dos bondes, os sons das ruas, músicas que tocavam nas rádios e vitrolas, a construção de prédios comerciais e outras tantas ocorridas no espaço urbano são registradas por cronistas que flanaram pela cidade em épocas distintas, tais como Cyro dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, dentre outros, e permanecem na memória de seu habitantes. Espaço esse constituído pelas estruturas impostas pela arquitetura e pela topografia, mas também por elementos sonoros e visuais dinâmicos que se relacionam com as práticas sociais de seus habitantes. Em passagens da década de 1930, o autor Cyro dos Anjos<sup>1</sup> e Carlos Drummond de Andrade (utilizando o pseudônimo de Antônio Crispim) registram alguns desses elementos que constituem paisagem da capital:

Éramos quatro ou cinco, em torno de pequena mesa de ferro, no bar do Parque (Municipal). Alegre véspera de Natal! As mulatas iam e vinham, com requiebro, sorrindo dengosamente para os soldados do Regimento de Cavalaria. No caramanchão, outras dançavam maxixe com pretos reforçados, enquanto um cabra gordo, de melenas, fazia a vitrola funcionar. (ANJOS, 2002, p.21)

- V. não está seguindo o curso de desenho de Mme. Artus?

- Ainda é possível matricular-se no curso de desenho de Mme. Artus?

- Que pena eu não ser professora para poder frequentar o curso de Mme. Artus!

São pedaços de diálogos ouvidos no bonde, na Avenida Afonso Pena larguíssima e clara com as árvores cortadas, nas sorveterias e na sala de espera do Glória. (CRISPIM, 1930, p.9)

Passagens como estas de Cyro dos Anjos e de Carlos Drummond de Andrade nos provocam algumas inquietações. Qual a relação entre os sons de um ambiente e as pessoas que o habitam? Podemos relacionar as transformações da cidade e da paisagem sonora com as transformações nas relações de sociabilidade de seus habitantes? Como certos dispositivos sonoros alteram a paisagem sonora urbana? Como os relatos sobre a cidade nos dão a ver a tessitura dos relevos sonoros da paisagem? Imagens da cidade também nos permitiriam “ouvir” esses relevos a partir da representação de seus objetos e dispositivos sonoros?

Portanto, partindo dessas inquietações observamos essa paisagem dinâmica em constante transformação a partir do relato de ouvintes-cronistas- *flanêurs* sobre a paisagem sonora da cidade e, em seguida, de registros fotográficos da cidade descrita nas crônicas e de depoimentos dos seus habitantes sobre esses lugares. As proposições do pesquisador canadense Murray Schafer (2001) acerca da paisagem sonora<sup>2</sup> mundial são norteadoras do nosso atual projeto de pesquisa e extensão intitulado *Paisagem Sonora Urbana: escutas de Belo Horizonte* vinculado ao grupo de pesquisa e extensão que coordenamos – GRISsom – no âmbito do departamento de Comunicação Social da UFMG.

Schafer (2001) considera como paisagem sonora “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas como a composição musical” (SCHAFER, 2001, p.366). Para realizar a sua pesquisa sobre a paisagem sonora mundial, Schafer parte da leitura atenta de textos literários, textos jornalísticos e documentos oficiais onde são destacadas referências dos autores à paisagem sonora – desde os sons dos lugares em tempos remotos às transformações dos ruídos das cidades com a Revolução Industrial – para finalmente fazer um registro das paisagens sonoras contemporâneas e propor um projeto acústico mundial.

Não temos a pretensão de realizar um trabalho de tamanho escopo como a pesquisa de Schafer em um nível mundial e nem mesmo propor soluções para a poluição sonora nos centros urbanos como fez o autor. Utilizamos a metodologia do pesquisador para pensar apenas nas transformações (e implicações dessas transformações) de uma cidade relativamente jovem: Belo Horizonte.

Sendo assim, de acordo com as etapas do projeto detalhadas adiante neste artigo, trabalhamos com

<sup>1</sup> Trecho do romance *Amanuense Belmiro* - criado a partir de crônicas de Cyro dos Anjos no jornal *A Tribuna* acerca da cidade de Belo Horizonte.

<sup>2</sup> Tradução para o português do termo original em inglês - *soundscape*, derivado de *landscape* - utilizado pelo pesquisador.

textos de cronistas que fazem referência à paisagem sonora, com imagens fotográficas de objetos sonoros que constituem a paisagem e com o registro da memória afetiva de seus habitantes por meio de relatos que possam nos desvelar as transformações ocorridas nesse espaço urbano planejado há pouco mais de um século. Dessa forma, inicialmente selecionamos textos e imagens que dão a ver as transformações do ambiente rural em cidade nos primeiros anos do século XX, a chegada das vitrolas e do rádio a partir da década de 1920 e dos dispositivos sonoros portáteis (desde o radinho de pilha na década de 70 aos *Ipods* nos anos 2000), as transformações nos transportes - dos bondes ao posterior desaparecimento dos mesmos com a chegada dos ônibus, a verticalização da cidade e as festas populares. Entendemos que tais transformações nos permitem observar permanências e alterações na paisagem sonora da cidade e também podem ser indicadores privilegiados das práticas sociais dos indivíduos que habitam o espaço urbano. Ao longo do desenvolvimento do projeto, outros aspectos significativos das transformações do espaço urbano podem surgir e serem incorporados ao recorte inicial. Interessa-nos as vivências cotidianas na cidade, a partir do olhar e da escuta de quem a observa.

Consideramos a memória afetiva dos habitantes de uma cidade como fonte, uma vez que esses habitantes fazem parte da tessitura das relações de sociabilidade que constituem a vida cotidiana na cidade. Pretendemos assim registrar a memória sobre lugares da paisagem urbana permite que os habitantes se reconheçam nesses registros pessoais da cidade que evidenciam práticas cotidianas relacionadas a esses lugares que nem sempre se dá a ver em registros oficiais. Os resultados do projeto podem ainda servir como fonte para investigações futuras sobre a cidade.

## Flanando pelas ruas da cidade de Belo Horizonte

Benjamin afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flanêurie*” (1994, p.191), e que o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flanêur* (1994, p.188), enquanto Baudelaire (2001) considerava a cidade sedutora, uma vez que as ruas labirínticas da cidade constituem o fascínio da multiplicidade e do efêmero, o gosto pelo movimento ondulante da multidão para o “perfeito divagador” ou “observador apaixonado”, afinal “aquilo a que homens chamam amor é coisa bem pequena, restrita e frágil, se comparável a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2009, p.480).”

Considerando, portanto, o cronista como o *flanêur* de Baudelaire que vaga e observa apaixonadamente a cidade, fizemos a escolha de utilizar crônicas literárias sobre a cidade como parte do material empírico de pesquisa, uma vez que não nos interessa o texto factual que relata o acontecimento e sim os relatos que se deixam conduzir pela “alma encantadora das ruas” (RIO, 2008) e, assim, nos dão a ver/ouvir elementos que constituem o cotidiano e a paisagem em constante transformação da cidade.

Ao flunar pela cidade, percebemos marcas dessa transformação, marcas do tempo, “uma vez que os elementos temporais mais heterogêneos coexistem, portanto, na cidade (...). “Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto (LION *apud* BENJAMIN, 2009, p.478/479).” Mesmo em uma cidade jovem como Belo Horizonte, estas marcas se fazem presentes. Podemos, por exemplo, ao caminhar por uma rua, entrar em uma pequena casa do período eclético do início do século e em seguida em um edifício alto construído nos anos 2000 com uma profusão de vidros verdes, mármore e “espaços *gourmet*”, tal como regem os atuais modismos locais na arquitetura. Ambos são registros de fragmentos das vivências cotidianas em tempos distintos.

Nem confissões, mergulhos subjetivos, nem ensaios clássicos, as paisagens articuladoras de imagens e conceitos, são marcas de um sujeito feito de exterioridades, de um texto de superfícies. A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva. (LOPES, 2006, p.133)

Para além das marcas do tempo percebidas pela arquitetura, o relato do *flanêur* também nos permite perceber no espaço urbano contemporâneo, rastros do tempo, pois, concordando com Benjamin, em uma de suas *Passagens*,

a rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitante por não se o seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas porque o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão. (2009, p.461)

Em um trabalho anterior<sup>3</sup>, apresentamos uma primeira experiência de escuta de três personagens que habitam o centro da cidade e flanam pela região. Foram eles: Baiana, a pipoqueira; Maria, a catadora de papel e Maninho, o engraxate. Em seus relatos, esses personagens contam histórias de quem passou grande parte da juventude trabalhando e constituindo a paisagem urbana de Belo Horizonte. Eles que fizeram e fazem da capital cenário de vida trazem em suas falas as lembranças de um tempo que já passou, mas que ainda reside em suas memórias. A percepção dos personagens sobre a cidade se faz presente em relatos não trazem as mesmas informações que estão registradas nos livros, já que cada pessoa realiza uma leitura própria sobre a realidade, uma vez que a constituição da memória é da ordem do fragmentado, do descontínuo, o que traduz a impossibilidade de alcançar um sentido único para os acontecimentos. De acordo com Paul Ricoeur (2007), a memória é uma forma de ter acesso a um passado ausente no presente. A memória não deve ser pensada como uma entidade isolada, com existência própria, e sim como algo fruto de um constante embate entre diversos tipos de fontes de informação. Há, portanto, inesgotáveis maneiras de vislumbrar a memória da cidade e a escolhida aqui foi por meio pequenos recortes da paisagem trazidos ao presente, (re) significando características da cidade.

Na pesquisa que desenvolvemos atualmente privilegiamos nessa paisagem a escuta dos elementos sonoros que a constituem por entendermos que tais elementos tem o poder de evocar lembranças multisensoriais, como defende Haye (2004, p. 45),

O estímulo acústico de possibilitar esse caráter (multisensorial) mediante sua enorme capacidade evocadora e criadora permite que se desdobre o princípio de visibilidade por meio do qual sujeitos, objetos, situações e cenários são 'mostrados' à imaginação do ouvinte. [...] Assim, o som seduz a visão, o paladar e o olfato dos ouvintes transmitindo a aspereza do tronco da árvore, a suave coloração do poente ou a excitante fragrância do guisado sendo cozido na velha panela de pressão queimada da avó.

Assim, a escolha pela reflexão sobre as textualidades sonoras que afloram nas crônicas sobre a cidade e nos depoimentos de seus habitantes se relaciona com esse caráter multisensorial dos elementos sonoros. Elementos esses que constituem um texto unisensorial, mas que evocam vários sentidos da percepção, tornando-se assim um profícuo objeto de análise.

Pretendemos, em uma etapa futura do desenvolvimento do projeto de pesquisa, cotejar tais textualidades sonoras com registros fotográficos da cidade a fim de perceber as relações da memória afetiva dos habitantes da cidade - acionada a partir dos elementos sonoros que constituem a paisagem - com as imagens que também a constituem. Entendemos que tal esforço nos permitirá compreender a multisensorialidade da paisagem urbana.

## Paisagens sonoras dinâmicas

Conforme já mencionamos, a metodologia de pesquisa de Murray Schafer (2001) acerca das paisagens sonoras mundiais é norteadora do nosso trabalho. Mas também consideramos trabalhos de pesquisadores como Massimo di Felice (2009), Pierre Schæffer (1970), Haye (2004) e Balsebre (1996) como contribuições importantes para a nossa pesquisa.

Além de observar as paisagens sonoras desde relatos da Antiguidade até o tempo presente, Murray Schafer (2001) faz um esforço de estabelecer uma tipologia das paisagens e classificar os elementos que a constituem.

3 Trabalho intitulado Vozes da Cidade apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação ocorrido em setembro de 2013 na cidade de Manaus.

Ele estabelece dois principais tipos de paisagem. O primeiro tipo seria a paisagem *hi-fi* onde se pode distinguir os elementos sonoros com clareza. Um exemplo desse tipo de paisagem é o ambiente rural quando percebemos os pássaros, o mugir de uma vaca, o cochar dos sapos situados em diversos planos sonoros. Outro tipo de paisagem surge com o crescimento das cidades: a paisagem *lo-fi* onde os sons sobrepostos constituem uma massa sonora em que não conseguimos distinguir os elementos sonoros, como acontece nos hipercentros das grandes cidades. As paisagens sonoras *hi-fi* se tornam a cada dia mais raras nas metrópoles.

Acompanhamos como essa transformação se dá em uma cidade como Belo Horizonte, uma cidade planejada e edificada em poucos anos em uma região originalmente rural: o Curral Del Rey. Acreditamos que as crônicas, os registros fotográficos e os relatos de habitantes que acompanharam parte das transformações nos desvelam aspectos interessantes da paisagem predominantemente *hi-fi* transformada de forma acelerada em uma paisagem *lo-fi* em algumas regiões.

Além de estabelecer uma tipologia das paisagens sonoras, Schafer faz um esforço de classificar os elementos que as constituem. Dessa forma, Schafer (2001) classifica esses elementos como sons fundamentais, sinais e marca sonora, que consideramos como “relevos” da paisagem.

Os sons fundamentais são aqueles que, de tão integrados ao nosso cotidiano, não prestamos muita atenção neles, ou melhor, seriam os sons que não precisam ser ouvidos conscientemente, se tornam hábitos auditivos, tais como o mar, os insetos, os carros, os antigos bondes, os ônibus.

Os sinais sonoros são os sons que, apesar de cotidianos, são destacados dentre os sons fundamentais e precisam ser ouvidos conscientemente, pois funcionam como um aviso acústico como, por exemplo, o apito do guarda de trânsito ou a sirene de uma ambulância. (SCHAFER, 2001). As buzinas dos carros e ônibus são exemplos de sinais sonoros que fazem parte das paisagens sonoras contemporâneas. Na Praça da Rodoviária no centro de Belo Horizonte, por exemplo, registramos o som da voz de vendedores que anunciam com insistência transporte alternativo para cidades vizinhas à capital. Tais sons podem ser considerados como um sinal sonoro, pela função prática de vender e informar sobre o transporte alternativo ou ainda uma marca sonora característica daquela região. Schafer (2001, p.27) define marca sonora como um “som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”.

Entendemos que tais definições de Schafer são tentativas de sistematizar os elementos da paisagem sonora. No entanto, acreditamos que os limites dessa classificação devem ser fluidos, no sentido de que um som pode ser classificado em mais de uma dessas três categorias, dependendo do lugar em que se situa o ouvinte, se ele habita aquele lugar, se é um “ouvinte-estrangeiro”, por exemplo. Pensando ainda na fala daqueles que anunciam o transporte, tais sons podem ser considerados, como argumentamos anteriormente, como sinais sonoros, para quem tem interesse pelo transporte alternativo, mas também como marca sonora para quem não frequenta a região com regularidade e para quem percebe a singularidade daqueles sons. E ainda podem ser considerados como sons fundamentais se tomamos como referência a escuta de quem habita a região e por ouvir com tanta frequência tais sons já não os ouve conscientemente. Para este, o anúncio “sete Lagoas, Sete Lagoas...” ou “Ouro Preto, Ouro Preto...” se mistura a outros sons que compõem a massa sonora desse ambiente *lo-fi*. Consideramos assim a paisagem sonora como dinâmica, que se transforma cotidianamente e na qual o ouvinte tem um papel determinante.

Podemos citar como outro exemplo dessa dinamicidade um dos sons registrados durante as entrevistas com Maria, que trabalha durante a madrugada - os sons emitidos por ratos. Sons esses que ouvimos na rua Curitiba, em frente a Galeria do Ouvidor, tradicional edifício comercial, localizado no centro de Belo Horizonte. O som dos ratos que, para nós que muito raramente passamos naquela rua de madrugada, portanto “ouvidos estrangeiros” naquela paisagem, identificamos como uma marca sonora daquele lugar. Uma característica inerente ao local é a grande quantidade de roedores que saem dos bueiros e transitam pelas ruas emitindo um ruído bem característico. Além dos ratos, é possível também ouvir os morcegos. Esses mamíferos ficam escondidos no ponto mais alto das árvores. Para Maria, o som desses animais é um som fundamental, ela já nem os ouve, mas para quem não tem costume de passar pelo centro de madrugada pode ser compreendido como uma marca sonora. Tal marca sonora pode ser considerada para nós, “ouvidos-estrangeiros” como característica do centro à noite, pois pode ser ouvida exclusivamente quando escurece e o número de pessoas que transitam pelo Centro diminui.

Concordamos com Marra e Garcia (2012, p. 46) quando defendem que “podemos pensar a sonoridade urbana com este grau de interação comunicativa: a sonoridade seria formada pela interação dos sons existentes em determinado espaço, percebidos pela audição de seus habitantes; ao mesmo tempo, são os habitantes que produzem a diversidade de sons”. Baiana, a pipoqueira (que mencionamos anteriormente), é um exemplo. Ela, ao mesmo tempo, habita a paisagem do centro de Belo Horizonte e a altera com ruídos que produz ao exercer o seu ofício de fazer pipoca.

No entanto, apesar de abandonarmos esse exercício taxionômico de Schafer no sentido de delimitar com certa rigidez esse “relevo” das paisagens sonoras, concordamos com o autor quando ele afirma que “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (idem, p.23). Dessa forma, pretendemos tanto fazer o registro desses sons existentes no espaço, dos sons produzidos por aqueles que habitam esses espaços, mas também nos guiaremos pela escuta dos habitantes registradas em crônicas ao longo das décadas e pelos relatos de habitantes que registraremos ao longo do projeto.

Ainda tomando como exemplo, uma das três personagens mencionadas, Maria, ao falar das lembranças que tem do bonde, tenta imitar com a boca o ruído que o veículo fazia ao passar pelos trilhos. Ela chega a comparar os sons com os feitos pelo trem. Ao tentar reproduzir o barulho com os lábios, Maria se permite rememorar a paisagem urbana da cidade no passado. Com isso, nos sugere a pensar sobre as transformações na paisagem sonora urbana.

Maria: Ah, não tem nem como te explicar ele era tipo um trenzinho! Você já viu aquele trenzinho que fica levando criança no Parque Municipal? Ele era daquele tipo. o tempo do bonde que era bom! Nós era muito molecado. Hoje em dia, cruz credo! Eles deveriam trazer o bonde de novo! (...) o barulho do trem era assim :[Maria reproduz com os lábios os sons do bonde e o barulho que fazia nos trilhos].

A imitação feita por Maria é fruto de uma rememoração de um som que pertencia à paisagem urbana da cidade e que já não existe mais. Era um som fundamental (SCHAFER, 2001) da paisagem sonora daquele tempo, pois o ruído dos bondes prevalecia nas principais avenidas, como a Afonso Pena. Atualmente, percebemos ao invés do ruído dos motores dos automóveis, as buzinas, os alto-falantes das lojas, os locutores com seus microfones, anunciando os produtos.

Se por um lado, Maria rememora o som dos bondes, Maninho relata que nos anos 60, o que prevalecia no centro da capital, principalmente na rua dos Carijós, era o som dos pássaros de dia e das cigarras à noite:

Maninho: O que tinha muito era muitas árvores e cigarras na rua Carijós com a São Paulo. Quando ia escurecendo era uma cantaria. Era uma noite tranqüila que não tinha tanto barulho e som dos carros que era mais lentamente. Não era como hoje! Tinha também muitos passarinhos que você ficava encantado com o som deles. A cigarra era o nosso divertimento! Uma cantava de um lado, a outra cantava de outro! Era um som alegre, sentíamos muito felizes de ouvir. Hoje, não tem mais isso! Não vemos mais passarinhos no centro. Nós gostávamos também de pegar borboletas!

Pensando nessa colocação de Maninho, os sons dos pássaros durante o dia e das cigarras à noite podem ser classificados como sons fundamentais, pois estavam imbricados na paisagem urbana dos anos 60, período em que, como dito, era comum ouvir o predomínio do canto dos pássaros em relação aos sons dos carros. Hoje, como lembrou Maninho, não se ouve pássaros no centro da capital mineira. Pombos são vistos, mas os pássaros que cantavam antigamente, não.

No sentido de refletir sobre a vida cotidiana dos habitantes de uma cidade tecida na paisagem urbana dessa cidade, consideramos relevantes as proposições de Massimo Di Felice (2009), sociólogo e pesquisador de novas tecnologias comunicativas, ao tratar das paisagens contemporâneas - que ele denomina como “paisagens pós-urbanas” e as relações com os sujeitos que as habitam. O próprio autor define o seu trabalho da seguinte forma:

Superando as percepções arquitetônicas e topográficas, propomos uma interpretação teórica midiática e comparativa do habitar, aprofundando os seus possíveis significados a partir das interações e das articulações que mídia, sujeito e território passam a desenvolver entre si, em épocas tecnológicas diferentes e no interior de distintas arquiteturas comunicativas. (2009, p.20)

Entendemos as paisagens sonoras urbanas como lugares dinâmicos constituídos pela presença do ouvinte como sujeito e pelos inúmeros dispositivos que atravessam a sua tessitura. Maninho, um dos nossos personagens mencionados, nos conta em seus relatos que o rádio era um objeto “inseparável” do seu cotidiano, funcionando principalmente, segundo Maninho, como meio de comunicação popular entre os engraxates do centro de Belo Horizonte.

Maninho: o rádio faz parte da nossa vida, das coisas que não era tão fácil, mas todo mundo tinha. Quando dormia ligava o rádio para dormir mais o rádio. Era meu companheiro desde a infância até hoje! A televisão chegou logo depois, mas o rádio é o rádio! Desde que trabalhávamos tinha um amigo, que já faleceu, o Gilberto, ele colocava na Rádio Cultura. De duas da tarde às quatro, ouvíamos. No período da manhã era Roberto Carlos, a tarde era algo mais parecido com o rock, a noite, o ritmo da noite, isso tocava nosso coração. Na época, éramos uns 10 engraxates juntos e conseguimos três caixas de som e ficamos trabalhando e ouvindo o rádio. Tinha momentos que até dançávamos!

Se o aparelho era apropriado como “companheiro” de trabalho, ele também era imprescindível na vida noturna. Os lugares frequentados pelos personagens são marcados também pelos sons do “momento” transmitidos pelas ondas radiofônicas. Baiana, Maria e Maninho também compartilharam durante os seus relatos, os lugares em que saíam para se divertir, as canções que ouviam e também as características das vestimentas das pessoas que saíam à noite para dançar. Maninho e Baiana, por exemplo, se divertiam muito na noite na capital mineira.

Baiana: Eu ia muito no Elite, na Bia Fortes era só tango e falsa valsa que tinha lá. Coisa boa! Ia só rico lá! Aqueles velhos do café Nice ia tudo lá! Agora, acabou o Elite, acabou! Já dancei muita gafeira. O Elite era o melhor lugar que tinha para dançar. Eu largava serviço no casarão e ia com as amigas. Lá era bom demais. Eu gostava de dançar tango. Usava aqueles vestidinhos coladinhos. Naquela época eu podia, né? Eu era magrinha. Hoje eu estou um botijão! Lá tocava músicas em cada bloco.

Portanto, além dos dispositivos midiáticos, nos interessam também os objetos sonoros que fazem parte da paisagem. Pierre Schæffer (1970) denomina “objeto sonoro” a unidade sonora capaz de sugerir sentido. Chion, define o conceito de “objeto sonoro” mais precisamente como

uma unidade sonora percebida na sua matéria, na sua textura própria, nas suas qualidades e nas suas próprias dimensões perceptivas. Além disso, o objeto sonoro representa uma percepção global que se dá de forma idêntica por meio de diferentes escutas, um conjunto organizado que se pode assimilar a uma *gestalt* no sentido da psicologia da forma. (CHION, 1983, p. 34)<sup>4</sup>

Assim, podemos dizer que o objeto sonoro é constituído de elementos sonoros, mas sua unidade e sua possibilidade de sugerir uma imagem para o ouvinte é que o definem como tal. Sabemos mesmo sem enxergá-lo, o tamanho do cachorro que late do lado de fora da casa. Tal latido seria, de acordo com Schæffer (1970), um objeto sonoro que nos sugere a imagem do cachorro. No presente projeto, pretendemos trabalhar tanto com registros sonoros dos objetos quanto com as imagens relacionadas aos mesmos, a fim de refletir sobre aspectos da multisensorialidade evocada por tais objetos sonoros que constituem a paisagem sonora urbana.

Explicitaremos, a seguir, a metodologia do projeto e as etapas desenvolvidas a fim de buscar responder às nossas inquietações sobre a paisagem urbana e os elementos que a constituem.

## Etapas da pesquisa

Para dar conta das proposições aqui delineadas, realizamos inicialmente uma pesquisa bibliográfica acerca de pesquisas que tem a paisagem urbana como objeto. Em seguida, desenvolvemos uma pesquisa documental a fim de elencar crônicas de autores que viveram em Belo Horizonte que mencionam a paisagem sonora da cidade. As principais fontes dessa pesquisa são os arquivos de jornais e periódicos de Belo

<sup>4</sup> Tradução nossa

Horizonte, o Arquivo Público Mineiro e coletâneas de crônicas publicadas em livros. Tal pesquisa tem a participação dos bolsistas vinculados ao GRISsom e ainda de alunos de graduação em Comunicação Social da UFMG que cursam a Oficina Som e Sentido.

Foram consideradas as referências à paisagem mencionadas anteriormente. Inicialmente seriam estas: as transformações do ambiente rural em cidade nos primeiros anos do século XX; os dispositivos e objetos sonoros; os transportes; a verticalização da cidade e as festas populares. No entanto, essa pesquisa documental ainda está em andamento e com o decorrer do seu desenvolvimento podem surgir referências a outros tipos de transformações que, caso sejam recorrentes, podem ser acrescentadas ao recorte inicial.

Quando finalizarmos a pesquisa documental, serão selecionados os lugares da cidade recorrentes nas crônicas. A partir da seleção desses lugares, será realizada uma pesquisa sobre registros fotográficos em cada década que evidenciam objetos sonoros.

Com a colaboração dos bolsistas e dos pesquisadores voluntários do GRISsom, será realizado também o registro sonoro e fotográfico atual dos lugares selecionados fazendo uso da estrutura laboratorial do departamento de Comunicação e dos equipamentos adquiridos com os recursos do CNPq, da FAPEMIG e da PRPq.

Faremos ainda um trabalho de registro do depoimento de moradores do entorno dos lugares selecionados, a fim de constituirmos um acervo também a partir da memória daqueles que habitam ou habitaram os lugares selecionados. Já fizemos algumas experiências nesse sentido, conforme mencionado anteriormente, mas pretendemos ter um volume maior de relatos, a fim de constituirmos um acervo significativo. Para tanto, selecionaremos depoentes voluntários, a partir de uma pesquisa no entorno dos lugares e uma chamada pública por meio de material de divulgação do projeto impresso e via redes sociais convidando os moradores a compartilhar suas lembranças acerca de tais lugares por meio do registro realizado para o projeto. Os relatos serão estimulados a partir da exibição aos moradores voluntários dos trechos que fazem menção à paisagem sonora dos lugares das crônicas selecionadas e dos registros sonoros e fotográficos de tais lugares. Assim, acreditamos que tais representações ativem um processo de rememoração dos entrevistados acerca dos lugares que constituem a paisagem urbana.

Dessa forma, buscaremos ver, ler e ouvir as lembranças acerca da paisagem sonora e cotejá-las com os registros atuais a fim de compreender as transformações ocorridas na paisagem e nas relações de sociabilidade na cidade.

Ao final do projeto, a fim de disponibilizar os diversos registros da paisagem urbana para a comunidade local e ainda dar visibilidade ao projeto, pretendemos realizar uma exposição com o material sonoro e com o registro fotográfico. Em tal exposição, prevemos instalações sonoras com os registros sonoros realizados, exibição das fotografias levantadas na pesquisa e dos novos registros realizados ao longo do projeto, cabines para escuta da paisagem sonora de Belo Horizonte e cabines para registro de novos depoimentos dos visitantes da exposição sobre os lugares exibidos, a fim de ampliar o diálogo com a comunidade local. O local da exposição ainda será definido no decorrer do desenvolvimento do projeto, mas inicialmente pensamos em espaços que contribuem para a compreensão da dinâmica sócio-histórica da cidade, como por exemplo, o Museu Histórico Abílio Barreto ou o Museu de Artes e Ofícios, a fim de relacionar os registros do projeto proposto com os acervos de espaços como esses. Acervos cujos elementos constituintes podem ser considerados como indicadores das transformações ocorridas ao longo das décadas em Belo Horizonte e na vida cotidiana de quem a habita.

Pretendemos ainda organizar uma publicação multimídia, mais precisamente um livro acompanhado de um DVD com os resultados do projeto, e desenvolver um *website* para acesso livre da comunidade, de pesquisadores, estudantes e visitantes da cidade.

No *website*, além de informações sobre o projeto, pretendemos disponibilizar um aplicativo por meio do qual aquele que o acessa, ao utilizar algum dispositivo que possua geolocalização (tais como *smartphones* ou *GPS*), possa flunar pela cidade guiado por um mapa interativo com a marcação dos lugares selecionados. Nessas marcações, estarão disponíveis os resultados específicos daquele lugar: as crônicas que o mencionam, os registros sonoros e fotográficos, os depoimentos de moradores e um resumo das reflexões sobre as transformações da paisagem. Consideramos tais formas de disponibilização dos resultados como um meio de aproximação entre a pesquisa acadêmica e a comunidade local.

Preveremos ainda uma avaliação do impacto do projeto para a comunidade local por meio de questionários a serem preenchidos pelos visitantes da exposição, do *website* e pelos utilizadores do aplicativo.

## Considerações finais

A memória coletiva (ou social) não tem uma forma permanente. Ela é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. Nossa vontade presente tem grande impacto sobre o que e como lembramos.

O passado lembrado está sempre inscrito no nosso presente. Toda a estrutura de memória é fortemente contingente frente à formação social que a produz. Nossa memória é construída através de uma variedade de discursos e diversas camadas de representações.

Assim, além da pesquisa documental que realizamos acerca das crônicas sobre a cidade que se configuram como relatos de habitantes ou visitantes sobre a cidade, propomos ouvir quem habita a cidade nos dias atuais, buscando assim registrar a memória afetiva desses habitantes acerca da paisagem urbana. O cenário urbano de Belo Horizonte de 40 anos atrás desperta saudades em Baiana, Maria e Maninho como “um tempo bom que não volta mais”, personagens que habitam e constituem a paisagem sonora urbana desde a década de 50.

Pretendemos também constituir um lugar de memória da cidade, ao disponibilizar à comunidade um acervo com os resultados da pesquisa, os registros sonoros e fotográficos da paisagem urbana e os depoimentos coletados.

Por outro lado, o projeto contribui para a formação dos pesquisadores e dos alunos envolvidos ao ampliar a reflexão crítica dos mesmos acerca da paisagem urbana ao se considerar como fontes de pesquisa outras além dos registros oficiais sobre a cidade, tais como: os sons que constituem a paisagem, os registros fotográficos e sobretudo, os saberes e a memória afetiva daqueles que habitam (ou habitaram) a paisagem urbana e fazem parte da tessitura das relações de sociabilidade que constituem as cidades, sejam eles cronistas consagrados ou moradores anônimos.

## Referências

- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.
- BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e terra, 2001.
- BENJAMIN, Walter . *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Pierre Schaeffer et la Reserche Musicale. Paris: INA-GRM/BUCHET, 1983.
- CRISPIM, Antônio. Mme. Artus. In: *Jornal Minas Gerais*. Belo Horizonte, 06 abril.1930.
- DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.
- HAYE, Ricardo. *El arte radiofónico: algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. Buenos Aires: LaCrujia, 2004.
- LOPES, Denilson. Paisagens da cultura, paisagens sonoras. In : FREIRE FILHO, João ; JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador :Edufba, 2006.
- MARRA, P., GARCIA, L..Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hiper-



centro de Belo Horizonte. *Contemporânea*. Rio de Janeiro: 10, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/3178>>. Acesso em: 08 Mar. 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2007.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHÆFFER, Pierre. *Machines à communiquer I*. Genèse des simulacres. Paris: Seuil, 1970.

# Polifonia de Vozes: o ‘multicultural planning’ como método de avaliação de políticas culturais produzidas no espaço urbano

Voices’ polyphony: the multicultural planning as a method of cultural policies’ evaluation produced in the urban space

João Luiz Pereira Domingues\*

joalpdomingues@gmail.com

## Resumo

O artigo se dedica à reflexão em torno da relação entre as políticas culturais, a esfera pública e seus desdobramentos territoriais, tendo como acento a discussão metodológica. O que o artigo propõe ressaltar é a possibilidade de que certos grupos e indivíduos sejam invisibilizados ou não tematizados pela aparência consensual das políticas culturais. Desta feita, tenta-se aqui traduzir um modelo metodológico de planejamento urbano para fins de diminuição do risco de atrofia de expressões culturais na cidade. Ao tematizar o universo cultural na teoria do planejamento, o *Multicultural Planning* rejeita a adoção dos modelos de racionalidade instrumental em favor de um modelo de reconhecimento de experiências que ressaltam diferentes leituras sobre a construção da realidade e das diversas possibilidades de organização de práticas coletivas de administração e planejamento urbano e cultural.

**Palavras-chave:** políticas culturais; insurgência; território.

## Abstract:

The article purposes to reflect on the relation between cultural policies, the public sphere and its territorial developments, with a focus on the methodologic discussion. What the article wishes to emphasize is the possibility of certain groups and individuals becoming invisible or not thematized by the consensual appearance of cultural policies. Therefore, the attempt is to translate a methodologic model of urban planning with the goal of diminishing the atrophy risk of cultural expressions in the city. By foregrounding the cultural universe in the planning theory, Multicultural Planning rejects the adoption of instrumental rationality models in favor of a recognition model of experience that highlights different lectures about the construction of reality and of the different possibilities of the organization of collective practices of cultural and urban management and planning.

**Keywords:** cultural policies; insurgency; territory.

\* Doutor em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/IPPUR. Professor Adjunto I do Curso de Graduação em Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. E-mail: joalpdomingues@gmail.com.

## 1. Apresentação

O presente artigo se dedica à reflexão em torno da relação entre as políticas culturais e a esfera pública em sua dimensão urbana, tendo como acento a discussão metodológica. De forma geral, o que será apresentado é a dificuldade na avaliação do fenômeno político-cultural e, em especial, a determinação de seus níveis de abstração normativos dentro das condições concretas de sua realização nas cidades. Desta feita, o que o artigo propõe ressaltar é a possibilidade de que grupos e indivíduos sejam invisibilizados ou não plenamente tematizados pela aparência consensual das políticas culturais em ação nas cidades, atrofiando a dimensão da diversidade cultural e restringindo o acesso aos bens sociais mais raros a um conjunto privilegiado de atores.

Defende-se aqui que no caso das políticas culturais cujo lócus preferencial é o “urbano”, as avaliações devem procurar conceber a cidade como uma estrutura onde as relações sociais se realizam em permanente interação, sob um movimento histórico de longa duração e constante transformação, marcada pelos conflitos que caracterizam a sociedade moderna em suas mais variadas instâncias. Isto posto, trabalha-se aqui a ideia de que as avaliações sobre políticas culturais devem desenvolver uma agenda que problematize as diferentes formas de apropriação urbana, ou seja, a natureza territorial na determinação das subjetividades políticas, sob um espaço adequado de institucionalidade que concretize as múltiplas formas de cidadania no campo político-cultural. Desta forma, tais avaliações devem efetivar-se sobre as ações que criam ou renovam as condições para a realização da diversidade e da experiência da alteridade na sociabilidade cidadina.

Para enfrentar este desafio, percebeu-se que a concepção mais corrente de políticas culturais generalizadas como políticas de governo seria por demais limitadora para a percepção do conjunto de relações culturais presentes na cidade. Preferiu-se, então, trabalhar a concepção de políticas culturais de maneira mais ampliada, reconhecendo a multidimensionalidade de experiências urbanas e a ampla gama de esferas públicas que constroem a cidadania. Este é o caminho escolhido para reivindicar a noção de que políticas culturais são elaboradas considerando as relações de poder embutidas no conjunto de práticas sociais que operam no tecido urbano. A partir dessa definição, optou-se por um recorte metodológico na pesquisa fundado em dupla dimensão das políticas culturais; as cartográfico-institucionais e as ético-identitárias.

Desta forma, este artigo objetiva produzir uma crítica ao caráter naturalizado do conceito de políticas culturais como gestão tecnocrática, tendo a concepção de pluralismo democrático como tese de fundo para a problematização de sua construção na dinâmica urbana. Como tal, esquadrinha-se a possibilidade de efetivação da substância normativa de deliberação racional e da formação da vontade política coletiva nos marcos do que vem sendo trabalhado nos diferentes tipos de entendimento de democracia pluralista (CARRACEDO, 2003; CLOSA, 2010; FRASER, 2002; HONNETH, 2003).

O que une de forma geral estes diferentes tipos de construção da democracia pluralista é a noção dialógica de formação subjetiva da autonomia, da racionalidade e da ação política, e a disposição hierárquica moral que acompanha a materialidade da esfera pública. O que se pretende explicitar é que os vínculos sociais que constroem estas hierarquias podem encontrar nas políticas culturais um amplo risco de diluição de experiências sociais construtoras da diversidade cultural.

Entretanto, estes entendimentos sobre a democracia pluralista estão amparados em certo déficit territorial de análise, pouco ou não problematizados. Minha intenção é apresentar níveis ampliados de interação entre cultura e território para construir modelos metodológicos que concorram contra a diluição de experiências urbanas, ou seja, contra a negação da própria experiência heterogênea da urbanidade.

*Em parte, este movimento é complementado pela própria extensão do planejamento urbano em direção à cultura, pela introdução do Multicultural Planning.* Ao tematizar o universo cultural na teoria do planejamento urbano, este método rejeita a adoção dos modelos de racionalidade instrumental em favor de um método de reconhecimento de experiências que ressaltam diferentes leituras sobre a construção da realidade e das diversas possibilidades de organização de práticas coletivas de administração e planejamento (SANDERCOK, 1998, p.20). Neste diálogo, acredito que a experiência do *Multicultural Planning*, baseadas na oralidade e na historiografia insurgente como forma de privilegiar as vozes subalternas na definição das relações de poder constitutivas do espaço urbano, pode apresentar-se como um aparato metodológico que assinala a preferência por iniciativas de ações culturais contestatórias cujo espaço de insurgência demonstre capacidade de gerar propostas alternativas.

## 2. Políticas culturais, espaço, e polifonia de vozes

Parte destas considerações será aqui trabalhada tendo como ponto de partida a interação dialética entre cultura, diversidade e território, expressa nas influências que as cidades exercem sobre a vida social de homens e mulheres, marcando seu modo de vida distintivo, com seus indivíduos socialmente heterogêneos (WIRTH, 1976, p.96).

É esta heterogeneidade como característica fundamental que as cidades carregam como seu elo genealógico com as noções de diversidade e diferença (SIMMEL, 1976). Por óbvio, esta condição heterogênea demanda a presença no espaço da cidade de indivíduos que carregam consigo traços múltiplos, mas particulares, de interação com o modo de vida urbano, operando diversas bases de associação, crenças e sistemas de significados sobre a materialidade do espaço em que constroem diferentes noções de cotidiano e de futuro comum no âmbito das cidades e em relação às suas instituições.

Em que pese o enfraquecimento dos laços de parentesco e a substituição de contatos primários por secundários descritos pela sociologia urbana (WIRTH, op.cit), a urbanidade como modo de vida distintivo é reivindicada não apenas para ilustrar as complexidades na reprodução da estrutura social, mas igualmente a radicalização das possibilidades de experiências de alteridade. As cidades, portanto, permitem aos sujeitos sociais construir para si e reivindicarem socialmente valores da igualdade de diferenças, como princípios constitutivos da própria noção de urbe.

Portanto, habilitar níveis de entendimento sobre o caráter específico de construção das políticas culturais na urbanidade requer mapear e qualificar no interior das dinâmicas de densidade constitutivas das cidades as diferentes formas de ação e organização dos muitos sujeitos sociais ativos mutuamente reconhecidos e publicizados como coletivos.

Igualmente necessário problematizar as referências mais detidas sobre o espaço. Portanto, para perceber a amplitude urbana das políticas culturais, preferi refazer o percurso de Harvey acerca das noções de espaço absoluto, espaço relativo e espaço relacional. Além de estabelecer precisões metodológicas, este caminho orienta a noção de que práticas humanas diferenciadas criam e fazem diferentes usos e conceituações sobre o espaço (HARVEY, 2006).

Ao formular sua teoria microeconômica de uso do solo urbano, Harvey (1980) relaciona três conceitos-chave, dialeticamente articulados, para análises da construção histórica do espaço-ambiente. Ao *fazê-lo*, Harvey *desconstrói* formas simplistas de análise sobre o espaço, situando-o em constante tensão sob a simultaneidade relacional dessas três estruturas metodológicas. Quanto ao espaço absoluto, Harvey chama atenção para uma “existência independente da matéria”, como um algo em si mesmo, incidindo sobre as propriedades absolutas e exclusivas do espaço físico. Sob uma ótica de individuação dos fenômenos, cada parcela de terra, pessoas, construções teriam uma existência própria e identificatória.

Como derivação, cada espaço absoluto só é percebido quando se conecta sobre outra dimensão espacial. A dimensão relativa do espaço trata da relação e da conectividade entre espaços exclusivos, na medida em que os objetos espacializados estabelecem conexões comunicacionais, de mútua influência e de acessibilidade.

As formas absolutas e relativas de espacialização, entretanto, não dariam conta de perceber alguns elementos essenciais. Na divisão tripartite do espaço que constrói a matriz espacial harveniana, a função do espaço relacional se realiza como uma categoria capaz de expressar a unidade contraditória entre processos abstratos de construção do espaço e processos concretos de práticas e conflitos sociais imanentes. Desta forma, o espaço como concebido e o espaço como experimentado refletem certo estatuto ontológico na obra do autor, quando os elementos espacializados contêm relações de totalidade, na medida em que são o lugar de uma “série de relações dentro da totalidade” (HARVEY, op.cit, p. 250). O espaço relacional contesta a totalidade física do espaço, abrindo-o às interpretações e às experiências distintas.

A renovação metodológica empreendida na obra de Harvey permite problematizar a operação discursiva sobre a espacialização da diversidade cultural, quando conectados os termos heterogeneidade e densidade. Para que haja uma coerência intrínseca entre a representação da espacialização nas políticas culturais e sua materialização intraurbana, seria necessário aproximar as dimensões absolutas, relativas e relacionais dos territórios-síntese.

Este ponto de partida é essencial para perceber como o monitoramento no campo das políticas culturais enfrenta uma série de desafios à sua operação nas condições específicas urbanas. Sua mais evidente é a caracterização da relação entre território e política que está contida em cada ação efetiva no espaço social

e que determinará qual o grau de abrangência e quais questões centrais as políticas culturais enfrentarão. Para melhor enfrentar a questão, tendo as noções relacionais do espaço como seu princípio gerativo, o primeiro passo a se tomar nas avaliações é interpelar o conceito de políticas culturais, desconstruindo sua pretensa neutralidade, para indicar que as intervenções na esfera cultural ultrapassam as concepções construídas pelas técnicas de gestão.

Quanto à discussão metodológica para uma avaliação de políticas culturais, preferiu-se aqui não atribuir nenhum limite às questões mais pragmáticas que se revelam nas condições de eficácia e eficiência com vistas à concretização da diversidade cultural. Para superar qualquer confronto entre a possibilidade de governança sobre os direitos culturais e o planejamento tecnocrático baseado em uma racionalidade econômico-burocrática, o entendimento prévio é de que estas ferramentas de avaliação são essenciais, mas mostram-se parciais e limitadas para a apreensão da totalidade de fenômenos que se impõem à agenda das políticas culturais. Assim, são necessárias modalidades complementares de análise para desenhar os caminhos e medir o impacto de uma determinada política. Este método se justifica pelo pressuposto que se segue quanto à concepção de identidade cultural, como unidade primária para qualquer confronto entre os diferentes.

Barbalho (2008) destaca que os empecilhos para a definição de um conceito de políticas culturais guardam ainda uma dificuldade maior por não representar um campo epistemológico, mas ações mediadas de intervenção na vida social, podendo ser, assim, estudadas por diferentes campos científicos. Deste modo, o fenômeno “política cultural” apresenta-se em meio a uma disputa prévia, por seu próprio entendimento. Como tal, variará segundo seus agentes emissores, seus meios de conceber o fenômeno cultural e sua concepção da esfera política.

Desta feita, derivam neste artigo duas abordagens distintas, interpenetráveis e não necessariamente concorrentes sobre as políticas culturais. A primeira sinaliza a relação entre os Estados e instituições de fomento à produção, envolvendo as diversas formas de produção da cultura e seus agentes, sugerindo a importância econômica dos bens culturais e, portanto, a possibilidade de sua sistematização em programas públicos ou privados de apoio à produção de bens e à preservação e fruição da memória e do patrimônio (CANCLINI, 2000). Rompendo com qualquer concepção instrumental ou subentendida sobre as políticas culturais, a segunda aponta para a forma como os grupos sociais se apropriam de seus elementos simbólicos como meio de buscar garantias e melhores posições na vida política, por meio de conteúdos morais para questionar a estigmatização, que visa reforçar, desta forma, uma agenda político-prática de lutas por reconhecimento de novos direitos, econômicos, sociais e políticos (BARBALHO, 2008).

Para a possibilidade de formulação das ciências sociais aplicadas, ambas as abordagens ressaltam, em graus diferenciados, os conflitos do campo cultural e as lutas sociais pela legitimação dos saberes culturais, a formação das estratégias de produção, difusão e consumo de produtos e o embate pelo acesso e significação que cada grupo social dá aos seus bens raros de cultura. Para a construção do planejamento cultural, em especial no âmbito urbano, os dois sentidos devem ser acumuláveis, compreendidos como elementos expressos do campo dos direitos e constitutivos na centralidade das ações, em especial das políticas públicas. Assim sendo, é esta mediação que se impõe quanto à definição básica de uma agenda de intervenções no campo cultural, incorporando os agentes formuladores e o nível decisório dos processos de gestão e planejamento, e os destinatários das políticas.

Nas políticas culturais, portanto, são mediadas e reproduzidas certas partes dos conflitos sociais pelo sentido do mundo e pelas maneiras como os processos de significação são mobilizados no campo autonomizado da cultura, seja na forma como os mercados culturais desenvolvem os bens simbólicos produzidos, seja na pauta prioritária das agendas públicas para a cultura em seus diversos níveis.

Determinar a abrangência das políticas culturais torna-se, desta forma, uma tarefa bastante complexa, justamente por implicar ações de intervenção em diversas esferas da vida societária. Por esforço de síntese, dar-se-á preferência a isolar o sentido da política em dois níveis, respeitando os vínculos iniciais já descritos. Esta primeira reflexão é desdobrada da concepção de Barbalho (2008) sobre o conceito de políticas culturais.

Desta forma, procura-se trabalhar com a ideia de políticas culturais como ações, e elaborações dos discursos sobre estas ações, que têm como objetivo explícito a organização de certas práticas sociais identificadas diretamente com o universo da cultura. Nesta dimensão mais abstrata, combinam-se de forma nuclear duas dimensões fundamentais das relações sociais: o poder e a cultura. Entende-se, assim, que o campo político-cultural é um microcosmo do espaço social onde os agentes sociais disputam, constroem e acionam as regras classificatórias da cultura.

Procura-se, assim, ampliar o lócus da interação mais óbvia entre cultura e política para um espaço intermediário entre a cultura em seu sentido mais abstrato e a percepção das ações sociais em seu sentido mais concreto. Trata-se de ampliar a interação entre as construções dos modos de vida e ações dos sujeitos na e sobre a realidade urbana e as formas de produção e expressão daquilo que é reconhecido como cultural. A política cultural representaria, assim, um universo de gestão do poder, compreendendo a política como uma dimensão particular da vida social. Trata-se tanto do poder de dizer publicamente o que compreende como cultura, como do poder de definir a melhor forma de seu tratamento, envolvendo quem deve ou não participar de sua organização e o modo mais apropriado de incentivar, de programar, de restringir ou ampliar os espaços de participação, e as razões para a definição das funções espaciais anexas a estas concepções. Todos esses elementos se configuram a partir de relações de força e disputa, “geradas em contexto de reflexividade social institucionalizada e objeto de controvérsia explícita no espaço público” (COSTA, 1997, p. 02).

Como reflexão derivada da instância mais abstrata do fenômeno político-cultural, Barbalho (2009) busca construir um método analítico de caráter bipartite e interdependente. Por um lado, enfatiza o ordenamento dos regimes e formas políticas, por outro, endossa as práticas culturais como construtoras da subjetividade política. Esta distinção se impõe sobre considerações que flutuam entre a busca material da atividade política e os conflitos substanciais do processo político. Para tanto, o autor propõe uma distinção semântica entre *policy* e *politics* e entre “a política” e “o político” a fim de efetivar uma abordagem mais inclusiva do fenômeno político-cultural.

Para efeito de um melhor entendimento, Barbalho sintetiza a política cultural (*cultural policy*) como “o universo das políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo” e as políticas de cultura (*cultural politics*) como “as disputas de poder em torno dos valores culturais ou simbólicos que acontecem entre os mais diversos estratos e classes que constituem a sociedade” (BARBALHO, 2009, p.2).

Baseado na distinção inicial proposta por Barbalho, propõe-se estabelecer duas novas tipologias de entendimento do conjunto chamado políticas culturais, não definitivas, mas igualmente complementares. O primeiro desdobramento chamar-se-á políticas culturais cartográfico-institucionais. São as ações de normatização universal e intervenções sobre o campo cultural, mediadas por um conjunto de instituições, fundadas em certa razão tecnocrática e hegemônica, que regulam a vida social. Essas ações definirão, por atitudes deliberadas, conscientes e direcionadas, quais regras gerais e agendas estruturarão a dinâmica organizacional do campo cultural. É neste espaço que se definirão o entendimento e a abrangência do fenômeno cultural, os discursos oficiais que operam a produção legislativa, o escopo de destinatários de políticas, as formas de organização e os meios de financiamento e as competências requeridas para a administração das “coisas públicas de cultura” e para os viabilizadores e produtores de expressões culturais. Quanto à noção de *politics*, pretende-se não estabelecer um vínculo permanente entre ação política e governo, por vezes restrito ao entendimento das ações do Executivo, mas entre Estado e outros agentes que operam em diferentes níveis de institucionalidade.

O segundo desdobramento será chamado de políticas culturais ético-identitárias. Tratam-se de ações ou perspectivas de ações políticas de grupos sociais que compartilham certo sistema simbólico, coletivo e distintivo. Em geral, essas ações são promovidas quando os interesses destes grupos extravasam ou não se realizam pela agenda cartográfica-institucional. Elas reúnem certo número de lutas sociais, políticas ou culturais, conscientes ou latentes, cuja marca de identificação política, que lhe organiza e lhe dá sentido, é a própria expressão cultural. Quanto à diferenciação da noção de *politics*, esta se dá pela relativização ao insumo de deliberação consciente presente nas disputas do político, podendo ser interpretadas em razões aparentemente desconexas à orientação sobre a esfera pública – os usos do espaço, por exemplo<sup>1</sup>. Ao assumir como premissa metodológica esta dimensão, pretendo capturar de forma mais extensa as perspectivas dos agentes sociais que operam no campo da cultura, traduzindo demandas mais amplas como o conteúdo pragmático da realização do fenômeno político-cultural.

As duas concepções não são excludentes, ao contrário, expõem que a institucionalidade das práticas políticas responde também à configuração da esfera pública e à materialidade dos processos sociais, políticos e territoriais.

Espera-se verificar, desta forma, que para superar qualquer confronto entre a possibilidade de governança sobre os direitos culturais e o planejamento tecnocrático baseado em uma racionalidade econômico-burocrática, exigem-se modalidades complementares de análise para se perceber o papel das políticas

<sup>1</sup> Esta dimensão tem como referência explícita a noção pré-reflexiva do *habitus* em Bourdieu (2007).

culturais na reprodução social e urbana. Neste sentido, a questão fundamental das políticas culturais está na realização concreta da diversidade cultural, não como um pressuposto exclusivo da institucionalidade, mas como um projeto a se realizar.

### 3. *Multicultural Planning*: a busca de novas representações para o planejamento urbano

Tentou-se, até aqui, desenhar de forma inicial o quadro conceutivo das políticas culturais trabalhado, segundo sua construção normativa. A discussão retoma a tensão em torno da concepção de pluralismo democrático agora aplicado ao planejamento urbano. Este dado é essencial para apresentar novos modos de operação institucionais baseados na organização do reconhecimento e nas diferenças que não se inscrevem apenas nos alvos, mas na própria intervenção sobre o espaço. Apresenta-se, aqui, uma relevante experiência no campo do planejamento urbano que se afasta da perspectiva econômico-burocrático em favor de um modelo ético-identitário, que rejeita a adoção da racionalidade instrumental em nome do reconhecimento político, no caso, o *Multicultural Planning*.

A introdução de novas formas de planejamento é fundamental porque direciona outras identidades ao centro de determinação da agenda de redistribuição de bens sociais, reposiciona a tensão entre a particularidade e a universalização do singular e abre espaço para a discussão sobre agenciamento político dos sujeitos a reconhecer. Essa concepção introduz a diferença não como deficiência, mas como recusa de uma igualdade meramente estatutária, aplicando à produção territorial uma gama mais ampla de interpretações acerca dos usos do espaço urbano.

Sandercok formula as bases do *Multicultural Planning* como uma crítica direta à tecnocracia racionalista. Tendo como tese central as orientações feministas e a teoria do reconhecimento, a autora aborda as implicações para a prática e o ensino do planejamento, admitindo que o conhecimento é uma construção social em disputa. Entre as premissas do *Multicultural Planning*, está a crítica a uma epistemologia oficial da ciência social, pretendendo construir uma nova base de estudos e outra forma de planejar, mais igualitária e democrática, preservando as especificidades regionais de desenvolvimento.

Mais que a forma, interessa os efeitos do planejamento sobre os sujeitos novo-representados, ampliando a canastra de categorias, outrora invisíveis para a teoria e a prática do planejamento. O caráter invisível das práticas faz supor que a análise do planejamento converge para a estrutura normativa hegemônica ocidental, que corresponde à figura branca, masculina e de classe média-alta (RITZDORF, 1996), deformando a possibilidade de experiências de alteridade. O princípio do *Multicultural Planning*, portanto, pretende ouvir as vozes esquecidas, superando o risco de ignorar as diferenças.

Ao rejeitar a neutralidade da teoria, os autores do *Multicultural Planning* ressaltam que as bases do planejamento urbano clássico trazem uma supressão formal das diferenças. Equivale dizer que o debate central deste novo campo se opõe ao caráter pretensamente universal das práticas do planejamento, em nome de uma nova cultura política ético-identitária. As evidências de diferenciação social são trabalhadas ressaltando diferentes leituras sobre a construção da realidade e da disponibilidade de soluções múltiplas a problemas específicos. O substrato desta corrente teórica implica uma mudança nos paradigmas metodológicos de leitura e do léxico predominante da eficiência e da eficácia pela normatividade do conflito social.

A ordem de hierarquização das formas de planejar e do *policy cycle* muda dos resultados do para o processo ampliado e dialógico do planejamento. O modelo é baseado na flexibilização, com ênfase na negociação e na mediação como ferramentas essenciais na troca política. Supõe-se que esta seja uma das muitas formas que o processo de participação com caráter gerencial das políticas culturais pode assumir.

A contribuição normativa mais interessante destas novas práticas do planejamento vem das teorias feministas, ao compreender o gênero como um aspecto significativo da construção social, cultural, política e econômica da realidade. Centrando sua crítica no *policy maker*, e revelando que as mudanças no espaço da cidade afetam diferentemente a vida de homens e mulheres, essas análises invertem uma racionalidade funcionalista, que supera valores abstratos como critérios para as decisões do planejamento. Ao chamar a atenção para a análise de gênero para a prática do planejamento, o *Multicultural Planning* tenta ressaltar que os planejadores assumem e sintetizam valores definidos historicamente como masculinos.

Ao iniciar uma crítica radical ao funcionalismo essencialista e à concepção vigente do conhecimento e de seu sujeito a partir da denúncia de atributos tidos como masculinos cristalizado nas práticas do planejamento, os autores do *Multicultural Planning* assumem a perspectiva dos grupos marginalizados e economicamente inferiorizados. Esta composição implica a necessidade de uma teoria e uma prática orientadas para e por múltiplas experiências (SANDERCOK, 1998).

Sem negar o nexos causal entre reivindicações por redistribuição e estrutura político-econômica, os autores ressaltam o acento nas lutas contra as injustiças culturais como uma busca de percepção para uma nova metodologia de planejamento. Ao deslocar a tecnocracia como um dado de neutralidade, realçando a aparência enquanto prática subentendida, esta teoria problematiza o campo do planejamento urbano na superação de padrões de comportamento e consensos cristalizados entre os próprios planejadores.

Ao vincular o debate à perspectiva do reconhecimento, o espaço de representação do planejamento pelo pluralismo democrático tal como definido pelo *Multicultural Planning* pode propor uma

reavaliação positiva de identidades discriminadas e estereotipadas, bem como dos produtos culturais de grupos marginalizados; valorização da diversidade cultural, ou ainda, a desconstrução e transformação dos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação para permitir uma maior possibilidade de auto-interpretação para os membros da comunidade política (MATOS, 2004, p. 146).

A maior contribuição do *Multicultural Planning* para o campo do planejamento está em sua metodologia de análise. Ao situar o esforço de superação das dominações culturais na prática e ensino do planejamento, os autores diagnosticam uma série de enfrentamentos que impõem “o não-reconhecimento de práticas representacionais, comunicativas e interpretativas de uma cultura, o desrespeito através da estereotipação de representações públicas nas práticas cotidianas, a criação de mitos de igualdade de participação e expressão” (MATOS, 2004). O critério normativo abstrato escolhido para a realização da análise dos conflitos sociais contemporâneos é a invisibilidade da presença e da fala de certos sujeitos que experimentam a cidade, procurando capturar o maior número possível de expectativas difusas.

O método proposto por Sandercock caminha nesta direção ao tentar capturar outros discursos e propor estudos a partir de experiências vividas na cidade. Esta é uma concepção central para a prática do planejamento das políticas culturais cartográficas, ao privilegiar a experiência de alteridade para a construção das memórias das cidades como um dado a se conhecer.

Revisitando a história do planejamento, percebe-se a existência de uma narrativa oficial que permanece sendo repetida sob duas premissas: i) a história do planejamento modernista; a representação do planejamento como a voz da razão nas sociedades modernas; e ii) são histórias contadas de dentro do Estado, que reforçam a parte da tecnocracia. Mas existem tradições alternativas de planejamento que emergem fora da esfera do Estado e, algumas vezes, em oposição a ele. Cabe ao campo do planejamento urbano reconhecer que a fixação de sua prática opera na seleção de algumas vozes e no silenciamento de outras:

na construção de sua história, a profissão do planejamento está sempre envolvida em moldar a compreensão de seus membros sobre lutas e triunfos do passado e, simultaneamente, criar uma cultura profissional contemporânea em torno dessas memórias, essas histórias. Ao escolher contar algumas histórias em vez de outras, uma identidade profissional é moldada, investida de significado, e depois defendida. Mas quais são os apagamentos e exclusões implícitos no processo de forjar uma identidade profissional? (SANDERCOK, 1998, p. 1, tradução nossa)

Afirmado que o planejamento é uma história encenada oficial que legitima a figura do planejador, não do processo do planejamento, Sandercock defende que esta história oficial

retrata o planejamento como uma atividade heroica, muitas vezes sem nenhuma falha fatal, sempre do lado dos anjos, bem como retrata os que se opõem a ele como irracionais, reacionários ou simplesmente gananciosos. O que isso deixa de fora são os vieses de gênero, classe, raça e cultura da prática do planejamento; as maneiras como os planejadores têm servido como agente de controle social que regula (certos) corpos (marcados) no espaço; as muitas histórias de práticas de resistência, de planejamento feito a partir da ‘base’ por grupos excluídos, em oposição ao modo de planejamento dirigido pelo Estado que sempre lhes prejudicou (SANDERCOK, 2005, p. 305).



O papel do planejador é visto como uma atividade especializada de administração dos poderes de fala que iguala planejamento e progresso sobre a cidade:

Supõe-se que nós sabemos e concordamos sobre o que o planejamento consiste e o que é e não é um planejador. Supõe-se que planejar é uma “coisa boa” - uma prática progressista - e que seus oponentes são reacionários, irracionais, ou simplesmente gananciosos. Supõe-se que os planejadores sabem ou pode adivinhar qual o “interesse público” e que possuem uma certa experiência que deveria prevalecer (na sociedade racional) sobre a política (SANDERCOK, 1998, p. 3, tradução nossa)

Portanto, para conhecer a cidade em sua ampla dimensão e melhor planejá-la, seria necessário conhecer as histórias nas cabeças dos sujeitos partícipes, interpretá-las e dar um sentido a elas. A aproximação com a política do reconhecimento é expressa pela importância da narração das histórias e as múltiplas possibilidades de enfrentamento da experiência da cidade pelas narrativas invisibilizadas. Esta é uma aposta em uma historiografia subversiva que pode oferecer a cidade como práticas múltiplas. As histórias do planejamento insurgente (*insurgent planning histories*) desafiam as definições sobre o que constitui o planejamento urbano.

Os planejadores teriam a função de *story-tellers*, reescrevendo a história urbana e confrontando a prática do planejamento ao poder de representar a cidade por vozes que operam em espaços diferentes dos da tecnocracia<sup>2</sup>. Esta, enquanto um saber instituído, teria por norma a seleção de certas histórias que estruturam o poder e a legitimidade do Estado e, como substrato lógico, o constrangimento de outras vozes.

O uso das histórias serviria como um terreno de experimentação e representação do espaço, da vida e das linguagens da cidade. Sandercok relembra que a ‘história oficial’ do planejamento tem sido contada por planejadores. Rompendo com a tradição de neutralidade formal do planejamento, torna outras práticas de planejar legíveis e assim constituindo a totalidade da realidade urbana:

estaremos desafiando a exatidão da história oficial e explorando sua dinâmica de compreensão - político-econômico, social, psicológica e cultural - e as relações de poder implícitas nela. Ao apresentar histórias insurgentes se deseja ir além do paradigma modernista de planejamento, para apresentar alternativas a ele, como formas de compreender tanto o passado como imaginar um futuro diferente para o planejamento (SANDERCOK, 1998, p., 2, tradução nossa).

A escolha do tratamento do *Multicultural Planning* como campo crítico referente ao planejamento cultural não o isenta de limitações. A crítica fundamental pode ser construída sob dois níveis. O primeiro trata de recuperar as convenções sob a ótica nada simples da articulação entre o reconhecimento dos sujeitos sociais ativos e a redistribuição dos bens sociais raros. A questão em si reside na dificuldade de se formular a agenda de direitos diferenciados, ora de distribuição, ora de reconhecimento.

Embora o tratamento dado pelo campo do *Multicultural Planning* não trate diretamente da questão, internamente esta tensão está presente, sem que seja resolvida. Ao acentuar as formas de planejar sob o espaço de identificação e posituação das diferenças – diga-se, uma contribuição sem precedentes à teoria do planejamento, é possível correr o risco de ignorar a centralidade da exploração capitalista ou de tratá-la como uma identidade a mais. A incorporação léxica neoliberal do progresso à reprodução das cidades não nega, necessariamente, o sentido da multiplicidade de identidades, mas se alimenta dele retoricamente como promoção das mudanças no tecido urbano e nas escolhas de destinação dos fundos públicos (HARVEY, 1996).

O segundo nível sob o qual a crítica é construída é a referência epistemológica do campo e do emprego acrítico do reconhecimento que deve ser questionada. Ao limitar o uso de unidades-síntese como apoio normativo, o *Multicultural Planning* pode criar abstrações metodológicas que generalizam situações-limite como referências espaciais previamente positivadas a sua concepção de multiculturalismo. Este multiculturalismo, que, via de regra, é polissêmico e tenso, pode tornar-se apenas um meio instrumental de experimentação múltipla da cidade, minimizando o debate das formas institucionais de poder como núcleo das situações de subalternização de classe (poder de polícia, limite do acesso aos bens raros, entre outros) e identidade (formas jurídicas e institucionais de normatização das relações sociais). Este movimento pode secundarizar o aspecto da luta de classes não apenas na reprodução social, mas na formação e na prática do planejamento urbano e das políticas culturais. Uma unidade-síntese fraca ou limitada corre o risco de ser apenas destinada a situações esporádicas, sem efetivar mudanças na esfera institucional de promoção do planejamento.

<sup>2</sup> “Para os historiadores, a luta de memórias particulares contra omissões ou supressões particulares também envolve o poder” (Sandercok, 1998, p. 1, tradução nossa).

Como método, a referência a múltiplos aspectos de centralidade das narrativas pode convergir e situar elaborações transclassistas muito interessantes para a experiência da alteridade e do planejamento. Mas nem todos os indivíduos são dotados dos mesmos instrumentos de enunciação (marcos da própria dimensão da diferença e alteridade), promovendo narrativas que também podem ser antitéticas e inacomodáveis à esfera do planejamento, tal como formulado pelos multiculturalistas. Desta forma, a narrativa positivada *ex-ante* pode se tornar ainda uma convenção para o aprimoramento de certos instrumentos de manutenção da hegemonia. Para que se seja uma ferramenta eficaz para o planejamento, a metodologia da historiografia insurgente precisa compreender também uma necessidade continuada de tradução das histórias, que esteja atenta às condições de produção – territorial, social, cultural e política – das narrativas. Neste sentido, deveria deslocar-se o caráter episódico de reivindicações e casuístico das representações, avançando sobre a análise ampla do agenciamento político de quem historiciza a prática cotidiana nas cidades.

No *Multicultural Planning*, é corrente a referência às narrações de histórias de resistência, como um choque à versão oficial do planejamento. Não há dúvidas de que este questionamento de recusa da historiografia atual promove o debate sobre a formação e a prática do planejamento, embora seu escopo de análise limite a esfera do Estado a um polo dicotômico da sociedade civil. Ao não investir em uma dimensão mais profunda da relação Estado/sociedade civil e do caráter substantivo da democracia, as formas de representação institucionais parecem inalienáveis às mudanças externas. O sentido da identidade cultural no *Multicultural Planning* parece avançar muito pouco à reconfiguração do político e de seu sistema de regulações legais.

O investimento na crítica ao ofício do planejamento multicultural encontra no *policy maker* seu objeto por excelência. Este entendimento tenta capturar um movimento geral das formas de construção das profissões, embora ignore o caráter histórico de relação íntima com a produção capitalista das cidades e a disputa pela hegemonia. Nesse sentido, o *Multicultural Planning* não desloca por completo o papel do planejador e o espaço do ofício do planejamento na organização, apenas tenta lhe dar outra função, cuja demanda depende, em larga medida, de seus compromissos individuais.

#### 4. Outras problematizações

Mesmo com todas as possibilidades de críticas, o Multicultural Planning pode tornar-se uma ferramenta essencial para a ampliação dos repertórios de formas alternativas de autorrepresentação social para a esfera pública, questionadoras das estruturas de poder e organizadoras dos interesses dos grupos minoritários. Mas para fazê-lo, é preciso reivindicar uma concepção de políticas culturais que acentue sua dinâmica interna conflitiva, não reduzindo seu escopo de atuação ao caráter pragmático da institucionalidade, seja no lugar atribuído à memória social, às diferentes imagéticas produzidas ou interpretadas pelos grupos sociais, ou na viabilização dos meios extremamente especializados de produção da cultura.

Abdicar da identificação das tensões internas do campo normativo das políticas culturais poderia conduzir o tratamento da diversidade cultural a certo instrumentalismo. Nesse sentido, a metodologia de análise do *Multicultural Planning* pode significar um avanço nas condições de interlocução ou truncamento entre as esferas cartográfico-institucionais e ético-identitárias nas políticas culturais, em especial por tratar da experiência urbana sob um plano multidimensional. Isso pode ocorrer na medida em que se faz possível cooperar a vocalização dos agentes sociais identificados com a dimensão ético-identitária sem subtração das dimensões estruturais da relação entre o Estado, a cultura e o território.

Contudo, para fazê-lo em mediações mais intensas, seria necessário introduzir modalidades metodológicas complementares e um conjunto coerente de técnicas de pesquisa. A primeira e mais evidente é uma radical análise sobre o discurso e de sua atividade produtiva e dialógica de sentido das histórias (PÊCHEUX, 1990).

A segunda faz-se em uma melhor condução das relações entre território, grupos sociais e estado. Neste sentido, a descrição de Lefèbvre (1999) sobre as oposições isotopia e heterotopia pode apresentar-se como uma opção. O autor descreve as tensões entre os espaços da diferença traduzidas nas práticas sociais (heterotopias) e as imbricações entre interesses capitalistas e mecanismos de regulação espacial estatais (isotopia). Como tal, as dimensões territoriais são amplamente apropriadas de forma espontânea pela diferença, na mesma medida em que são reclamadas para a acumulação capitalista. Quando se mostram alinhadas com este processo, precisam construir noções instrumentais da diversidade cultural, rebaixando o campo político-cultural em relação à qualificação do espaço.

Desta forma, quando aplicada à dimensão territorial empírica, as histórias insurgentes tratadas como fontes para o planejamento multicultural podem ser traduzidas tanto em um meio concreto para opor-se à diluição de experiências urbanas, quanto em formas fundamentais para compor uma agenda ampla e progressiva das políticas culturais produzidas nas cidades.

Permitirá às cartografias de políticas culturais, tendo o Estado como seu operativo preferencial, conhecer dimensões morais traduzidas em ações e perspectivas de ações. Como tal, opta-se por poder minimizar possibilidades de negações de direitos fundamentais aos grupos ora reconhecidos como minoritários.

## Bibliografia

- BARBALHO, Alexandre. *O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas*. In: Políticas Culturais em Revista, 2 (2), p. 1-3, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Textos Nômades: Política, Cultura e Mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARRACEDO, José Rubio. *Pluralismo, multiculturalismo y ciudadanía compleja*. In: O'FARRELL, Pablo Badillo. Pluralismo, tolerância, multiculturalismo: reflexiones para un mundo plural. Andalucía: Ediciones Askal, 2003.
- CLOSA, C. *Negotiating the Past: Claims for Recognition and Policies of Memory in the EU*. Instituto de Políticas y Bienes Públicos(IPP), CCHS-CSIC, Working Paper, Número 8, 2010.
- COSTA, António Firmino da. *Políticas culturais: conceitos e perspectivas*. Obs, n.o 2. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1997.
- FRASER, Nancy. *A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro 2002.
- HARVEY, David. *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A produção capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2006.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MATTOS, Patrícia. *O reconhecimento, entre a justiça e a identidade*. Lua Nova, São Paulo, no. 63, 2004.
- PÊCHEUX. *Análise do Discurso: três épocas*. In: GADET, F e HAK, T (orgs). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Pêcheux. Campinas: UNICAMP, 1990.
- RITZDORF, Marscha. *Feminist thoughts on the theory and practice of planning*. In: Campbell, Scott; Fainstein, Susan. Readings in planning theory. Malden/Mass, Blackwell Publishers, 1996, pp. 445-450.
- SANDERCOCK, Leonie. *Framing insurgent historiographies for planning*. In: SANDERCOCK, Leonie. Making the invisible visible: a multicultural planning history. Berkeley, University of Califórnia Press, 1998, pp. 1-33.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole a vida mental*. In: VELHO, Gilberto (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones Abya-Yala: Quito, 2009.
- WIRTH, Louis. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Gilberto (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

# Fotojornalismo e história



LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: fotografos e fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: Eduff, 2013.

*Juniele Rabêlo de Almeida\**

“Prata da Casa: fotografos e fotografia no Rio de Janeiro” (Eduff, 2013) apresenta, na interface história e fotojornalismo, a análise das narrativas fotográficas e das narrativas de fotografos, no cenário de modernização da imprensa brasileira em meados do século XX. A autora, Silvana Louzada, fotógrafa com vasta experiência de mercado e acadêmica, integra atualmente, em pós-doutoramento, o Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense. Reconhecida por sua atuação no fotojornalismo brasileiro, Silvana Louzada conviveu com fotografos de sólida formação intelectual, engajados na luta por respeito profissional, remuneração digna e reconhecimento do fotógrafo como autor. A trajetória da autora é chave fundamental para compreensão das suas problematizações sobre os fotografos e fotografias de imprensa.

A obra explora os jornais *Ultima Hora* e *Jornal do Brasil* nas décadas de 1950 e 1960. Silvana Louzada, em estudo minucioso dos microfilmes disponíveis na Biblioteca Nacional, observa, para além das rupturas, as continuidades que possibilitaram a consolidação de um processo de modernização da linguagem fotográfica nessas décadas. A

fotografia, utilizada como recurso modernizador, potencializou a imprensa do período.

O livro perpassa múltiplos agentes e variados conflitos da história da imprensa brasileira. Não aponta “a gênese da modernidade da linguagem fotojornalística”, mas constrói argumentos férteis sobre o processo de maturação dessa linguagem. Para entender as dimensões do fotógrafo e do fazer fotográfico, Silvana Louzada recorre aos procedimentos metodológicos da história oral. A pesquisadora mapeou as trajetórias de 25 fotografos (origem, instrução formal, ingresso na profissão e as distinções obtidas) e, a partir desse panorama, discute aspectos da memória coletiva e eixos de pertencimento.

Foram analisadas as figurações do fotógrafo de imprensa a partir da compreensão das leis que regulamentam a atividade de jornalista, bem como do processo de regulamentação da profissão. Por meio da análise de narrativas orais (entrevistas e relatos), Silvana Louzada perscruta aspectos das ações, conquistas, desafios e queixas presentes nas memórias dos fotografos estudados.

Em uma sugestiva e bem efetuada compreensão da narrativa fotográfica dos principais jornais

\* Universidade Federal Fluminense

responsáveis pela consolidação do fotojornalismo brasileiro – *Ultima Hora* e *Jornal do Brasil* –, a autora indica as características dos periódicos dentro de um determinado meio social e cultural.

Ao investigar as transformações do uso da fotografia nos jornais, Silvana observa que em 1951, quando *Ultima Hora* foi lançada, o *Jornal do Brasil* era um balcão de anúncios classificados de emprego. A fotografia, a partir de 1957, assumiu um papel preponderante na modernização do *Jornal do Brasil* – que desenvolveu uma linguagem fotográfica diferenciada. A autora identifica, entre 1957 e 1961, as especificidades da fotografia no *Jornal do Brasil* e compara com as abordagens fotográficas do jornal *Ultima Hora*.

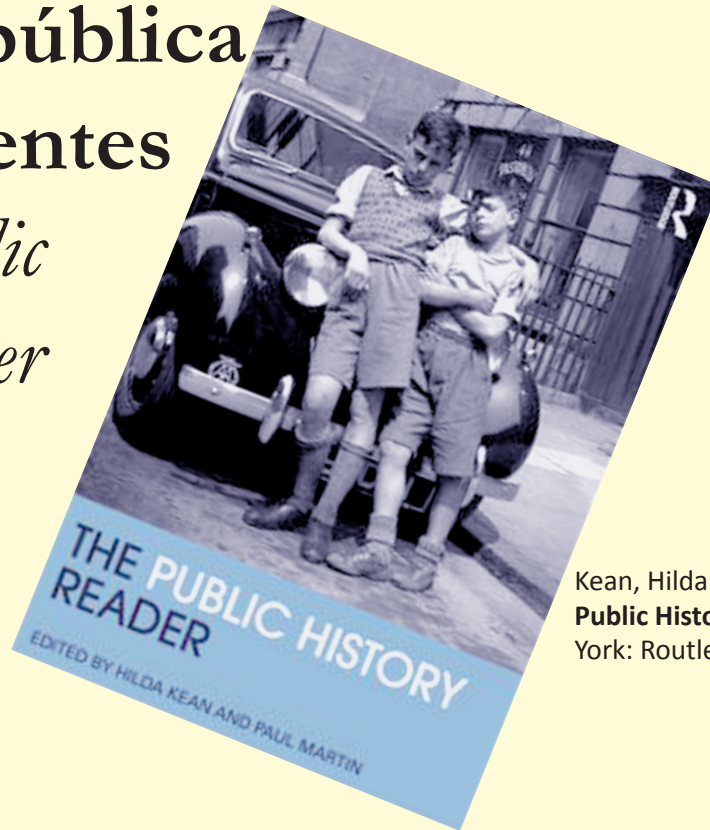
Silvana Louzada afirma que *Ultima Hora* e *Jornal do Brasil*, “em momentos diferenciados e com perfis editoriais completamente distintos, utilizaram todo o potencial narrativo da fotografia na

imprensa e tiraram partido da linguagem fotojornalística para se consolidarem junto a seus públicos e encontrar um lugar de distinção em relação aos demais diários”. A autora compreende o “personagem fotógrafo” como protagonista dessa modernização dos jornais diários do país.

O trabalho de Silvana Louzada é denso, sem pedantismo e academicismo, e apresenta envolventes discussões teórico-metodológicas. O trabalho cumpre a função do “reconhecimento” dos fotógrafos e das fotografias de imprensa no Rio de Janeiro. Nos passos de Paul Ricoeur, reconhecer é discernir uma identidade ao longo das mudanças; é, também, reencontrar os traços de uma consciência que os fazem familiares a nós.

A obra é uma referência obrigatória a todos que se preocupam em pensar a história do fotojornalismo brasileiro!

# A história pública e suas vertentes em *The Public History Reader*



Kean, Hilda & Martin, Paul (org.) **The Public History Reader**. London / New York: Routledge, 2013.

**Ricardo Santhiago**

Pós-graduando na Universidade Federal Fluminense  
rsanthiagoc@gmail.com

Um “reader” pode ser tão somente aquilo que a adoção deste termo exige que ele seja: uma antologia, um compêndio, uma reunião de trabalhos escritos por uma variedade de autores. Mas um “reader” de certa área de conhecimento, propondo-se como tal, pode ter também – e desejavelmente tem – um caráter pedagógico valioso: o de compilar aquilo que se produziu de mais significativo nessa área, embrulhando esse conteúdo numa obra única, amplamente acessível, que contribui, para o bem ou para o mal, para a fixação de um cânone.

Essa é uma tarefa um tanto quanto ingrata – pelo menos se levada a cabo com responsabilidade. Ela compreende percorrer criticamente a vastidão de toda uma literatura, decompondo-a e recompondo-a de modo a decifrar certa tradição intelectual e propor trilhas de compreensão a serem seguidas por leitores nem sempre despertados para o nível de interpretação subjacente a elementos que se apresentam como editoriais. Ela comporta, ainda, um encargo nada modesto: guiar os que doravante se dirigirão à antologia não para se introduzirem a um corpo de conhecimento, ou para complementá-lo, mas para substituir a leitura integral de um número colossal de obras. Nesse sentido, um bom reader de uma área teria uma espécie de função cartográfica.

Os historiadores ingleses Hilda Kean e Paul Martin tomaram para si o trabalho de organizar o *The Public History Reader*, que a Routledge lançou em 2013. Não foi uma tarefa inédita, já que, entre outros trabalhos de história pública, eles já haviam organizado inclusive coletâneas. Com o australiano Paul Ashton, Hilda organizou *People and their Pasts: Public History Today* (Palgrave Macmillan, 2009), editado em brochura como *Public History and Heritage Today: People and their Pasts* (Palgrave Macmillan, 2012). Junto com Sally J. Morgan, Kean e Martin organizaram *Seeing History: Public History in Britain Now* (Francis Boutle, 2000). Neste, reuniram-se relatos de experiência em história pública na Inglaterra. No outro, o mesmo enfoque projetava-se para uma dimensão internacional. E em *The Public History Reader*, o que se encontra?

São 19 capítulos divididos em três partes. “*The Past in the Present: Who is Making History?*”, a primeira delas, sustenta-se sobre a ideia de que existe uma relação simbiótica entre passado e presente: sua meta é compreender como o passado, fluido por natureza, é reelaborado para atender aos objetivos no presente. Essa relação se dá em diferentes níveis, inclusive na vida cotidiana – como mostram Raphael Samuel, com um trecho de seu clássico

*Theatres of Memory* tratando das “mãos invisíveis” da história, e Roy Rosenzweig e David Thelen, com o influente *The Presence of Past: Popular Uses of History in American Life*, investigação sobre as maneiras através das quais as pessoas se relacionam com o passado no dia a dia. Segundo o organizador do livro, Paul Martin, isso poderia ser entendido como história pública: “Elas estão fora da academia e apontam para um conhecimento personalizado, experiencial ou autodidata que informa o indivíduo sobre o papel da história em moldar seu presente. É história pública também porque, em seu reconhecimento, ela empodera o indivíduo na percepção de sua posse e como colaboradores para aquilo que a história é e como ela é feita” (p. 2).

Ao longo de toda a coletânea, seja nos textos apresentativos ou nas peças escolhidas para nela figurar, evidencia-se o projeto dos organizadores de reorientar a concepção de “história pública” para algo que não passa necessariamente por bens culturais produzidos por historiadores profissionais e dirigidos ao público. Diante da pergunta “quem está fazendo história?”, os organizadores apontam para respostas que quase sempre levam à ideia de povo. Assim, ainda na primeira parte, Iain J. M. Robertson (“*Heritage from Below: Class, Social Protest and Resistance*”) defende o caráter democrático e anti-hegemônico que o patrimônio material ou imaterial, quando gerenciado pela comunidade, pode adquirir; Graeme Davison (“*The Use and Abuse of Australian History*”) trata dos desafios práticos das histórias de família, ramo muito praticados de história pública, no trato dos povos aborígenes australianos; James Green (“*Taking History to Heart: The Power of Past in Building Social Movements*”) revisita a transformação em sua maneira de encarar a pesquisa e o ensino de história após sua participação no History Workshop de 1976; Jorma Kalela (“*Making History: The Historian and Uses of the Past*”) focaliza questões como a valoração e a legitimidade da pesquisa histórica no trabalho comunitário que faz com sindicalistas; e Matthew J. Taylor e Michael K. Steinberg (“*Forty Years of Conflict: State, Church and Spontaneous Representation of Massacres and Murder in Guatemala*”) problematizam as demandas memoriais na Guatemala, trinta anos após o fim da Guerra Civil no país, avaliando como os massacres e assassinatos são representados e interpretados no presente. A abordagem das maneiras como públicos e historiadores envolvem-se na construção de

conhecimento histórico é a linha comum destes capítulos.

A segunda parte de *The Public History Reader*, intitulada “*Materials and Approaches to Making History*”, trata dos materiais e dos métodos com que a história pública lida – na perspectiva dos organizadores, em abordagens que distariam da história por assim dizer convencional, uma vez que esta última se basearia fundamentalmente em arquivos e registros escritos. A história pública teria outros pontos de partida, como a relação das pessoas com seus objetos pessoais, mediando seu contato com o próprio passado e com a sociedade, tema do capítulo de Sherry Turkle (“*Evocative Objects: The Things That Matter*”). Na dupla posição de historiadora e filha, a organizadora do livro Hilda Kean comparece com um trecho de seu livro autoral (“*London Stories: Personal Lives, Public Histories*”) no qual radiografa os objetos colecionados por sua mãe e herdados por ela. Já Paul Martin (“*The Trade Union Badge: An Epoch of Minority Symbolism? The Pervasion of the Badge and the Contraction of the Union*”) explora o simbolismo dos broches com emblemas sindicais que, destinados ao uso em público, visam transmitir de maneira inequívoca o orgulho dos trabalhadores por seu associacionismo.

Em outra chave, Daniel Cohen (“*The Future of Preserving Past*”) trata da formação, preservação e acesso a acervos digitais, com suas especificidades em termos de cobertura e de aprofundamento. Deborah Dean e Rhiannon Williams (“*Critical Cloth: To Be Continued...*” e “*The Time I’m Taking: Sewing Proust*”) comentam o trabalho original em artes visuais desta última, baseado em um processo de corte e colagem de textos que ambas aproximam conceitualmente da acumulação. A segunda parte do livro encerra-se com um trecho do trabalho já canônico de Paul Ashton e Paula Hamilton (“*History at the Crossroads: Australians and the Past*”), baseado em uma pesquisa de abrangência nacional na Austrália, a respeito de como as pessoas, as instituições e os historiadores se relacionam com o passado e com bens culturais que carregam conteúdo histórico.

As relações intangíveis e tangíveis com o passado, respectivamente nos âmbitos da interpretação de visões internalizadas sobre o passado e de sua representação, enovelam os textos que formam a terceira parte da coletânea, “*Intangible and Tangible Presentations of the Past*”. James A. Flath (“*The Cult*

of *Happiness: Nianhua, Art and History in Rural North China*”) comenta o papel das fotografias *nianhua* como formas de narrativa histórica no ambiente rural chinês. Cahal McLaughlin (“*Under the Same Roof: Separate Stories of Long Kesh/Mazé*”) mapeia as várias relações estabelecidas, por seus sujeitos e seus públicos, com os significados da Prisão de Maze, na Irlanda do Norte. Sandra Prosalendis e seus colaboradores (“*Recalling Community in Cape Town: Creating and Curating the District Six Museum*”), abordam o dilema de constituir um museu em Cape Town a partir da problemática da destruição completa ocasionada pelo apartheid, o que põe em foco a relação da instituição museológica com os objetos ou a ausência de objetos. O ficcionista Lawrence Scott (“*Golconda: Our Voices, Our Lives*”) mostra parte de um trabalho baseado em histórias orais com ex-cortadores de cana de açúcar. Michael Belgrave (“*Something Borrowed, Something New: History and the Waitangi Tribunal*”) trata da atuação de historiadores como peritos – no caso, na interpretação do Tratado de Waitangi, que garantiria propriedade de terras ao povo nativo Maori, na Nova Zelândia. Alan Rice (“*Creating Memorials, Building Identities: The Politics of Memory in the Black Atlantic*”), por fim, propõe indagações sobre o apagamento da história de participação da cidade marítima de Lancaster na rota de tráfico de escravos.

Ao contrário de algumas obras multiautorais de história pública mais antigas, *The Public History Reader* apresenta essencialmente capítulos com base empírica sólida, o que adensa seu significado. São ideias e propostas calcadas em pesquisas efetivamente executadas, informadas por uma variedade muito grande de concepções sobre a história pública. Através dos capítulos, passeamos pela China, pela África do Sul, pela Nova Zelândia, pela Inglaterra, pela Austrália – de modo que a bem vinda representação de autores internacionais, traduzida em temas locais, permite observar como os desafios da história pública têm sido colocados e enfrentados em diferentes paisagens, com especificidades históricas, sociais, culturais. O horizonte de possibilidades e o cosmopolitanismo da história pública é efetivamente ampliado graças a cada um desses textos.

A coletânea, contudo, é regida por uma perspectiva unívoca, que não permitiu que essas explorações muito arejadas de história pública dialogassem com outras tantas. A *public history* que Hilda Kean e Paul Martin trazem para esta antologia é a

mesma que eles levaram para seus trabalhos anteriores: marcadamente comunitária, assumidamente ligada a uma história vista de baixo, elementos que caracterizam a corrente principal da história pública britânica. A reprodução de uma visão particular em um *reader* que, em princípio, deveria ser abrangente, significa na prática a negligência à tradição de uma história pública ligada à profissionalização do historiador, à sua atuação em campos que não a pesquisa acadêmica ou o ensino. Não há em *The Public History Reader* qualquer abordagem sobre mídias impressas e eletrônicas, sobre o papel dos governos na produção e na administração da memória, sobre políticas públicas, sobre história empresarial e institucional, sobre mercado editorial, sobre literatura histórica. Mesmo a história digital é mal representada, já que o capítulo de Daniel Cohen restringe-se a acervos e fontes digitais. A história pública como apresentação pública da história não tem lugar neste *reader*, sequer em um gesto retórico por parte dos organizadores no reconhecimento da dignidade de outras vertentes.

Um posicionamento como esse se traduz inevitavelmente na ausência de nomes e trabalhos essenciais. Na introdução geral ao livro e nas ótimas apresentações a cada uma das partes, os organizadores demonstram sua erudição, mencionando problemas chave no enfrentamento da história pública e aludindo a autores que escreveram obras importantes que não estão representadas em *The Public History Reader*. É difícil entender o porquê. Um retrato daquilo que de mais criativo se produziu sobre história pública nos últimos anos estaria incompleto sem a presença do abrangente trabalho de Jerome De Groot sobre o consumo popular da história. O comentário algo desabonador ao trabalho de David Lowenthal em *The Past is a Foreign Country* deveria ser equalizado com a reprodução de um trecho dele, que tanto influenciou praticantes e estudiosos do patrimônio. E não parece possível que qualquer obra que se pretenda um “*reader*” de história pública não contenha um extrato de *A Shared Authority*, de Michael Frisch, trabalho de ressonância internacional inequívoca.

Isso, aliás, aponta para um terceiro problema: o pouco reconhecimento que se dá à história oral como um campo que contribuiu muito para o desenvolvimento da reflexão sobre história pública – já que seus pesquisadores se relacionam inevitavelmente com públicos, isso não é de surpreender.



Esse não é o caso só da história oral, mas de outros campos avizinados que, de certa forma, têm sua força questionada por uma antologia que parece se pretender fundadora – à medida que a preocupação em defender uma postura única acaba deixando de lado a própria história da história pública. Acontece que os demais sujeitos e acontecimentos da trajetória desse campo seriam fundamentais para contextualizar a perspectiva que Hilda Kean e Paul Martin

nos apresentam; mais do que isso, essa contextualização serviria para intensificar a eficácia deste ramo de história pública polifônico e multidirecional. Não é o que acontece neste livro. Ele certamente é *um “reader”* – uma boa coletânea, que cumpre a função de reunir em um só volume amostras e *insights* sobre a história pública de pendor comunitário –, mas definitivamente não é *o “reader”* de uma área de atuação e reflexão multifacetada.