



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

História e Documento

Volume 2 / 2ª edição

Ana Maria Mauad

Paulo Cavalcante



SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA



Ministério
da Educação



Apoio:



Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua Visconde de Niterói, 1364 – Mangueira – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20943-001

Tel.: (21) 2334-1569 Fax: (21) 2568-0725

Presidente
Masako Oya Masuda

Vice-presidente
Mirian Crapez

Coordenação do Curso de História
UNIRIO – Mariana Muaze

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Ana Maria Mauad

Paulo Cavalcante

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

SUPERVISÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristiane Brasileiro

DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL E REVISÃO

Alexandre Belmonte

Marcelo Bastos Matos

Departamento de Produção

EDITORA

Tereza Queiroz

REVISÃO TIPOGRÁFICA

Cristina Freixinho

Daniela de Souza

Diana Castellani

Elaine Bayma

Patrícia Paula

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Jorge Moura

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Márcia Valéria de Almeida

ILUSTRAÇÃO

Clara Gomes

CAPA

Clara Gomes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Oséias Ferraz

Patricia Seabra

Copyright © 2009, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

M447h

Mauad, Ana Maria.

História e Documento. v. 2 / Ana Maria Mauad, Paulo Cavalcante. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2010. 282 p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-7648-654-1

1. História. 2. Documento. 3. Escola de Anais. 4. Fontes históricas. 5. Micro-história. 6. Fontes biográficas. I. Cavalcante, Paulo. II. Título.

CDD: 901

Referências Bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT e AACR2.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador
Sérgio Cabral Filho

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia
Alexandre Cardoso

Universidades Consorciadas

UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO
NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO
Reitor: Almy Junior Cordeiro de Carvalho

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO
Reitor: Ricardo Vieiralves

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL
FLUMINENSE
Reitor: Roberto de Souza Salles

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO
Reitor: Aloísio Teixeira

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO
Reitor: Ricardo Motta Miranda

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO
Reitora: Malvina Tania Tuttman

História e Documento

SUMÁRIO

Volume 2

- Aula 11** – A Revolução Francesa da historiografia:
a Escola dos Anais e o seu legado _____ 7
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 12** – Micro-história e os documentos como provas,
indícios e pistas _____ 29
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 13** – Texto literário e seu uso como
fonte histórica _____ 51
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 14** – A história e sua relação com
o tempo presente _____ 81
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 15** – História e imagem – situações
e problemas _____ 111
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 16** – A fotografia como documento visual _____ 135
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 17** – Cinema e história _____ 167
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 18** – A história e sua relação com a memória _____ 195
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 19** – Escrita de si e escrita da história –
fontes biográficas. A vida privada e os
retalhos do cotidiano na
documentação privada _____ 221
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Aula 20** – A viagem da pesquisa, na vida e na internet _____ 255
Ana Maria Mauad / Paulo Cavalcante
- Referências** _____ 273

Aula 11

A Revolução
Francesa da
historiografia: a
Escola dos Anais
e o seu legado

Metas da aula

Apresentar e discutir a contribuição da Escola dos Anais para o conhecimento científico da história.

Objetivos

Após o estudo do conteúdo desta aula, você deverá ser capaz de:

1. compreender que os fatos históricos não são realidades substanciais, mas sim objeto de uma escolha por parte do historiador;
2. definir a história científica como história problema.

INTRODUÇÃO

Revolução, você sabe o que é uma revolução? “Uma mudança rápida”, diria você. Ou então: “Uma mudança radical”; ou ainda: “Quando tudo muda com um único golpe, de uma vez por todas...”

Talvez a representação mais conhecida e acabada de uma revolução seja a Revolução Francesa, marco fundamental de divisão entre a Idade Moderna que se encerrava e a Idade Contemporânea que se abria no final do século XVIII e início do XIX. Nesse tempo, as monarquias absolutas eram contestadas, enquanto o liberalismo e o capitalismo triunfavam.

Mas será que tudo transcorreu dessa maneira? Até onde a palavra revolução sugere uma mudança mais completa do que realmente existiu? De fato, nada muda de uma vez só. Mesmo um acontecimento tão intenso e expressivo quanto a Revolução Francesa não se deu por inteiro em um único dia, a tão celebrada data de 14 de julho de 1789, quando a prisão da Bastilha foi destruída pelo povo. A Revolução Francesa foi um processo, durou muito tempo para mudar muita coisa, mas muitas outras resistiram. Em história, a imagem mais geral da mudança é composta de coisas que realmente mudaram e outras que permaneceram como antes.

Isso mesmo. Vamos lá. Chamamos de imagem mais geral aquela que vemos do alto, numa palavra, uma floresta vista de um avião: um mar de árvores indistintas. Do alto, não vemos os detalhes, não vemos as árvores e suas folhas ou as pequenas mudanças nem as pequenas permanências: só temos uma imagem superficial. A isso chamamos de generalização.

Do alto, do geral, é fácil nos enganarmos e tomarmos tudo por mudança ou por permanência. O mar de árvores verdes também pode nos dar a impressão de estar imóvel. Aliás, o próprio oceano visto do alto também nos dá essa impressão (e sabemos que ele não está). Por isso, não podemos fazer história lá da altitude em que voa o avião. É preciso ver do alto e de perto, relacionar o geral

e o particular. Do contrário, tenderemos a imobilizar a história, retirando-lhe, pois, todo o movimento que lhe é peculiar. E, com isso, construiremos representações idealizadas da realidade, verdadeiros absolutos. Muitas pessoas lidam com a palavra revolução como um absoluto, descolando-a da realidade.

A imagem mais conhecida da idéia de uma revolução feita pelo povo, a tela *A liberdade guiando o povo*, do pintor francês Eugène Delacroix, costuma ser associada à Revolução Francesa (1789-1799), mas refere-se, na verdade, a outro processo revolucionário também ocorrido na França, só que em julho de 1830, quando o rei Carlos X foi forçado a abdicar.

Veja bem, mesmo após a Revolução Francesa (1789-1799), que levou à guilhotina o rei Luís XVI, e, durante todo o período napoleônico (1799-1815), as forças de permanência da velha ordem monárquica conseguiram restaurar um rei e tiveram de ser batidas uma vez mais por outro processo revolucionário. Nem mesmo uma célebre revolução muda e elimina de todo o passado. Assim é a história: movimento, contradição e mudança. Ela não comporta nenhum absoluto. Desse modo, não existe a revolução, *existem revoluções*. Elas próprias sujeitas a avanços e retrocessos, conforme o ponto de vista do observador.



Figura 11.1: *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix. São inúmeros os elementos que compõem esta famosa pintura. Notem, especialmente, como os homens lutam em nome de um ideal – a liberdade, representada pela mulher e pela bandeira tricolor que carrega – e como tudo está em movimento. As forças da liberdade triunfam sobre a morte e avançam com otimismo. Por fim, observem o homem enfraquecido aos pés da mulher e que lhe dirige o olhar: a liberdade sobrepuja e encanta as forças da resistência.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

A Revolução Francesa da historiografia

Vamos falar de outra revolução, embora também transcorrida na França. O historiador inglês Peter Burke escreveu um livro inteiramente dedicado a ela e, de certo modo, foi quem promoveu a ligação entre o célebre acontecimento dado no plano dos processos sociais – a Revolução Francesa – e o processo de luta e transformação da escrita da história – a chamada Escola dos Anais (*Annales*, em francês). O livro de Burke chama-se *A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia (1929-1989)*.

De fato, a Escola dos Anais nunca foi uma escola, é uma revista especializada que existe até hoje. Ela nasceu em 1929, fruto da amizade que unia dois historiadores franceses: Lucien Febvre e Marc Bloch.



A revista *Annales* está disponível na internet, apenas em francês:

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/ahess>

Mas em que consistiu essa revolução da historiografia? Nas palavras de Lucien Febvre: “Na crítica dos fatos enquanto realidades substanciais.” Pois é, parece uma coisa muito difícil isso, não é? É e não é. Qual é o ponto central? Sabermos o que significa entender os fatos históricos como realidades substanciais. Para isso, precisamos desafiar a nossa concepção de realidade.

Vamos lá. O passado, exatamente porque é passado, já passou, não existe mais. Tudo se passa como uma caminhada na praia junto à água. Nós deixamos pegadas que pouco a pouco vão sendo apagadas pelo mar. O que faz o historiador? Ele busca aquilo que sobrou da passagem humana e ainda não foi apagado. Os homens que deixaram as pegadas jamais serão alcançados pelo historiador, isso é impossível. Eles são a tal realidade substancial, mas eles não param, eles prosseguem, eles passam conforme a determinação do tempo. O único acesso aos homens que por ali passaram são as pegadas. É um acesso indireto e deficiente. Essas pegadas são os vestígios do passado humano.



A realidade passada passou. Os homens passaram e deixaram pegadas que aos poucos vão sumindo. Não há uma realidade substancial. Há apenas vestígios que precisam ser coletados, noutras palavras, colecionados e colocados num local para serem preservados, isto é, num arquivo. Mas eles não são “o passado”, não são “a realidade”, não são “a história”. Eles, por si só, não dizem o passado. É preciso que alguém faça uma pergunta. Esse alguém é o historiador, e a pergunta é a manifestação concreta de um pensamento crítico, isto é, de um problema.

Por isso dizemos que os historiadores da revista dos Anais praticavam (e praticam) a história problema. Eles eram críticos daqueles que pensavam poder recriar o passado por inteiro apenas colecionando as pegadas, isto é, os documentos. Acreditar que é possível reconstituir o passado por intermédio dos documentos que, por sua vez e por si só, configurariam um fato histórico é acreditar na tal realidade substancial. Para eles, os chamados historiadores historizantes, o fato histórico é uma substância trazida à luz por inteiro graças à pesquisa.

O projeto dos historiadores dos Anais não é de reconstituição, isto é, de restabelecimento do passado exatamente como ele fora um dia. O projeto de Lucien Febvre e Marc Bloch é de reconstrução problemática do passado. A reconstrução não é guiada pelo mito do restabelecimento dos fatos exatamente como eles ocorreram. A reconstrução é guiada pela pergunta, pela questão, pelo problema suscitado no tempo presente. O fato histórico, portanto, não é restauração do passado, é uma fabricação do presente. E dessa fabricação, tomam parte o historiador, suas idéias e as pegadas deixadas como vestígio do que passou.

Vamos, então, ler o próprio Lucien Febvre em sua luta por uma história pensada criticamente, em seus combates em prol da história problema e contra os historiadores historizantes. A sua estratégia para dar vazão aos seus argumentos envolve a crítica de um livro então recém-publicado. Ele não perde tempo e lança de imediato a questão.

O que é de fato um historiador historizante? Utilizando os termos de uma carta que o próprio Louis Halphen [autor do livro *Introdução à história*] lhe escrevia em 1911, Henri Berr respondia, em suma: um homem que, trabalhando sobre fatos particulares por ele mesmo escolhidos, se propõe a ligar esses fatos entre si, coordená-los e, depois (HALPHEN, 1911), “analisar as mudanças políticas, sociais e morais que os textos nos revelam num dado momento”. As mudanças particulares, entenda-se, por que, para o nosso autor, a história define-se como ciência do particular.

Ora, abramos a *Introdução à história*, de 1946. Ao longo do livro, três capítulos fundamentais: 1º – O estabelecimento dos fatos; 2º – A coordenação dos fatos; 3º – A exposição dos fatos. A doutrina, a velha doutrina das duas operações que constituem a História, não mudou: primeiro estabelecer os fatos, depois trabalhá-los. Assim procediam, dizem-nos, Heródoto e Tucídides. Assim, Fustel e Mommsen. Assim, todos nós hoje. Espero bem. Mas estabelecer os fatos, depois trabalhá-los: aí está uma dessas fórmulas claras que deixam ansiosos, e atônitos, todos os espíritos curiosos...

Porque, enfim, os fatos... A que chamam vocês fatos? Que é que põem atrás dessa pequena palavra, "fato"? Pensam que os fatos são dados à história como realidades substanciais, que o tempo enterrou mais ou menos profundamente, e que se trata simplesmente de desenterrar, de limpar, de apresentar sob uma luz intensa aos vossos contemporâneos? Ou retomais por vossa conta o dito de Berthelot, que exaltava a *sua* química, a única ciência entre todas, dizia ele orgulhosamente, que *fabrica o seu objeto*. No que Berthelot se enganava. Porque todas as ciências fabricam o seu objeto.

Para os nossos antecessores, os contemporâneos dos Aulard, dos Seignobos, dos Langlois, para esses homens a quem "a Ciência" se impunha tão fortemente (mas eles ignoravam tudo da prática das ciências e dos seus métodos), para eles é bom imaginar que um histologista é um homem a quem basta meter no seu microscópio uma tira de cérebro de rato: capta imediatamente fatos brutos, fatos indiscutíveis, fatos "cozinhados", se me atrevo a dizê-lo; não resta senão arrumá-los nas suas gavetas. Dádiva, não de Michelin, mas da própria Natureza... Muito se teriam espantado os historiadores nossos antecessores se lhes disséssemos que, na realidade, um histologista fabrica primeiro, com abundância de técnicas delicadas e de corantes sutis, o próprio objeto das suas pesquisas e das suas hipóteses. "Revela-o" de certa maneira, no sentido fotográfico da palavra. Após o que interpreta. "Ler os seus cortes", operação que não é simples. Porque descrever o que se vê, ainda passa, mas ver o que se deve descrever, isso é que é terrível! Sim, muito teríamos espantado os nossos antecessores ao definirmos os fatos, como um filósofo contemporâneo, como "pregos a que se prendem teorias". Pregos que é preciso fabricar antes de pô-los na parede. E, tratando-se de história, é o historiador que os fabrica. Não é, como ele diz, "o Passado". Ou, por uma estranha tautologia, "a história".

Estão de acordo? Digam. Não estão de acordo? Discutam. Mas, por favor, não passem sobre este problema em silêncio. Este diminuto problema. Este problema capital.

Aí está um primeiro silêncio que nos separa. E quantas conseqüências!

Ouviram os mais velhos repetir tantas vezes: "O historiador não tem o direito de escolher os fatos". Com que direito? Em nome de que princípios? Escolher, atentando contra a "realidade", logo contra a "verdade". Sempre a mesma idéia; os fatos, pequenos cubos de mosaico, bem distintos, bem homogêneos, bem polidos. Um tremor de terra deslocou o mosaico; os cubos enterram-se no solo. Retiremo-los e, sobretudo, velemos por não esquecer um único. Reunamo-los todos. Não escolhamos... Diziam isso, os nossos mestres, como se toda a história não fosse uma escolha, pelo simples fato do acaso que destruiu determinado vestígio e protegeu um outro (não falemos, por agora, do fato do homem). E se houvesse apenas essa espécie de acasos? De fato, a história é escolha. Arbitrária, não. Preconcebida, sim. E ainda isso, caro amigo, nos separa.

Hipóteses, programas de pesquisa, mesmo teorias: outras tantas coisas que se procuram na sua introdução, mas que não se encontram lá.

Ora, sem teoria prévia, sem uma teoria preconcebida, não há trabalho científico possível. Construção do espírito que responde à nossa necessidade de compreender, a teoria é a própria experiência da ciência. De uma ciência que não tem por objetivo final descobrir leis, mas permitir-nos compreender. Qualquer teoria é naturalmente fundada sobre este postulado de que a natureza é explicável. E o homem, objeto da história, faz parte da natureza. É para a história o que a rocha é para o mineralogista, o animal para o biólogo, a estrela para astrofísico: uma coisa a explicar. A fazer compreender. Portanto, a *pensar*. O historiador que recusa pensar o fato humano, um historiador que professa a submissão pura e simples a esses fatos, como se os fatos não fossem em nada fabricados por ele, como se não tivessem sido minimamente escolhidos por ele, previamente, em todos os sentidos da palavra escolhido (e não podem ser escolhidos senão por ele) é um auxiliar técnico. Que pode ser excelente. Não é um historiador.

E termino com a minha grande censura. Introdução à história, Métodos da história, Teoria da história, Defesa da história... Mas o que é então a história?

Vou lhe dizer... Você recolhe os fatos. Para isso vai aos arquivos. Esses celeiros de fatos. Lá, só tem de se abaixar para recolhê-los. Cestas cheias. Sacode-lhes o pó. Pousa-os na sua mesa. Faz o que fazem as crianças quando se divertem com as peças de um quebra-cabeça e trabalham para reconstituir a bela imagem que alguém desfez... A partida está jogada. A história está feita. Que quer mais? Nada. Senão: *saber por quê?* Por que fazer história? E logo, o que é a história?

Não me diz? Então vou embora. Isso me lembra aqueles pobres tipos a quem a Universidade, por uma deplorável aberração, confiava a tarefa – talvez a mais difícil entre todas – de ensinar matemática aos “literatozinhos” que éramos nos bancos do primeiro e do segundo ano do liceu. Como conseguiram impedir o meu desenvolvimento na matemática! É que eles reduziam-na a não sei que revelação de pequenos processos, de pequenos artifícios, de pequenas receitas para resolver os problemas. “Truques”, como nós dizíamos na nossa linguagem de estudantes, hoje antiquada...

Mas aí está: os “truques” não me interessavam absolutamente nada. Davam-me “boas indicações” para fazer qualquer coisa, sem nunca me dizerem por que é que essa qualquer coisa merecia ser feita. Como e por que tinha sido inventada. E, finalmente, para que é que isso servia... Para passar no concurso e entrar na Escola Politécnica? Mas a Politécnica não é um fim em si. E já nesse tempo (tanto pior para mim) eu tinha algumas exigências de espírito fundamentais... Então, era muito simples. Virava as costas à matemática. E, dentre os meus colegas, triunfavam exatamente aqueles que não se interrogavam tanto...

A história historizante pede pouco. Muito pouco. Demasiado pouco para mim e para muitos outros além de mim. É essa toda a nossa censura: mas é sólida. A censura daqueles para quem as idéias são uma necessidade. As idéias, essas valentes mulherzinhas de que fala Nietzsche, que não se deixam possuir por homens com sangue de rã (FEBVRE, 1989, p. 117-121 – texto adaptado).



Atende ao Objetivo 1

1.

a. Qual é a relação entre a crítica dos fatos como realidades substanciais e a defesa da escolha dos fatos?

b. Qual é a precondição para se escolher os fatos?

Respostas

a. Os fatos históricos não existem por si só. É o historiador que os fabrica e escolhe.

b. Ter idéias organizadas numa teoria. É a idéia, é a teoria prévia que condiciona a escolha dos fatos.

A história problema na prática

Vamos ver como isso funciona na prática. Em seguida, você vê um documento da época do Brasil colonial. Trata-se da descrição da entrada triunfal de frei Manuel da Cruz na cidade de Mariana, das manifestações de júbilo e da criação e da instalação do bispado.

Chegou o senhor bispo das Minas ao seu palácio na Cidade Mariana em 15 do mês de outubro de 1748 pelas dez horas da manhã, e neste dia não fez a sua entrada com a solenidade que se costuma receber os senhores bispos, por vir bastante molesto da prolongada viagem e dilatados sertões que experimentou, pois contam daqui até o Maranhão seiscentas e tantas léguas, e o Espírito Santo o acompanhou, pois em toda ela não experimentou mais do que uma leve moléstia que teve, da qual esteve sangrado, por cautela, três vezes.

Como necessitava de tomar alguma cura para o que pudesse suceder, gastou esta algum tempo, donde veio a dar sua entrada em 28 de novembro do dito ano, e se fez esta função com grande solenidade e assistência de todo o principal destas Minas fazendo-se-lhe uma aparatosa procissão triunfal, que se compunha de dois famosos carros triunfantes, cheios de música, cantando várias letras, repetindo muitos vivas, que pareciam os próprios anjos. Levavam onze figuras de cavalo, com várias insígnias na mão, tudo dedicado ao prelado, três danças gravemente ornadas ao próprio sentido. Na noite antecedente se lhe deitou um grave fogo, além de muitas línguas dele que tinham aparecido de noite pelas janelas três dias sucessivos, depois daquele que, em seu palácio, portou a primeira vez, o que se repetiu três dias mais no dia que tomou posse da sua catedral, havendo de noite em seu palácio vários divertimentos que lhes davam os moradores daquela cidade, que constaram de bailes, óperas, academias, parnasos, comédia, sonatas e vários saraus, tudo modesto e com gravidade e asseio feito, e duraram estes gratuitos divertimentos oito dias sucessivos, que se findou esta solenidade com a nova eleição e posse do ilustre cabido, que em obséquio fizeram trino, pregando neles os melhores oradores que se puderam excogitar, sendo o penúltimo o doutor José de Andrade, arcepreste e provisor da mesma Sé, e último o doutor Geraldo José, arcediogo e vigário-geral da mesma diocese, que por último coroou a obra, mas como o princípio, no primeiro dia, em que orou o reverendo padre doutor José, não foi menos, não podia deixar de ter bom fim (autoria, local e data: anônimo; Mariana, 1748) (RAPOSO, 1999, p. 663-664).

Da leitura do documento, desse vestígio do passado, o que temos? A difícil viagem de um bispo pelo interior, a visão religiosa da época – “o Espírito Santo o acompanhou” – a descrição da cerimônia de entrada e das festas. Com isso, e talvez com outros elementos que você tenha percebido, é possível ter uma idéia geral do que se passou, mas muito fragmentada. Veja bem, o documento, por si só, não é história, nem mesmo uma coleção de documentos o será.

Vamos, agora, ao documento trabalhado, isto é, indagado, problematizado, relacionado com outros documentos e acontecimentos da mesma época e relacionado, também, com outros livros e idéias de historiadores, antropólogos e quaisquer outros estudos de intelectuais que contribuam para o esclarecimento dos processos sociais daquela época.

O texto a seguir é da historiadora brasileira Laura de Mello e Souza, especializada na história do Brasil colonial e, em especial, na história da então capitania de Minas Gerais. Vamos lá!

Em 1733 houve em Vila Rica uma festividade religiosa que retirou o Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário e o conduziu triunfalmente para a Matriz do Pilar. O acontecimento ocorreu no dia 24 de maio, mas foi antecedido por um longo período de preparativos, desde a proclamação oficial da festa, até os “seis dias sucessivos de luminárias” que precederam imediatamente a procissão. Esta se achava programada para ter lugar no dia 23, sábado, que amanheceu sereno e assim continuou até o momento em que a cerimônia deveria ter início. Foi então que, súbita e inexplicavelmente, “os desejos de todo o concurso” foram esvanecidos por uma chuva repentina, “muda voz do Céu” que provocou o adiamento da festa para o dia seguinte.

As janelas foram adornadas com colchas de seda e damasco, e as ruas se enfeitaram com arcos, para além dos quais foi montado um altar “para descanso do Divino Sacramento, e deliberado ato da pública veneração”. Completavam o quadro muitas flores, aromas e uma verdadeira explosão cromática, tudo isto segundo o testemunho de Simão Ferreira Machado, autor do Triunfo Eucarístico, texto em que a transladação é narrada.

Parece não ter tido limites a pompa então presenciada por Vila Rica: danças, alegorias, cavalcadas, figuras a cavalo representando os Quatro Ventos, todos luxuosamente vestidos e enfeitados com pedras preciosas. O bairro do Ouro Preto, onde se situava a Matriz, também foi representado, ao lado da Lua, das Ninfas, de Marte, de Vênus, de Mercúrio, de Júpiter, do Sol, da Estrela d'Alva e da Vespertina, entre muitas outras figuras. O Conde das Galvêas, governador das Minas, assistiu às festas juntamente com "toda a Nobreza, e Senado da Câmara", e Simão Ferreira Machado diz não haver lembrança "que visse o Brasil, nem consta, que se fizesse na América ato de maior grandeza". E, continua o autor, se dentre os povos os portugueses se destacam pelos seus atos admiráveis, "agora se vêm gloriosamente excedidos dos sempre memoráveis habitantes da Paróquia do Ouro Preto", que com "majestosa pompa e magnífico aparato" trasladaram o Santíssimo da Igreja do Rosário para a nova Matriz do Pilar¹.

Minas estava então no seu apogeu. Vila Rica era, "por situação da natureza cabeça de toda a América, pela opulência das riquezas a pérola preciosa do Brasil."² Os diamantes tinham sido descobertos recentemente, e em 1729 D. Lourenço de Almeida comunicara oficialmente à Coroa o seu achado. O Fisco lançava vistas gordas sobre o ouro e preparava o terreno para estabelecer a capitação, o que seria feito em 1735. Os primeiros resultados da ação do aparelho administrativo — cujas bases Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho plantara em 1711 — começavam a aparecer, e a inquieta sociedade mineradora dos primeiros tempos já se apresentava mais acomodada. As festas e as procissões religiosas contavam entre os grandes divertimentos da população, o que se harmoniza perfeitamente com o extremo apreço pelo aspecto externo do culto e da religião que, entre nós, sempre se manifestou.³ Mais do que expressão de uma religiosidade intensa, a festa religiosa era um acontecimento que propiciava o encontro e a comunicação;

aliás, este seu aspecto acabava, muitas vezes, por sobrepujar os eventuais anseios místicos, como deixa entrever o último bispo mineiro do período colonial, Frei Cipriano de São José, ao retratar a romaria do Senhor Bom Jesus de Matosinhos: "... tal era a confusão e tão descomposto o tumulto, que a capela de Matosinhos mais parecia praça de touros que Igreja de fiéis".⁴

Atrelando-se à tradição exaltatória do mito edênico que caracteriza a crônica colonial,⁵ o Triunfo Eucarístico retrata muito bem o estado de euforia da sociedade mineradora numa festa "mais de regozijo dos sentidos do que propriamente de comprazimento espiritual".⁶ O que está sendo festejado é antes o êxito da empresa aurífera do que o Santíssimo Sacramento, e nessa excitação visual caracteristicamente barroca, é a comunidade mineira que se celebra a si própria, esfumando, na celebração do metal precioso, as diferenças sociais que separam os homens que buscam o ouro daqueles que usufruem do seu produto. A festa tem, assim, uma enorme virtude congregadora, orientando a sociedade para o evento e a fazendo esquecer da sua faina cotidiana; é o momento do primado do extraordinário — o sobrenatural, o mitológico, o ouro — sobre a rotina. No momento de sua maior abundância, é como se o ouro estivesse ao alcance de todos, a todos iluminando com o seu brilho na festa barroca.

1748 corresponde a outro grande momento de efusão barroca: a festa do Áureo Trono Episcopal, que celebra a criação do Bispado de Mariana. Na verdade, a criação se dera em 1745, sendo designado D. Frei Manuel da Cruz, então bispo do Maranhão, para ocupar o cargo pela primeira vez. O prelado deixara a sua antiga diocese em agosto de 1747, empreendendo uma fantástica travessia dos sertões que só terminaria em outubro de 1748, "vencendo doenças, perigos e privações, confortando religiosamente as almas largadas no imenso vale do São Francisco, escassas

populações que desconheciam a assistência regular da Igreja e que acorriam das partes mais remotas daqueles sertões em busca de bênçãos e sacramentos que o bispo ia distribuindo em sua passagem”.⁷ Sabendo que a sua chegada provocaria festividades e gastos excessivos, o bispo procurou evitar que se ventilasse a notícia, pois, segundo um cronista anônimo, o ouro já estava em decadência.⁸ Não se sabe se o bispo agiu assim por prudência ou se recebeu ordens das autoridades metropolitanas. O fato é que a festa não pôde ser evitada e, como a do Triunfo Eucarístico, foi extremamente luxuosa.

Se o texto da festa de 1733 fala de pretos e pardos enquanto integrantes de Irmandades próprias⁹, o Áureo Trono Episcopal, retratando os pajens mulatinhos, “iguais na estatura” e luxuosamente ataviados com sedas, fitas, ouro e diamantes, procura integrar esses elementos na sociedade, fazendo deles os acompanhantes de uma das figuras principais.¹⁰ Há ainda referência a uma dança indígena executada por mulatinhos, que assim faziam as vezes do gentio da terra.¹¹

Mais do que o ouro, é aqui a sociedade mineradora o principal protagonista: uma sociedade que já se assentara razoavelmente e que passava a contar com sua própria sede eclesiástica. Mas se o caráter de acampamento aurífero não mais persistia, se suas casas começavam a se requintar e suas cidades a ganharem edificações, o ouro escasseava. Neste mesmo ano de 1748, terminavam as obras do Palácio dos Governadores em Vila Rica, ampliava-se o antigo palácio do Conde de Assumar na cidade Mariana, onde também se construiria, no ano seguinte, o primeiro chafariz de repuxo, um e outro empreendimento fazendo parte da reformulação urbanística então sofrida pela cidade mineira.¹² A capitação dos escravos e o censo das indústrias renderia, entre 1735 e 1751, pouco mais de 2.066 arrobas¹³ — rendimento máximo até então alcançado —, mas a decadência já era sensível e só por acaso encontraria o observador alguém capaz de arcar com o “dispêndio necessário para a conservação da sua pessoa e fábricas”.¹⁴

Tudo leva a crer ter sido este o momento em que se encerrou o apogeu e começou, lentamente, a decadência, que os anos 70 presenciaram já evidente e palpável. As duas festas barrocas “serviriam, assim, para periodizar o período áureo das Minas, constituindo uma e outra dois grandes monumentos ao luxo e à ostentação.

Endossando-se a idéia de que a festa funciona como mecanismo de reforço, de inversão e de neutralização,¹⁵ teríamos no Áureo Trono a ritualização de uma sociedade rica e opulenta — reforço — que procura, através da festa, criar um largo espaço comum de riqueza — riqueza que é de poucos mas que o espetáculo luxuoso procura apresentar como sendo de muitos, de todos, desde os nobres senhores do Senado até o mulatinho e o gentio da terra. O verdadeiro caráter da sociedade é, aqui, invertido: a riqueza já começava a sumir, mas aparece como pródiga; ela era de poucos, e aparece como de todos. Por fim, a festa cria uma zona (fictícia) de convivência, proporcionando a ilusão (barroca) de que a sociedade é rica e igualitária: está criado o espaço da neutralização dos conflitos e diferenças. A festa seria, como o rito, um momento especial construído pela sociedade, situação surgida “sob a égide e o controle do sistema social”, e por ele programada.¹⁶ A mensagem social de riqueza e opulência para todos ganharia, com a festa, enorme clareza e força persuasória. Mas a mensagem viria como que cifrada: o barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência “Em tal abundância, quem poderia ver, começamos a ser pobres.”

Em 1789, a Representação da Câmara de Mariana acusava a percepção de que os espetáculos teatrais usam de artifícios para induzir o espectador a uma falsa consciência, fazendo as palhetas douradas passarem por ouro maciço e os vidros lapidados por preciosa pedraria. O que subjaz a este documento extraordinário é a idéia do paradoxo, do fausto que é falso, idéia que pode ser rastreada ao longo de todo o século XVIII mineiro (MELLO E SOUZA, 2004, p. 33-41).

Notas do texto reproduzido

¹ Cito a publicação fac-símile feita por Affonso Ávila em *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte, 1967, vol. I. As passagens citadas encontram-se entre as páginas 131–283, sendo estas referentes à numeração original.

² “Prévia Alocutória” ao *Triunfo eucarístico*, in A. Ávila, op. cit., vol. I, p. 25.

³ As festividades religiosas absorviam recursos extraordinários. Boxer diz que, como as Câmaras da Metrópole, as da colônia esbanjavam dinheiro nessas festas, ficando sem fundos para seus encargos costumeiros (conservação de estradas e pontes etc.). A Câmara de Lisboa teria ido à bancarrota com a festa de Corpus Christi de 1719. *The Portuguese Seaborne Empire*, Londres, 1969. p. 282–283. *Portuguese Society in the Tropics: the municipal councils of Goa, Macao, Bahia, and Luanda — 1510–1800*, Madison, 1965, p. 143. Para as festividades religiosas na Bahia, ver pp. 89-91.

⁴ Apud José Ferreira Carrato, *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*, S. Paulo, 1968. p. 37.

⁵ A observação é de Affonso Ávila em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, S. Paulo, 1971, p. 114.

⁶ Affonso Ávila, op. cit., p. 117.

⁷ A. Ávila, *Resíduos seiscentistas...*, p. 27.

⁸ “...mas foi com o desígnio oculto de não o avisar, senão na véspera de sua chegada, para não dar lugar aos excessivos gastos de pompa, e lustre, com que os habitantes daquele dourado Empório da América costumam ostentar-se em semelhantes funções, sem embargo de ser tanta a decadência do mesmo país, que por acaso se acha nele quem possa com o dispêndio necessário para a conservação da sua pessoa, e fábricas.” *Áureo Trono episcopal*, p. 35. O grifo é meu. Cito pela edição fac-símile de A. Ávila.

⁹ *Triunfo eucarístico*, p. 97.

¹⁰ *Áureo trono...*, p. 100-101.

¹¹ “Seguia-se às sobreditas figuras uma dança de Carijós, ou gentio da terra. Era esta ajustada de onze mulatinhos de idade juvenil, nus da cintura para cima, a qual cingiam várias plumas cinzentas caídas até os joelhos, formando saio; rodeavam as cabeças penachos das mesmas plumas, e outros cingidos de papel pintado, e latas crespas; nos braços e nas pernas tinham várias prisões de fitas, maravalhas, e guizos; na variedade das mudanças usavam de uns arcos, com que formavam diversos enleios, cantando ao mesmo tempo célebres toadas ao som de tamboril, flautas, e pífaros pastoris, tocados por outros carijós mais adultos, que na grosseria natural dos gestos excitavam motivo de grande jocosidade.” — op. cit., p. 108-109.

¹² Dados levantados em Carrato, op. cit., Mariana é a única cidade de Minas Gerais no século XVIII, as demais aglomerações urbanas sendo vilas e arraiais.

¹³ Fonte: J.J. Teixeira Coelho, “Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais”, *RAPM*, vol. VIII, p. 495.

¹⁴ Este documento foi citado à nota 8.

¹⁵ Cf. Roberto da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, Rio, 1979. Capítulos 1, 2 e 3.

¹⁶ José Veríssimo Álvares da Silva, “Memória Histórica sobre a Agricultura Portuguesa”, apud Fernando Novais, *Portugal Brasil na crise do antigo sistema colonial*, São Paulo, 1979. p. 205. O autor citado faz estas considerações sobre a realidade metropolitana, na época dos descobrimentos.

Agora compreendemos melhor aquele documento. Se tivéssemos nos imobilizado nele, apenas identificando suas descrições, correlacionando-as com outras informações de outros documentos semelhantes, sem nenhuma idéia na cabeça, apenas teríamos alargado horizontalmente os detalhes do acontecimento retratado.



Atende ao Objetivo 2

2.

a. Os homens, o verdadeiro objeto da história para Lucien Febvre, em suas crenças e manifestações de fé. Você notou que a historiadora Laura de Mello e Souza comparou duas festas ocorridas em épocas diferentes na capitania das Minas Gerais? Qual foi o resultado dessa estratégia de comparação para a explicação histórica?

b. Você notou, também, que a historiadora se inspira na concepção de festa de um antropólogo e a aplica ao processo histórico. Esse é um procedimento bem característico da Escola dos Anais: o diálogo produtivo com as demais ciências sociais. Qual foi o papel desempenhado pela festa no diálogo da historiadora com o documento/processo histórico?

Respostas

a. A comparação entre as festas esclareceu-nos o significado de cada uma e da própria sociedade mineira em seu dinamismo social.

b. A festa funcionou como pergunta, como problema. A historiadora incorporou a indagação e a concepção do antropólogo sobre a festa e, em seguida, submeteu as festas na colônia ao mesmo inquérito.

Com a idéia de que uma festa tem significados sociais – que ela reforça, inverte e neutraliza –, a historiadora nos fez penetrar e compreender a própria sociedade das Minas e nos poupou de acreditar em toda aquela riqueza exibida durante a entrada do bispo em Mariana. A riqueza era falsa. A sociedade já estava em decadência. Se, por outro lado, a historiadora tivesse seguido a lógica dos documentos e acreditasse, por conseqüência, nos “fatos enquanto realidades substanciais”, nós teríamos caído, por assim dizer, na armadilha montada pela época que pretendíamos compreender. Numa palavra: teríamos sucumbido à diferença dos tempos.

A revolução dos historiadores dos Anais introduziu de uma vez por todas o problema no processo de construção do conhecimento histórico, definindo, portanto, a própria história como um fazer, uma fabricação conduzida pelo historiador. E mais: essa condução é ativa, isto é, o historiador conduz a elaboração da história com técnica e idéias. Desde então história científica é história problema.

RESUMO

Os historiadores dos Anais introduziram o problema no processo de construção do conhecimento histórico. A partir de 1929, desencadearam-se os combates por uma história em que o historiador e suas idéias desempenhassem um papel ativo, isto é, o papel de problematizadores do passado. Nesse combate, tanto a concepção

de história que considerava os fatos enquanto realidades substanciais quanto os seus adeptos chamados de historiadores historizantes foram objeto de críticas demolidoras.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, discutiremos a micro-história e seu método. Até lá!

Aula 12

Micro-história
e os documentos
como provas,
indícios e pistas

Metas da aula

Apresentar e discutir a contribuição da micro-história para a análise dos documentos.

Objetivos

Após o estudo do conteúdo desta aula, você deverá ser capaz de:

1. caracterizar a micro-história a partir da sua relação com os documentos e com novas maneiras de abordá-los;
2. compreender que praticar a micro-história não significa transformar os personagens estudados em heróis ou mitos;
3. compreender que a redução do objeto de investigação promovida pela micro-história não eliminou a referência ao social.

INTRODUÇÃO

Quando pensamos em história, certamente nunca nos vem à cabeça a imagem do pequeno, do minúsculo, do micro. Muitas pessoas, inclusive, ousam afirmar que a história é o macro, o todo, jamais uma parte, quiçá a menor delas.

Como é sabido, a chamada “Escola dos Anais” legou-nos duas contribuições principais: a idéia de que toda história é, de fato, história social; e a de que o conhecimento histórico só é científico quando orientado por um problema. Para alguns historiadores, o desenvolvimento desses princípios fez com que o discurso histórico se preocupasse demais com os grandes movimentos sociais, com a tendência geral, quase impessoal, por demais afastada do ser humano individual.

Porém, havia uma razão para isso. Lucien Febvre, Marc Bloch e os seus seguidores combatiam não somente a história factual (“historizante”) como também certo tipo muito difundido de história dedicado ao elogio dos “grandes” personagens, dos “grandes” líderes, quase sempre chefes de governos ou generais, dotados de qualidades tão especiais que acabavam transformados em heróis e mitificados. Para os fundadores dos Anais, inúmeros interesses e relações de dominação, que nunca se mostram por inteiro, tomam parte no processo social de construção de heróis e mitos e, segundo o entendimento de Febvre e Bloch, um dos principais papéis da história é desconstruir heróis e mitos para que todos vejam claramente esses interesses e poderes ocultos.

Na história do Brasil, existem muitos heróis e mitos construídos socialmente com a ajuda do saber histórico. Nesse processo, a história cumpre o papel de legitimar a personagem eleita, emprestando-lhe um sentido de verdade. Tiradentes é um exemplo. Não existia nenhum retrato dele, nem no tempo da Inconfidência Mineira (1789), nem durante quase todo o século XIX. Tiradentes foi eleito herói da pátria e mitificado em conexão direta com o avanço do movimento republicano no Brasil. Houve, inclusive,

uma disputa entre estudiosos sobre a sua “verdadeira” relevância histórica, da qual fizeram parte a descoberta e a publicação dos documentos sobre a Inconfidência: os Autos da Devassa. Dois anos após a publicação do Manifesto Republicano (1872), foi proposta a construção de um monumento em sua homenagem.



No fim do Império, início da República, até mesmo os monarquistas começaram a reivindicar para si a herança de Tiradentes. Escrevendo após a proclamação da República (1889), o visconde de Taunay reclamava contra o monopólio que os republicanos, especialmente os jacobinos, queriam manter sobre a memória do herói. Ele alegava que, ao libertar o país, o Império realizou o sonho de Tiradentes. Por essa razão, “também ele nos pertence”, diziam os monarquistas.

A aceitação de Tiradentes veio, assim, acompanhada de sua transformação em herói nacional, mais do que em herói republicano. Unia o país através do espaço, do tempo, das classes. Para isso, sua imagem precisava ser idealizada, como de fato o foi. O processo foi facilitado pelo fato de a história não ter registrado nenhum retrato seu. Restaram apenas algumas indicações nos autos. A idealização de seu rosto passou a ser feita não só pelos artistas positivistas, mas também pelos caricaturistas das revistas ilustradas da época. Para os positivistas, a idealização dos heróis era regra da estética comtiana (do positivista francês Auguste Comte); para os outros, era apenas parte da tentativa geral de criar o mito e o culto do herói.

Esse esforço foi agudamente percebido por Ubaldino do Amaral Fontoura, orador oficial das celebrações do Clube Tiradentes em 1894. Ubaldino não se preocupa com os traços fisionômicos de Tiradentes. “Foi talvez uma felicidade que esse Cristo não deixasse na terra um sudário. Cada artista lhe tem dado diferente feição”. Já foi representado, acrescenta, com a doçura de Jesus, com os traços dos heróis antigos, e até mesmo como caboclo.

A tentativa de transformar Tiradentes em herói nacional, adequado a todos os gostos, não eliminou totalmente a ambigüidade do símbolo. O governo republicano tentou dele se apropriar, declarando o 21 de abril feriado nacional e, em 1926, construindo a estátua em frente ao prédio da Câmara. Durante o Estado Novo [1937-1945], foram representadas peças de teatro, com apoio oficial, exaltando a figura do herói. Foi também dessa época (1940) a primeira tentativa de modificar a representação tradicional, estilo nazareno. José Wasth Rodrigues, colaborador do integralista Gustavo Barroso, pintou Tiradentes como alferes da 6ª Companhia do Regimento dos Dragões. O herói cívico é aí um militar de carreira. Os governos militares recentes foram mais longe. Uma lei de 1965 declarou Tiradentes patrono cívico da nação brasileira e mandou colocar retratos seus em todas as repartições públicas.

Nem mesmo a esquerda abriu mão de Tiradentes, desde os jacobinos até os movimentos guerrilheiros da década de 1970, um dos quais adotou seu nome. Portinari o pintou na década de 1940, mantendo a aproximação com a simbologia religiosa. Seu *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas* mostra os pedaços do corpo pendendo de postes e mulheres ajoelhadas que lembram a cena do Calvário. Na década de 1960, o Teatro de Arena também reviveu a imagem subversiva do inconfidente.

O segredo da vitalidade do herói talvez esteja, afinal, na ambigüidade, em sua resistência aos continuados esforços de esartejamento de sua memória.

(CARVALHO, 2007) Texto adaptado

A famosa imagem do herói que morreu por “nossa” liberdade e foi barbaramente esartejado é de 1893.



Figura 12.1: *Tiradentes esquartejado* – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843/1905) – Museu Mariano Procópio.
Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/Image/sum-quadrotiradentes_materia.jpg

Ela foi inventada e construída para emocionar e reunir pessoas em torno de um símbolo que pudesse legitimar um novo regime político, isto é, a República, proclamada em 1889. Mas o que isso tem a ver com a micro-história?

Veja bem, há muita polêmica sobre ela. Alguns historiadores consideraram um retrocesso o fato de se eleger para o estudo científico da história algo pequeno, reduzido, como, por exemplo, a trajetória de uma pessoa. Havia, segundo os críticos, o risco de se perder a referência ao social, ao plano mais geral do processo

histórico, do qual as pessoas participam, e que permite ao historiador um ponto de vista crítico. Tudo se passa como se a micro-história abrisse mão da relação entre o pequeno (particular) e a grande cena do processo histórico (geral). Mas, como você vai perceber, não é esse o caso.

A MICRO-HISTÓRIA E O SEU MÉTODO

A micro-história “nasceu” italiana a certa altura da década de 1980, mas nem por isso deixou de guardar estreita relação com os historiadores franceses. Aliás, parte das incompreensões advém dos desdobramentos historiográficos posteriores a Lucien Febvre e Marc Bloch, principalmente à chamada Nova História da década de 1970, e à preocupação dos historiadores com “novos objetos”, “novos problemas” e “novas abordagens”. O campo de trabalho do historiador se alargou enormemente. Entre os “novos objetos” dignos de história encontramos o clima, a língua, o livro, a festa etc. Essa “pulverização” do campo da história incomodou tanto que, tempos mais tarde, o historiador francês François Dosse publicou um livro bastante crítico cujo título dá o tom: *A história em migalhas*.

A outra parte das incompreensões veio da chamada história das mentalidades, praticada na França desde os fins da década de 1960. O nome “mentalidades” pouco ajudou à sua consolidação, e paulatinamente foi sendo abandonado. Os seus temas ligados ao cotidiano e às representações, como o amor, a morte, a família, a criança, os loucos, a mulher, os homossexuais, os modos de vestir etc., de fato, permanecem até os dias de hoje como temas de interesse do historiador. No entanto, afastados do nome “mentalidades”, pois este acabava por sugerir uma proximidade indesejável com certo irracionalismo e com a noção de inconsciente coletivo, oriunda da psicanálise.

Os novos temas e objetos viram-se abrigados sob a nova história cultural. Distinta de uma história da cultura que privilegiava as manifestações oficiais e eruditas, a “nova” mostrou-se mais próxima das expressões culturais populares – sem deixar de relacioná-las à chamada cultura das elites –, considerou com maior cuidado o papel das classes sociais e do conflito e fecundamente ofereceu uma abordagem mais plural.

A partir de seus marcos de fundação, existem três maneiras distintas de tratar a nova história cultural: a história da cultura praticada pelo italiano Carlo Ginzburg, com suas pesquisas sobre religiosidade, feitiçaria e heresia na Europa do século XVI; a história cultural de Roger Chartier, com seus estudos sobre leituras e leitores na França da Época Moderna; e a história da cultura de E. P. Thompson, com os seus estudos sobre os movimentos sociais e o cotidiano das classes populares na Inglaterra do século XVIII.

É em suas conexões com a Nova História, com a história das mentalidades e com a nova história cultural que compreenderemos o surgimento da micro-história. Ela surgiu como uma iniciativa editorial na Itália – é o nome de uma coleção – e incorporou o chamado “fatiamento” da história empreendido pela Nova História. No entanto, apresentou-se com uma preocupação problematizadora mais clara do seu objeto de investigação e dos seus vínculos sociais.

Uma das suas inovações é o desenvolvimento da concepção de que o historiador, no processo de construção da realidade histórica, opera de forma indireta, buscando pistas, indícios e sinais deixados pelos homens. O historiador Carlo Ginzburg, o mais célebre dentre os praticantes da micro-história, escreveu uma frase desafiadora: “Quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (GINZBURG, 1990, p. 169).

O que essa frase nos diz? À maneira de um químico ou de um biólogo, é possível construir um experimento para observar várias vezes o comportamento de um ratinho branco ou as etapas de uma reação química e verificar suas causas? Por exemplo, é possível para o historiador restaurar os personagens e os processos da Revolução Francesa, vê-los interagir, anotar os detalhes, repetir várias vezes a “encenação” para daí desvendar o seu significado? Não. E mesmo assim a história é científica. Porém, científica com base em outro **método** que, para Ginzburg, chama-se “indiciário”, já que baseado em **indícios**. Tudo se passa como se o historiador fosse um médico que descobre a doença a partir dos sintomas (dos efeitos), dos indícios e até de conjecturas. Ou, então, como se fosse um detetive, Sherlock Holmes, por exemplo, que observa atenta e metodicamente as pistas deixadas na cena do crime.

Ginzburg estudou um personagem muito interessante. Não era um rei nem um general vencedor de batalhas. Não virou mito, nem foi transformado em herói nacional. Ele moía cereais para a fabricação de farinha, era moleiro. Mas tinha idéias, falava muito e foi processado pela Inquisição. Por intermédio da história de um homem comum, Ginzburg pôde reconstruir parte da cultura popular européia do século XVI.

Exatamente porque foi processado pela Inquisição é que podemos estudá-lo. O moleiro chamava-se Domenico Scandella – ou simplesmente Menocchio – e tinha aproximadamente 52 anos quando sofreu o primeiro processo. Perante os inquisidores, Menocchio sustentava idéias engenhosas sobre a origem do mundo e a criação divina:

Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo, como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos. A santíssima majestade quis que aquilo fosse Deus e os outros, anjos, e entre todos aqueles anjos estava Deus, ele também criado naquela massa, naquele mesmo momento (GINZBURG, 1987, p. 119).

Que imaginação! Mas será que isso é fruto apenas de uma mente criativa? Não há dúvida de que Menocchio era um homem muito inteligente, lógico e racional. Mas ele não tirou tudo da sua própria cabeça. Ele lia. Da análise dos seus depoimentos, o historiador pode rastrear o processo de formação de uma concepção tão rica e intrigante da Criação.

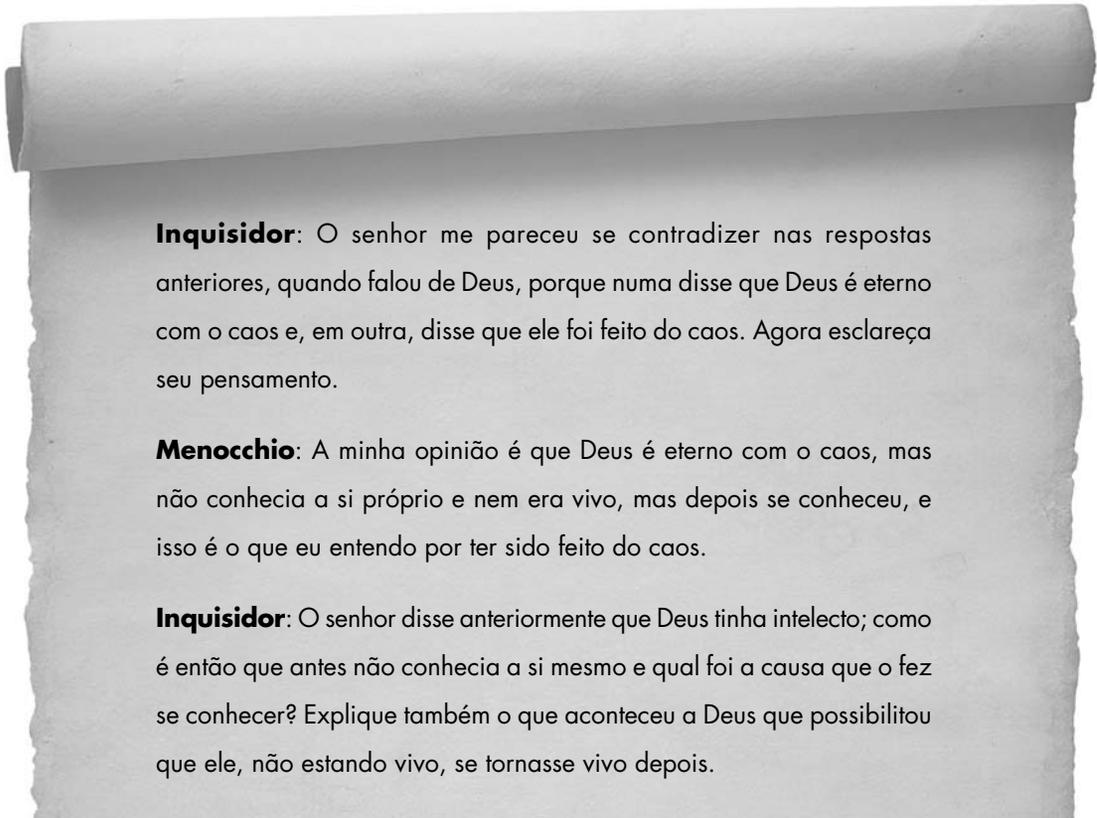
De imediato, o estudo de Ginzburg combate alguns preconceitos contemporâneos – e mesmo antigos – do tipo: homens do povo e trabalhadores pobres não pensam, não têm idéias como, por exemplo, a do caos. Essa palavra difícil na boca de Menocchio serviu, entre outras, também como indício, como pista para revolver o chão das suas leituras e interpretações. E nelas estava o livro bíblico da *Gênese*, *As Viagens*, de Mandeville e uma crônica chamada *Fioretto della Bibbia*. E junto com esse chão revolvido apareceram diferentes camadas do solo que Ginzburg chamou **substratos culturais**, isto é, inúmeras influências produzidas ao longo do tempo e em viva circulação nas comunidades. Menocchio articulou esses traços culturais e conferiu seu toque pessoal. Por intermédio da história de uma pessoa, pode-se entrever a vida social e cultural de uma época.

Vamos acompanhar uma parte do interrogatório dos inquisidores. Imagine-se agora praticando o ofício do historiador. Qual a postura a ser adotada? Verifique em seu próprio ser se há alguma simpatia por um lado ou outro. Será que não há mesmo? Pois é, para Ginzburg havia. Veja a orientação que ele adotou:

Enquanto estava lendo os processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes eu me sentia como se observasse por cima do ombro dos inquisidores, seguindo seus passos, esperando (assim como eles provavelmente esperavam) que o réu falasse bastante sobre as suas crenças – por sua conta e risco, claro. A proximidade com a posição dos inquisidores não deixa de entrar em contradição com a minha identificação emocional com os réus. Mas eu não gostaria de insistir neste ponto. Outro tipo de contradição pode ser

experimentado a nível intelectual. Foi o desejo de verdade por parte dos inquisidores (a verdade deles, naturalmente) que permitiu que chegasse até nós essa documentação extraordinariamente rica, embora profundamente distorcida pelas pressões psicológicas e físicas a que os acusados estavam sujeitos e que exerciam poderoso papel nesses processos (GINZBURG, 1991). (Texto adaptado).

O sentido da verdade de Ginzburg o aproximou dos inquisidores! Pois é, mas, em Ginzburg, o sentido da verdade é científico, e, nos inquisidores, é dogmático. Eis uma distância que aproxima. Eis o difícil movimento do historiador entre as temporalidades. Você está preparado para isso? O que aproxima você daquela época? Certamente o cristianismo. Tente ler, então, o interrogatório como um cientista e não como um religioso. Tente, vamos lá!



Inquisidor: O senhor me pareceu se contradizer nas respostas anteriores, quando falou de Deus, porque numa disse que Deus é eterno com o caos e, em outra, disse que ele foi feito do caos. Agora esclareça seu pensamento.

Menocchio: A minha opinião é que Deus é eterno com o caos, mas não conhecia a si próprio e nem era vivo, mas depois se conheceu, e isso é o que eu entendo por ter sido feito do caos.

Inquisidor: O senhor disse anteriormente que Deus tinha intelecto; como é então que antes não conhecia a si mesmo e qual foi a causa que o fez se conhecer? Explique também o que aconteceu a Deus que possibilitou que ele, não estando vivo, se tornasse vivo depois.

Menocchio: Acredito que tenha acontecido com Deus o mesmo que acontece às coisas deste mundo, que vão da imperfeição à perfeição, como uma criança, por exemplo, que, enquanto está no ventre da mãe, não compreende nem vive, mas logo que sai começa a viver e, à medida que cresce, começa a entender; assim Deus, que era imperfeito enquanto estava no caos, não compreendia e nem vivia, mas depois, se expandindo nesse caos, começou a viver e a compreender.

Inquisidor: Esse intelecto divino no princípio conhecia todas as coisas distintamente e em detalhes?

Menocchio: Ele conhecia todas as coisas que deveriam ser feitas, sabia do homem e também que daquele deveriam nascer outros, mas não conheceu todos aqueles que deveriam nascer, como, por exemplo, os que tocam os rebanhos sabem de quais animais vão nascer outros, mas não sabem especificamente todos os que vão nascer. Assim, Deus via tudo, mas não via todos os detalhes do que viria a acontecer.

Inquisidor: No princípio esse intelecto divino teve conhecimento de todas as coisas: de onde recebeu essa informação, da sua própria essência ou por outra via?

Menocchio: O intelecto recebia conhecimento do caos, onde todas as coisas se encontravam confundidas, e em seguida o caos deu ordem e compreensão a esse intelecto, assim como nós conhecemos a terra, a água, o ar e o fogo e aos poucos pudemos distingui-los.

Inquisidor: Esse Deus não possuía vontade e poder antes que fizesse todas as coisas?

Menocchio: Sim, assim como nele crescia o conhecimento, também crescia vontade e poder.

Inquisidor: Poder e querer são a mesma coisa para Deus?

Menocchio: São distintas, assim como são para nós: quando existe o querer, é preciso que exista o poder para se fazer alguma coisa. Por exemplo, o carpinteiro, se quiser fazer um banco, precisa de

instrumentos para poder fazê-lo e, se não tiver a madeira, sua vontade é inútil.

O mesmo dizemos sobre Deus; além do querer, é preciso o poder.

Inquisidor: Qual é o poder de Deus?

Menocchio: Operar através de trabalhadores.

Inquisidor: Os anjos, que para você são ministros de Deus na criação do mundo, foram feitos diretamente por Deus, ou então por quem?

Menocchio: Foram produzidos pela natureza, a partir da mais perfeita substância do mundo, assim como os vermes nascem do queijo, e quando apareceram receberam vontade, intelecto e memória de Deus, que os abençoou.

Inquisidor: Poderia Deus fazer todas as coisas sozinho, sem ajuda dos anjos?

Menocchio: Sim; assim como alguém que constrói uma casa usa trabalhadores e ajudantes, mas se diz que fez tudo sozinho, Deus, na criação do mundo, usou os anjos, mas se diz que foi Deus quem o fez. E da mesma forma que aquele construtor poderia ter feito sua casa sozinho, mas levaria mais tempo, Deus poderia ter construído o mundo sozinho, mas em muito mais tempo.

Inquisidor: Se não tivesse existido a substância da qual foram produzidos todos os anjos, se não tivesse existido o caos, Deus teria podido fazer toda a máquina do mundo sozinho?

Menocchio: Eu acredito que não se possa fazer nada sem matéria e Deus também não poderia ter feito coisa alguma sem matéria.

Inquisidor: Aquele espírito ou anjo supremo, pelo senhor chamado de Espírito Santo, é da mesma natureza e essência de Deus?

Menocchio: Deus e os anjos são da mesma essência do caos, mas diferentes em perfeição, porque a substância de Deus é mais perfeita e não é a mesma do Espírito Santo, sendo Deus a luz mais perfeita; o mesmo digo de Cristo, que é de substância inferior à de Deus e à do Espírito Santo.

Inquisidor: O Espírito Santo é tão poderoso quanto Deus? E Cristo também é tão poderoso quanto Deus e o Espírito Santo?

Menocchio: O Espírito Santo não é tão poderoso quanto Deus e nem Cristo é tão poderoso quanto Deus e o Espírito Santo.

Inquisidor: Aquele que o senhor chama de Deus foi feito, produzido por alguém?

Menocchio: Não foi produzido por outros, mas recebe seu movimento das mudanças do caos e vai da imperfeição à perfeição.

Inquisidor: E o caos, quem o move?

Menocchio: Ele se move sozinho (GINZBURG, 1987, p. 121-124).

Que sujeito inteligente! O cara enfrentou de igual para igual os inquisidores e, veja bem, a posição dele era muito ruim. Tudo e todos ali contribuíam para diminuí-lo e enfraquecê-lo. Vale a pena ler o livro. É uma obra de mestre.



Atende aos Objetivos 1 e 3

1.

a. Qual é a diferença entre a abordagem do personagem Menocchio por Carlo Ginzburg e o modo como o personagem Tiradentes foi tratado na história do Brasil a partir da proclamação da República?

b. Você observou atentamente o conjunto de princípios que Menocchio utilizou para explicar a origem do mundo, isto é, a sua cosmogonia? Você notou que, segundo a visão de Menocchio, tanto Deus como “as coisas” estavam no caos e que isso é uma concepção materialista e quase científica? Destaque a passagem que comprova essa argumentação.

c. Agora, uma pergunta bastante subjetiva. Você se sentiu seduzido pela argumentação do Menocchio? Explique.

Respostas Comentadas

a. Tiradentes foi estudado para ser transformado em herói e mitificado enquanto Menocchio foi estudado para que o conhecimento social e cultural da Europa moderna fosse aprofundado, especialmente em relação à circulação dos substratos culturais.

b. "Acredito que tenha acontecido com Deus o mesmo que acontece às coisas deste mundo, que vão da imperfeição à perfeição, como uma criança, por exemplo, que, enquanto está no ventre da mãe, não compreende nem vive, mas logo que sai começa a viver e, à medida que cresce, começa a entender; assim Deus, que era imperfeito enquanto estava no caos, não compreendia e nem vivia, mas depois, se expandindo nesse caos, começou a viver e a compreender."

c. Não sei se você se sentiu seduzido ou não, mas posso afirmar que os inquisidores se sentiram, sim. Do contrário, esse diálogo profundo não teria acontecido.

Mesmo sendo um mestre historiador, Ginzburg recebeu muitas críticas. E como intelectual preparado, compreendeu-as e até mesmo aceitou algumas. Boa parte das críticas recusava à micro-história o papel de única abordagem possível da história. Ginzburg não só concordou com isso como foi além.

Ele disse: "A idéia de se opor a chamada micro-história à macro-história não tem sentido, assim como também é absurda a idéia de se opor a história social à história política" (Apud VAINFAS, 2002, p. 146).

As críticas à micro-história atingiram outros historiadores que a praticavam. Uma das mais notáveis é a norte-americana Natalie Davis. O seu livro *O retorno de Martin Guerre* é uma bela narrativa histórica, isto é, é uma história bem contada. E essa qualidade estilística foi muito criticada. Os críticos viam nisso o retorno da velha história historizante, narrativa, factual e política.

Mas não era nada disso. Ela conta, sim, a história de um homem que cai no mundo, deixa a mulher para trás e depois retorna. Mas não era ele, era um impostor. Este voltou a viver com a mulher e retomou os laços sociais antigos até que o primeiro – e verdadeiro – Martin Guerre retorna... Que história! E Natalie Davis nos conta essa história com maestria, fazendo com que conheçamos melhor a vida da gente camponesa do interior da França no século XVI, o contexto geral, o macro, e não só a vida de umas poucas pessoas.

A historiadora cuida, também, de ver a mulher. E como não vê-la? Davis é uma mulher do século XX (nasceu em 1928), viveu a Segunda Guerra Mundial, cruzou o feminismo, conheceu a pílula anticoncepcional e a liberação sexual. Como não reservar um olhar especial para a mulher no passado histórico? Por que continuar praticando uma história que retira a mulher da sociedade e da política em todos os tempos, para vê-la apenas como “rainha do lar”? Não, ela não faz isso. E, por intermédio de uma pequena história, ela encontrou e ergueu uma mulher ativa como objeto de investigação, relacionando tudo isso à dinâmica da sociedade.

Bertrande é a mulher abandonada por Martin Guerre. Vamos a ela e ao seu mundo.

Bertrande conhecia esse mundo pela sua mãe, pela sua sogra basca, pelas madrinhas. O que lhe reservava ele? Antes de tudo, era um mundo onde a estrutura formal e a identidade pública estavam exclusivamente associadas aos homens. A partícula “de”, que se encontra com tanta frequência nos nomes femininos em Artigat e redondezas, não traduzia o desejo dos camponeses em imitar os nobres, mas uma maneira de expor o sistema de classificação da sociedade aldeã. Bertrande era “de Rols” como seu pai era Rols; Jeanne era “de Banquels”, seu pai, Banquels; Arnaude “de Tor”, seu pai, Tor. Nas margens do Lèze, os herdeiros eram sempre homens, como vimos, a menos que a família, por má sorte, tivesse apenas filhas. Em suas deliberações, os consules da aldeia admitiam apenas os homens; as mulheres casadas e as viúvas só eram convocadas para receber ordens.

Mondar

Atividade de cortar ramos secos ou supérfluos de árvores ou arbustos.

Gasaille

Termo francês. Tipo de contrato de arrendamento pelo qual uma pessoa confia à outra – e durante certo período de tempo – bens capazes de gerar alguma renda para a primeira.

Painço

Planta anual de até 1m (*Panicum miliaceum*), da família das gramíneas, com a bainha das folhas cobertas por pêlos longos, e espiguetas oblongas, em panículas alongadas, provavelmente domesticada no centro da Ásia, e já cultivada na Europa e no Mediterrâneo há 5.000 anos, especialmente como forrageira e para produção de farinha e bebidas alcoólicas.

Na vida cotidiana do trabalho no campo e na casa, as mulheres, porém, desempenhavam um papel importante. Realizavam as tarefas tipicamente femininas de **mondar**, podar as vinhas, cortar as uvas. Ao lado dos maridos, arrendavam e cultivavam as terras, tosquiavam os carneiros e levavam as vacas e bezerros [em contratos de] **gasaille**. Uma certa Maragille Cortalle, uma viúva de Saint-Ybars, adquiriu em **gasaille** dezoito ovelhas por conta própria, comprometendo-se a mantê-las “como bom pai de família” durante quatro anos. Fiavam a lã para os tecelões de La Fossat e faziam pães que vendiam a outros aldeões. Mulheres como Marguerite, dita La Brugarsse, de Le Carla, emprestavam pequenas quantias de dinheiro, ao passo que as esposas e viúvas de pequenos comerciantes rurais, como Bertrande de Gouthelas e Suzanne de Robert, de Le Fossat, vendiam quantidades consideráveis de trigo, **painço** e vinho. Naturalmente exerciam o ofício de parteiras e, ao lado de alguns cirurgiões, dispensavam cuidados aos doentes.

As mulheres, ao enviuvarem, dependiam da boa vontade dos seus maridos e filhos. Em princípio, o costume do Languedoc garantia à viúva a recuperação do dote que trouxera, aumentado em um terço do seu valor. De fato, em Artigat e nos burgos e aldeias vizinhas, os contratos de casamento não se pronunciam a respeito. Só prevêm os direitos da mulher sobre os bens do marido no caso específico em que seus pais ou mãe viúva pretendam viver com o casal. A maior parte dessas disposições vem consignada no testamento do marido. Na melhor das hipóteses, ele estipula que sua mulher poderá gozar do usufruto dos seus bens enquanto viver “em estado de viuvez” (alguns testamentos acrescentam “e honestamente”). Se realmente confia nela ou deseja recompensá-la “por seus agradáveis serviços”, especifica que poderá usufruir dos seus bens “sem prestar contas a ninguém no mundo”. Se ela não se entende com seus herdeiros, o marido inclui em ata uma cláusula detalhada a seu favor: sete sesteiros de trigo e uma pipa de bom vinho por ano, uma roupa

e um par de sapatos e meias de dois em dois anos, lenha para o aquecimento, etc. Em caso de segundo casamento, ela receberá uma soma total, talvez previamente fixada, em geral equivalente ao seu dote aumentado em um terço.

O funcionamento desse mundo camponês estimulava não só as qualidades domésticas e agrícolas da esposa, como também sua habilidade em manobrar os homens e pesar as vantagens em se manter viúva ou casar novamente. Uma esposa de Artigat jamais poderia esperar alcançar a posição de Rose d'Espagne, senhora de Durfort, uma nobre herdeira que comprava terras e atormentava seus meeiros instalados a leste da aldeia. Mas podia esperar desfrutar do respeito das outras aldeãs e retirar do seu estado de viúva um certo poder informal; receber o título honorífico de Na e ser livre para outorgar um vinhedo a um filho recém-casado e meias a todos os seus afilhados e afilhadas.

As mulheres parecem ter se adaptado ao sistema, afrouxando-o graças ao profundo laço e cumplicidade secreta entre mãe e filha. Esposas, faziam dos maridos seus herdeiros universais. Viúvas, preferiam os filhos às filhas, como herdeiros. Sentiam-se gravemente ofendidas e exigiam reparação quando tratavam-nas de *bagasses*, isto é, prostitutas. Uma boa mulher de Le Fossat arrastou a vizinha à justiça não só porque esta lhe batera durante uma briga por uma questão de galinheiros, mas também porque chamara-a de “galinha”.

Tais eram os valores em que Bertrande de Rols crescera. Em todas as vicissitudes que iria atravessar, Bertrande jamais manifestou a mínima **veleidade** de se diferenciar ou se destacar da sociedade de sua aldeia. Contudo, empenhava-se em seguir seu próprio caminho. Pode ter sido influenciada pelo exemplo de sua sogra, uma dessas mulheres bascas donas de si. Muitas vezes herdeiras e exercendo uma autonomia de pleno direito, eram famosas pelo seu “atrevimento” e, mais tarde, engrossariam as fileiras das “feiticeiras” (DAVIES, 1987, p. 47-50).

Veleidade

Presunção, afetação, capricho.



Atende aos Objetivos 2 e 3

2.

a. Escrever um livro sobre a trajetória de uma pessoa, no caso, Martin Guerre, significa abandonar toda referência ao social? Exemplifique.

b. Qual é o significado de a mulher, no ato do casamento, incorporar o nome do marido ao seu? Esse significado social ainda existe hoje?

Respostas Comentadas

a. Não. O conhecimento sobre como a sociedade se organiza para produzir o seu sustento e como é o seu cotidiano contribui para o esclarecimento das trajetórias humanas e para a compreensão das suas contradições.

b. Ela adquiria uma nova identidade. Ela entrava no mundo público com o nome do homem. Sim e não. Há mulheres que não usam o nome do marido mas se comportam dentro dos marcos do machismo. Há mulheres que usam o nome do marido e não se submetem a eles. A vida cotidiana da mulher alterou-se profundamente.

Dois livros sobre dois personagens que esclarecem toda uma época. Longe de se perder no minúsculo, a micro-história contribuiu para alargar os horizontes da história-problema de Lucien Febvre e Marc Bloch, sofisticando, ademais, o seu método.

RESUMO

A micro-história nasceu na década de 1980 e recebeu esse nome em virtude de uma coleção editorial italiana. Fazer micro-história não é o mesmo que mitificar personagens históricos ou escrever sobre minúsculas banalidades. É pôr em movimento um método de investigação que reconstrói o passado a partir de indícios, pistas e sinais e que, por sua vez, põe os objetos investigados em relação com a realidade social.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, discutiremos o texto literário e seu uso como fonte histórica.

Aula 13

Texto literário
e seu uso como
fonte histórica

Metas da aula

Identificar o texto literário como documento da experiência social de uma época e apresentar as possibilidades metodológicas para o seu tratamento como fonte histórica.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. relacionar literatura, sociedade e história;
2. caracterizar o texto literário como documento histórico;
3. identificar os diferentes tipos de texto e suas práticas de leitura na análise histórica.

Pré-requisitos

Para que você encontre maior facilidade na compreensão desta aula, é necessário que você tenha estudado, na Aula 2, o significado de documento histórico como suporte de relações sociais, nas Aulas 8 e 9, as diferentes atribuições dos textos literários na Antigüidade e no Medievo, e, na Aula 13, a renovação do método histórico na atualidade.

INTRODUÇÃO

A leitura de um bom romance proporciona distração, inspiração e, dependendo da natureza da obra, também uma boa dose de instrução moral, estética e até mesmo histórica.

Os estilos e formas literárias que compõem a matéria da história da literatura correspondem a certas expectativas da sociedade que produziu e consumiu a obra. Dessa maneira, todo romance, crônica, relato de viagens, enfim, todo texto escrito com fins de registrar uma experiência social, ou de elaborá-la pela imaginação social, guarda em si aspectos do mundo que o produziu. Pode, portanto, ser tomado como fonte histórica, ou seja, como suporte de uma certa experiência social passada, nesse caso, a experiência social de imaginar e de deixar essa imaginação registrada na forma de um texto literário.

Os textos literários são fontes históricas que evocam para a sua análise elementos pertinentes à sua produção, às práticas de sua publicação e de leitura. Cada tipo de texto tem uma forma de veiculação condizente com as demandas da sociedade e de seu tempo histórico específicos.

Antes de se tornarem obras únicas, os romances eram publicados em fascículos em jornais, revistas ilustradas ou suplementos literários. As transformações no circuito social da produção literária são históricas e envolvem um conjunto de fenômenos dentre os quais destacam-se o surgimento da imprensa, a fabricação do livro, a consolidação das tecnologias de impressão, bem como o advento de um público de leitores, a princípio associados à leitura coletiva de textos, e, posteriormente, por meio da ampliação da alfabetização, a um número cada vez mais diferenciado de leitores. Tudo isso foi também acompanhado das diferentes modalidades de circulação do objeto "livro" e da consolidação de um mercado editorial, quando o livro se torna uma mercadoria a ser consumida no mercado de trocas de bens culturais. Nesse ponto, a sociedade se tornou complexa

de tal maneira que os papéis sociais ligados à esfera literária se especializaram para muito além do gênio criativo que envolvia a figura idealizada do escritor.

Portanto, estudaremos, nesta aula, as relações entre sociedade e literatura por meio de uma perspectiva histórica. Isso quer dizer que vamos tentar compreender a literatura como uma experiência social e histórica, como uma atividade exercida dentro de um espaço social por agentes históricos: escritores e leitores.

Também buscaremos identificar na materialidade do texto literário aspectos próprios da sociedade que o produziu. Assim, sua análise nos possibilita, por um lado, conhecer as formas de sensibilidade, os recursos de imaginação e as estruturas de sentido utilizadas na elaboração do texto literário, e, por outro, os elementos descritivos do texto desvendam aspectos da cultura material e dos costumes da época na qual a obra foi escrita.

Por fim, buscaremos estabelecer os princípios metodológicos para a análise de distintas modalidades de textos literários como fontes históricas. Tudo isso sem abrir mão do prazer que a leitura pode nos proporcionar.

Literatura

O sentido moderno de literatura incorpora ao menos três significados básicos, a saber: a atividade de compor e escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso; o conjunto de obras produzido numa época e lugar; o conjunto de membros que se volta para o fazer artístico de escrever obras em prosa ou verso.

Gesta

Narrativas, geralmente rimadas, ou ainda cantadas, que celebram os grandes feitos de heróis passados.

História, literatura e sociedade

Literatura é um conceito que possui uma historicidade, ou seja, incorporou significados associados a atributos diferentes que a experiência social de homens e mulheres, em diferentes épocas, a concedeu. Já foi visto em aulas anteriores o papel desempenhado pelos textos literários – poesia épica, narrativa de fatos fabulosos, os relatos dos peregrinos e a **gesta** dos reis – na elaboração de uma consciência histórica e seus registros materiais.

Entretanto, a noção de literatura, tal como hoje a entendemos foi sendo elaborada pela experiência social desde o Renascimento. A palavra literatura começou a ser utilizada, em vários países da Europa, no século XIV. Sua raiz etimológica latina, *littera*, associava tal

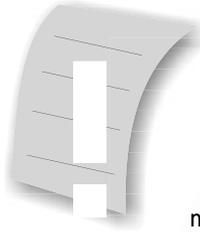
termo à letra do alfabeto. A evolução do termo incorporou em distintos idiomas as noções de leitura, a capacidade de ler e de ser lido.

Com o advento da imprensa, a noção de literatura assumiu uma nova categorização, associada à leitura da palavra impressa veiculada em livros. Incorporou à sua etimologia os atributos materiais dos seus veículos, bem como da capacidade de ler e da experiência da leitura. Entretanto, ainda no século XVIII, a noção de literatura era muito ampla, incorporando tratados filosóficos, textos históricos, ensaios e poemas.

Aos poucos, a noção de literatura foi perdendo sua vinculação a esse sentido mais antigo e tornou-se uma categoria aparentemente objetiva de obras impressas de certa qualidade. As figuras do "editor literário", bem como a presença de "suplementos literários" como agentes e veículos da atividade literária, passaram a circular amplamente no século XIX, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil.

O estudioso britânico Raymond Williams (1979, 2007) destaca três tendências que fornecem uma dimensão histórica e processual à noção contemporânea de literatura e suas relações com a sociedade moderna:

Primeira, uma passagem do "conhecimento" para o "gosto" ou "sensibilidade" como critério para a definição da atividade literária; segunda, uma crescente especialização da literatura como obras "criativas" ou "de imaginação"; terceira, um desenvolvimento do conceito de "tradição", em termos nacionais, resultando na definição mais eficiente de "uma literatura nacional". As fontes de cada uma dessas tendências, podem ser percebidas a partir do Renascimento, mas foi nos séculos XVIII e XIX que elas evidenciaram com maior vigor, até se tornarem no século XX, fatos consumados (WILLIAMS, 1979, p. 53).



É importante destacar que os estudos de Willians sobre a evolução da noção de literatura como parte integrante do campo artístico estão associados a uma perspectiva histórica marxista que compreende que os conceitos e seus usos são expressões de dinâmicas sócio-históricas. Daí a necessidade de associar a definição de literatura às práticas sociais que a caracterizam em diferentes momentos históricos.

Entretanto, a análise da literatura e de textos literários na análise histórica, como veremos adiante, vai incorporar, além do viés da construção sócio-histórica da noção de literatura, as práticas e representações associadas à experiência de ler e à leitura, também nas sociedades mais tradicionais. Valorizam-se, assim, a oralidade e a experiência popular de produzir representações literárias.

A primeira tendência revela o movimento das sociedades de fins do século XVIII em deslocar, dos espaços das igrejas e universidades, para os cafés, livrarias e salões, tanto as práticas de leitura quanto o consumo de impressos. O monge recluso nas bibliotecas dos mosteiros ou o profissional erudito devotado às letras cederiam lugar ao "amador culto" e ao "escritor sensível". "Gosto" e "sensibilidade" eram conceitos voltados à elaboração de uma identidade de classe, e podiam ser aplicados a uma grande variedade de experiências de comportamento público e privado, da vestimenta à alimentação, regulando atitudes e sociabilidades. Ambas as categorias se referem ao advento da sociedade burguesa européia.

A segunda tendência revela a autonomização dos campos artísticos e a valorização da capacidade criativa dos seres humanos, frente às formas de mercantilização e mecanização do fazer artístico e intelectual, próprias de uma nova ordem social: a do capitalismo, em especial o capitalismo industrial.

Ao longo do século XIX, o **romantismo** valorizou a capacidade criativa como redentora e libertadora das artes, pregando o retorno a um estado de "pura natureza" em oposição aos valores "fúteis" da civilização materialista.

Willians explica que vários conceitos ganhariam, no século XIX, uma especificação associadas à noção de "gosto e sensibilidade". "Arte" perdeu o sentido de capacidade humana geral; "estético" passou a associar-se aos atributos específicos do que era "artístico" e "belo". O conceito de literatura, apesar de guardar ainda uma relação com a experiência de ler e da leitura, também acompanhou esse movimento de vinculação aos atributos de "estético" e "imaginativo". Assim, a literatura desloca-se do campo dos comportamentos que garantiam uma distinção social para o campo das "obras em si" e do fenômeno artístico.

Esse deslocamento garantiu o surgimento de uma crítica especializada, a única capaz de reconhecer e garantir o valor das grandes obras. Surgia, então, a literatura com 'L maiúsculo', distinguindo as "grandes obras do Espírito" dos escritos populares muitas vezes sem autoria definida.

A valorização da excepcionalidade do gênio artístico em termos da produção literária esteve associada a um marcante movimento do século XIX, o da formação da noção moderna de nação. Nesse momento, todos os movimentos de consolidação dos estados nacionais investiram, tanto no plano simbólico como no material, na elaboração da nação como "comunidade imaginada" (ANDERSON, 2005), pois reunia num território comum, um mesmo povo "guardião" de tradições lingüísticas, históricas, artísticas e literárias.

Do ponto de vista filosófico, o **romantismo** preconizava a volta aos temas medievais, à inspiração nas religiões orientais, a exaltação dos instintos, dos sentimentos, da imaginação e da fantasia, e a valorização dos transportes místicos; do ponto de vista das artes plásticas e da literatura, definia o fazer artístico como a expressão dos estados da alma, pura sensibilidade e emoção inscrita em telas e textos.



A formulação da noção de povo nacional foi elaborada pelo pensamento romântico que o concebia como uma entidade abstrata e homogênea. Juntamente às noções de identidade nacional, cultural nacional e memória, integravam-se as ideologias nacionalistas que, historicamente, desembocaram nos movimentos autoritários da primeira metade do século XX.

No entanto, tal perspectiva rejeitava as expressões da cultura oral e da experiência social grupos subalternos, valorizando as produções das elites letradas. As expressões dos grupos dominados politicamente seriam da ordem do folclore e da produção artesanal, que, dentro do campo artístico, estariam alocadas num patamar de inferioridade.

No Brasil oitocentista, notadamente as elites do segundo império foram responsáveis tanto pela sobrevalorização dos modelos e sistemas culturais estrangeiros, como pela elevação da figura romântica do índio, pensado como a representação ideal do povo brasileiro. Nessa operação, os negros, brancos pobres, enfim, todo um conjunto significativo da população brasileira foi excluído do Brasil como "comunidade imaginada". Estes só reintegrariam o quadro da cultura nacional pelo viés do folclore, nos anos 1930, com a ideologia do nacional-popular (ORTIZ, 1994).

Mudanças significativas nos quadros das relações entre literatura e sociedade deveram-se à emergência de uma consciência crítica por parte dos movimentos sociais desde fins do século XIX. A literatura e as artes, ao longo do século XX, prolongando-se pelo século XXI, passaram por um processo de internacionalização, resultando na valorização de usos mais autônomos, por vezes mais libertárias, outras, ainda, mais comerciais. Tal processo desdobrou-se na emergência da indústria cultural e da cultura da mídia.

A esses movimentos associou-se uma crítica cultural mais consistente, bem como o interesse das Ciências Humanas pela possibilidade de compreender a literatura como categoria social e histórica.



Atende ao Objetivo 1

1. Festa busca contextualizar Machado

Estudos sobre influências musicais e literárias, assim como sobre sua origem, devem trazer retrato mais detalhado do autor.

Debate sobre o fato de o surgimento do autor ser ou não um "milagre" é um dos que devem estar na pauta das discussões.

O título e a chamada da matéria foram publicados na *Folha de S. Paulo*, no dia oito de março de 2008. Não é muito clara sobre o porquê dos festejos em torno do escritor carioca Machado de Assis. O fato é que no calendário das datas memoráveis do ano de 2008 consta a celebração dos 100 anos de morte do escritor (1839-1908). Leia a seguir:

"Sylvia Colombo da reportagem local

[...] A partir do mês que vem, a efeméride dos cem anos da morte de Machado de Assis (1839-1908) vai encher as prateleiras das livrarias de reedições, coletâneas, novos — e não tão novos — estudos e documentos sobre a obra do mais importante autor brasileiro.

A Academia Brasileira de Letras, instituição da qual Machado foi um dos fundadores, prepara ampla programação de eventos gratuitos. A partir de segunda-feira, ela estará disponível pelo *site* www.machadodeassis.org.br.

Duas das atrações chamam a atenção por se referirem nem tanto à sua produção, mas ao modo como modelou seu estilo e criou seu universo. "O Que Machado Leu" e "O Que Machado Ouviu" prometem oferecer ingredientes para que sejam investigadas as raízes das influências do autor de *Dom Casmurro*.

A primeira será um módulo dentro da exposição "Machado Vive", que será aberta no dia 20 de junho [2008]. Oferecerá um recorte crítico a partir da biblioteca de 800 volumes do autor. Depois, vai virar livro, em co-edição com a Biblioteca Nacional. A segunda se dará por meio de uma série de concertos eruditos que evocarão as preferências do escritor e as reuniões do "Clube Beethoven", espaço criado por ele, no qual se ouvia música e se jogava xadrez.

Leituras O poeta e crítico Ivan Junqueira, um dos coordenadores da homenagem, diz que a preocupação é distinguir o que Machado leu do que realmente o influenciou. "Importantes mesmo foram Laurence Sterne, Diderot, Schopenhauer, Xavier de Maistre, Shakespeare, Cervantes e Dante." Machado lia, a princípio, em francês. Depois passou ao inglês. No final da vida, aprendeu alemão e um pouco de grego, mas nunca chegou a ser fluente nessas línguas. "Ele lia brasileiros e gostava de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, mas não se pode dizer que foram leituras que o influenciaram", diz.

Fazendo eco ao lugar-comum celebrizado pelo crítico norte-americano Harold Bloom, Junqueira chama Machado de "milagre", pelo fato de ter surgido a partir de um contexto social humilde. A mesma opinião é compartilhada pelo presidente da ABL, Cícero Sandroni: "Era um brasileiro pobre, gago e epiléptico, que através do esforço pessoal e da leitura, se transformou".

Releitura Mas para que servem as efemérides senão para abrir portas a releituras? O pesquisador e ensaísta Ubiratan Machado, autor de *A vida literária no Brasil durante o Romantismo* e que lança nos próximos meses um dicionário de mais de 2.000 verbetes sobre Machado, acha que se deve deixar de pensar que o surgimento de sua literatura tem algo de milagroso.

"Ele não era um pobrezinho. Primeiro porque ser mulato não era depreciativo, então. Alguns dos homens mais importantes do Império eram mulatos. O fato de seu pai ser um agregado, também não, pois isso era bastante comum. Ter nascido no morro tampouco era um drama. Na época, rico também vivia em morro. E, depois, quando tornou-se funcionário público, Machado passou a ganhar muito bem."

Ainda, para ele, o tão celebrado autodidatismo também não é algo único no caso de Machado, pois muita gente formava-se assim naquela época. "Enfim, milhares de pessoas enfrentam o que Machado enfrentou na vida. Não é isso que confere valor à sua literatura, e sim suas qualidades próprias." O estudioso também ressalta que a imagem soturna de Machado, que se solidificou com o tempo, foi a que predominou apenas nos últimos

anos de sua vida, principalmente após a morte da mulher, Carolina, em 1904. "Até então, ele havia sido um homem muito alegre e muito espirituoso", conclui (Folha de S. Paulo, "Seção Ilustrada", p. 4, 8 mar. 2008).

Agora, avalie como hoje pode ser caracterizada a relação entre literatura e sociedade.

Resposta Comentada

O objetivo desta atividade é desenvolver uma avaliação de como a nossa época se relaciona com a literatura. No caso específico da matéria jornalística, alguns aspectos merecem ser ressaltados. Do ponto de vista da memória nacional, a data da sua morte é motivo para que se valorize, através da figura de Machado de Assis, as obras da literatura nacional e seus destacados autores. Assim, as instituições de memória, como é o caso da Academia Brasileira de Letras, se organizam num esforço comemorativo "multimídia". Quando a ABL presta homenagem a um escritor brasileiro, também está homenageando a nação brasileira. Dentro dessa perspectiva, a literatura fornece material para a construção da identidade nacional.

Por outro lado, a crítica especializada levanta o debate sobre a relação entre o autor, sua obra e a própria sociedade na qual viveu e produziu suas obras – o Rio de Janeiro do século XIX. O debate em torno da especialidade do gênio artístico revela tensões próprias às análises literárias de cunho histórico e sociológico que se especializaram a partir do século XX, quando a própria literatura tornou-se objeto de estudo das Ciências Humanas.

Dessa forma, a matéria jornalística aponta para a historicidade com a qual são tratadas hoje a atividade literária e a literatura como campo de ação social.

Os textos literários como documentos históricos – princípios de análise

Antonio Candido de Mello e Souza

Nascido no Rio de Janeiro, em 1918, viveu desde pequeno em Minas Gerais, de onde é a sua família. Em 1942, formou-se em Ciências Sociais, mas em 1945 definiu o seu caminho pela literatura, ao ser aprovado num concurso de livre-docência em Literatura Brasileira. Desde então, dedica-se à crítica literária e à docência.

Na primeira parte do clássico livro *Literatura e Sociedade* (1980), o crítico e estudioso da literatura **Antonio Candido** examina a influência do meio social sobre a obra literária e a influência desta sobre o meio. Paralelamente, indaga sobre o fato de os textos literários serem expressões da sociedade, e em que medida incorporam suas demandas e problemas.

As respostas a essas indagações contribuíram para o tratamento das relações entre a obra, o autor e o público como *práticas sociais*. Dessa forma, importam para sua análise três aspectos fundamentais: como a sociedade define a posição e o papel do autor; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores socialmente compartilhados; e, por fim, como se formam os públicos.

Herdeiro de uma tradição crítica materialista (GOLDMANN, 1976), Candido cria um programa para a análise crítica da experiência artística que leva em conta o papel criativo dos sujeitos históricos envolvidos na atividade artística. Não defende a determinação da base econômica sobre as formas artísticas; mas propõe a existência de uma relação estreita entre as condições de vida, a experiência social e a expressão artística.

Assim, a própria expressão artística passa ser tratada como uma experiência social:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma das visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado,

mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interna (CANDIDO, 1980, p. 4).

Em seus trabalhos, Candido defende uma interpretação estética que supere os aspectos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, visto que incorpora a dimensão social como um fator de arte. Na perspectiva desse tipo de crítica, o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, compartilhando com os fatores psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros, para a diversidade coesa do texto literário. Ao adotarmos essa posição, evitamos tanto tratar as obras literárias como meros reflexos da atividade social, quanto tomá-las simplesmente como fenômenos artísticos desvinculados da dinâmica social concreta.

Vale destacar, para compreendermos melhor o posicionamento defendido por Candido, a existência de distintas modalidades de análise sociológica da literatura (CANDIDO, 1980, p. 9-11).

1º tipo – o método tradicional, esboçado no século XVIII, propunha relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais. Nesse caso, compunham-se quadros contextuais que pouco ou nada tinham a ver uns com os outros. Assim, para cada obra em estudo, estabelecia-se um quadro político e institucional da época na qual havia sido escrita, sem relação alguma com o conteúdo da obra.

2º tipo – incluem-se, nesta segunda categoria de análise, os trabalhos de sociologia da literatura, que procuram verificar em que medida as obras espelham ou representam a sociedade, em seus vários aspectos. Sua estratégia consistia basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem

no livro, correndo o risco de cair num determinismo simplista, no qual a obra era vista como reflexo do contexto histórico.

3º tipo – consiste no estudo entre a obra e o público. Considera-se, nessa abordagem, os aspectos sociológicos da produção literária, dentre os quais o seu destino, a sua aceitação e a ação recíproca entre autor e público.

4º tipo – estuda a posição e a função social do escritor. Busca-se, em trabalhos desse tipo, relacionar o escritor, (na sua condição social), à natureza da sua obra, e ambas à organização da sociedade. Assim, a condição social do escritor se inscreveria de alguma forma, na sua expressão literária, trazendo para dentro do campo da literatura os jogos das posições sociais.

5º tipo – semelhante ao anterior, só que focado nas dimensões políticas da obra literária. É investigada, nesse tipo de trabalho, a função política das obras e dos autores, em geral com o intuito de considerar a literatura e o texto literário como formas de expressão ideológica.

6º tipo – voltado para o estudo da origem da literatura em geral ou dos gêneros literários, pertencem a esse tipo os escritos tradicionais de uma história literária, ou ainda, das idéias literárias. Nesse âmbito, o fenômeno artístico é autônomo em relação à dinâmica histórica.

Candido enfatiza que todos esses tipos de abordagem são legítimos, se bem conduzidos, dentro do campo das Ciências Humanas. Entretanto, em todas as modalidades de análise, "nota-se um deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a função na sociedade". Entretanto, apesar de a literatura como prática social depender do entrelaçamento de

diferentes fatores sociais, os textos literários resultantes dessa prática não são absolutamente reflexos ou determinações de tais fatores sociais.

Todo trabalho artístico se sustenta na relação dialética entre o real e o imaginário (FRANCASTEL, 1993). Portanto, há que se considerar o nível de arbitrariedade e deformação que o fazer artístico estabelece com o meio social. Assim, mesmo quando pretende observá-la com realismo e precisão, opera por mediações, traduzindo em prosa ou verso seus modos de ver, sentir e imaginar.

Nesse sentido, todo o trabalho das Ciências Humanas com a literatura confluiu-se para a afirmação de que toda arte é social. Isso porque depende tanto da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra de formas variadas através de categorias próprias operadas pelo fazer literário, quanto do efeito que produz sobre os sujeitos sociais que a recebem, modificando sua visão de mundo ou, ainda, reforçando sentimentos e valores sociais. De acordo com Candido, "isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter os artistas e os receptores de arte" (CANDIDO, 1980, p. 21).

Do ponto de vista da análise sociológica, adverte Candido, "a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais" (p. 21), dentre as quais se destacam a estrutura social, os valores, as ideologias e as técnicas de comunicação, cuja influência no processo artístico varia de acordo com sua própria dinâmica. Assim, a estrutura social se manifesta na definição da posição social do artista, ou na configuração dos grupos de receptores; já os valores e as ideologias se expressam na forma e no conteúdo da obra; por fim, as técnicas de comunicação, na sua feitura e forma de transmissão. Esses elementos definem os quatro momentos da produção literária, a saber: "a. o artista, sob o impulso de uma necessidade anterior, orienta-o segundo os padrões da sua época; b. escolhe certos temas; c. usa certas formas e d. a síntese resultante age sobre o meio" (CANDIDO, 1980, p. 21).

Dessa forma, a análise da comunicação artística deverá considerar os seus três elementos fundamentais: o autor, a obra e o público. Tudo isso interessa para a análise social da literatura, à medida que esclarece a produção artística no seu caminho de mão dupla: arte e sociedade/sociedade e arte. Avaliando as questões sob essa dupla perspectiva, dimensiona-se o "movimento dialético que engloba arte e sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas" (CANDIDO, 1980, p. 24).

Importa esclarecer, devidamente, as relações entre autor, obra e público, para se definir uma estratégia adequada para trabalhar com os textos literários como documentos e fontes de pesquisa para as Ciências Humanas. Para tanto, continuaremos com a obra fundamental de Antonio Candido. O autor esclarece que o processo de comunicação artístico é dinâmico,

complicando-se pela ação que a obra realizada exerce tanto sobre o público, no momento da criação e na posteridade, quanto sobre o autor, a cuja realidade se incorpora em acréscimo, e cuja fisionomia espiritual se define através dela [...]. A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; só vive na medida em que estes a vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este passivo é homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, temo inicial deste processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura configurando no tempo (CANDIDO, 1980, p. 74).

A relação entre o escritor e o público é mediada pelos seus escritos, e isso acaba por criar uma interdependência entre esses três elementos que nunca podem vir isolados na perspectiva de análise crítica. O escritor, numa determinada sociedade, não é simplesmente um indivíduo criativo, mas alguém desempenhando um papel social,

que ocupa uma posição num grupo profissional e deve corresponder a um conjunto de expectativas do público leitor. Este, por sua vez, nunca é um grupo social específico, mas uma coleção de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse pelo fato. Entretanto, dentro dessa coleção, podem diferenciar-se agrupamentos menores, mais coesos, às vezes com tendência a associar-se, como são os círculos e as associações de amadores, ou ainda as sociedades literárias.

É importante marcar que a formação dos públicos leitores é histórica e depende de alguns fatores sociais, dentre os quais: a existência e o grau de organização dos meios de comunicação; a formação de uma opinião literária; e, por fim, a diferenciação de setores mais restritos que tendem a orientar o gosto dos demais (CANDIDO, 1980, p. 77). Assim, deve-se considerar na análise crítica dos textos literários, o grau de instrução do público, bem como o seu acesso aos textos e publicações; os hábitos intelectuais, ou seja, a valorização da leitura e o desenvolvimento de práticas ilustradas. Além disso, devemos considerar os meios de acesso ao material literário: as condições de existência de um mercado editorial, de espaços de sociabilidade voltados para o consumo de literatura, tais como livrarias, cafés, auditórios etc.

O tipo de abordagem crítica exposto até agora difere da tradicional história literária, ou ainda, da história das idéias literárias, voltada para o estudo dos gêneros da literatura ao longo do tempo, ou ainda do valor histórico dos gênios artísticos e suas obras. A história literária acompanhou os avanços da crítica literária contemporânea ao incorporar as noções de práticas de leitura e valorizar o sucessivo processo de apropriação das obras literárias por diferentes épocas históricas, enfatizando a pluralidade de sentidos dessas obras.

Nesse sentido, a história literária hoje é também uma história cultural das práticas de leitura, dos objetos de leitura e dos imaginários literários. Nesses moldes, o conjunto de documentos adequados à produção de uma história literária ampliou-se, significativamente, incorporando tanto as escritas reconhecidas quanto as marginais, ou seja, tanto as obras de grande difusão quanto as que se dirigiam a

um público restrito. Essa história literária, renovada pela dimensão cultural de suas práticas e representações, não pode negligenciar o romance popular nem o romance policial ou as narrativas de aventura. Ela se questiona sobre as práticas de leitura, sobre os modelos narrativos, e, ainda, sobre os usos e funções do texto literário em distintas épocas históricas (GOUMELOT, 1993, verbete Literária (História), p. 497).



Atende ao Objetivo 2

2. Publicado em 1983, o livro do historiador paulista Nicolau Sevcenko, intitulado *Literatura como missão*, tornou-se um marco nos estudos sobre História e Literatura. Nessa obra, o autor analisa as tensões sociais e a produção literária no Brasil da Primeira República, tomando como base o lugar social e a produção literária de dois renomados escritores brasileiros: Euclides da Cunha e Lima Barreto.

Na introdução de sua obra, ele explica seus princípios teóricos e as estratégias utilizadas na pesquisa:

○ estudo da literatura conduzido no interior de uma pesquisa historiográfica, todavia, preenche-se de significados muito peculiares. Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, a ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e mágoa dos conflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mas do que com o seu estado real.

Nesse sentido enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vira-ser. [...] Ocupa-se portanto o historiador da realidade, enquanto o escritor é atraído pela possibilidade. Eis aí, uma diferença crucial, a ser devidamente considerada pelo historiador que se serve do material literário. [...] A literatura fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. Mas será que toda a realidade da história se resume aos fatos e seu sucesso? [...]

O caso em estudo é típico. As duas primeiras décadas deste século [século XX] experimentaram a vigência de nítidas intenções sociais. [...] O dilema entre o impulso de colaborar para a composição de um acervo literário universal e o anseio de interferir na ordenação da sua comunidade de origem assinalou a crise de consciência maior desses intelectuais.

A leitura de seus textos literários nos levou a perscrutar o seu cotidiano, familiarizando-nos com o meio social em que conviviam: a cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX. As posturas, as ênfases, as críticas presentes nas obras nos serviram como guias de referência para compreendermos e analisarmos as suas tendências mais marcantes, seus níveis de enquadramentos sociais e sua escala de valores. O material compulsado: imprensa periódica – jornais e magazines –, crônicas, biografia e opúsculos. Ato contínuo, esse material vultoso nos forneceu indicações preciosas, que urgiram a releitura e reinterpretação das obras literárias. [...]

Uma pesquisa abrangente dos meios intelectuais, com uma amostragem geral da sua produção no tocante aos temas, critérios, objetivos e disposições, permitiu-nos avaliar as peculiaridades dessa pequena comunidade e a sua ânsia de enraizar-se no substrato social mais amplo. Demonstrou-nos igualmente o quanto a sua produção se vincava conforme o ritmo e sentido das transformações históricas, que agitaram a sociedade carioca nesse período. Orientaram-nos nesse momento da pesquisa, não só a leitura de obras expressivas, mas também uma sondagem mais completa das práticas de edição, das expectativas do público, da atmosfera cultural criada na cidade, dos pontos de encontro, as associações de interesse e rivalidades que distinguiam a comunidade de homens das letras.

Do interior desse panorama mais complexo que entrecruza os níveis social e cultural, sobressaem-se com grande destaque as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto. Nenhuma outra apresentava tantos e tão significativos elementos para a elucidação, quer das tensões históricas cruciais do período, quer dos seus dilemas culturais. [...]

Complementa as suas considerações o estudo do ambiente cultural e intelectual do Rio de Janeiro, cenário onde transcorre o seu estudo, bem como a escolha de dois escritores: Euclides da Cunha e Lima Barreto, para o aprofundamento de sua análise.

A interpretação de suas obras como textos literários foi realizada mediante a utilização de um vasto material publicado, apontando para a impossibilidade de se realizar um estudo histórico com base em um único tipo de fonte. Dessa forma, os livros foram lidos à luz de um conjunto de outros textos cuja natureza literária era diversa da sua.

Portanto, estão claramente expostos nesses trechos compilados da Introdução da obra de Sevcenko, *os princípios fundamentais da análise histórica de materiais literários*.

Textos e práticas de leituras: caminhos da análise histórica

Os estudos sobre os textos e suas práticas de leitura integram hoje parte importante das análises em história cultural. Entre os historiadores que desenvolvem essa abordagem, destaca-se o pesquisador e professor francês Roger Chartier (CHARTIER, 1988, 2002). Uma das principais preocupações de Chartier foi a de desenvolver uma consistente reflexão sobre o papel dos livros, dos leitores e da experiência de leitura na época moderna. O ponto central de sua análise consiste na elaboração de uma concepção ampliada de texto, que envolve diferentes tipos de escritos, discursos, registros e também práticas de oralidade. Em tal concepção, rompe-se com a visão de cultura segmentada em "alta" e "baixa", e opera-se com a perspectiva de circularidade, segundo a qual os diferentes níveis culturais se comunicam na experiência social concreta. Assim, as práticas sociais e suas representações culturais, seus suportes materiais, — tais como os livros de modalidades distintas, as imagens de natureza variada, mas também as histórias contadas e passadas pela memória social, enfim, um conjunto de pistas e indícios para se compreender a experiência social passada — tomariam o centro da análise da história cultural.

Chartier, num trabalho intitulado *Textos, Impressão, Leituras* (HUNT, 1992), nos fornece elementos para tratarmos os textos literários como documentos históricos. Sua primeira advertência situa a contribuição do campo de estudos históricos para o tratamento da literatura:

A história oferece duas abordagens que são necessariamente ligadas: reconstruir a diversidade de leituras mais antigas a partir de seus vestígios múltiplos e esparsos, e identificar as estratégias através das quais autoridades e editores tentaram impor uma ortodoxia ou uma leitura autorizada dos textos [...]. Assim torna-se necessário reunir duas perspectivas que em geral não se articulam: por um lado, o estudo de como os textos e as obras impressas que os comunicam organizam a leitura autorizada; e, por outro lado, a compilação de leituras concretas, costuradas e declarações individuais ou reconstruídas no nível das comunidades de leitores – aquelas "comunidades interpretativas" cujos membros compartilham os mesmos estilos de leitura e as mesmas estratégias de interpretação (CHARTIER, 1992, p. 215-216).

Essa advertência desdobra-se num programa de análise que deve considerar a relação estreita entre os três pólos da atividade literária, a saber: o próprio texto, o objeto que comunica o texto e o ato que o apreende, ou seja, a leitura, ou as práticas leitoras. A associação diferenciada desses três elementos cria modelos distintos de significação. No primeiro modelo, incluem-se os casos de textos estáveis, apresentados em diferentes tipos de impressão que acabam interferindo na maneira pela qual é apreendido. Modificam-se o tamanho do livro, o tipo de papel, a programação visual do texto etc. Entretanto, o seu conteúdo permanece estável.

O segundo modelo relaciona-se à maneira pelas quais as mudanças na forma impressa de um texto acabam por modificar o seu significado. Nesse caso, o conteúdo da obra sofre modificações para se adaptar a um perfil editorial. O exemplo citado por Chartier, para esse

modelo, são os livrinhos populares franceses, conhecidos pelo nome de *Bibliothèque Bleue*, uma fórmula editorial desenvolvida entre 1700 e meados de 1800 com a finalidade de atrair um público leitor mais numeroso e mais popular. A estratégia dos editores era a de adaptar a um modelo padrão de edição impressa – capa azul acompanhada de gravuras – obras consagradas pelo tempo, e reeditá-las, adaptando o seu significado às condições históricas de sua publicação. Assim, os livros não eram em si "populares", pois provinham de todos os gêneros de literatura, como também eram adaptados às exigências da religião e da moral da época, ou ainda, tinham o seu texto simplificado para torná-los mais acessíveis aos leitores sem experiência de leitura (CHARTIER, 1992, p. 224).

O terceiro modelo dessa relação entre texto, livro e compreensão relaciona-os quando um texto de conteúdo estável e forma fixa é motivo de leituras contraditórias. É o caso de um texto clássico apropriado de distintas maneiras em tempos diversos. Segundo Chartier, essas oposições surgem na forma como o livro é dado a ler, seus espaços de leitura, bem como suas distintas modalidades – ler em voz alta, ler para si próprio, ler para os outros, em silêncio, ou introspectivamente, em particular ou em público (CHARTIER, 1992, p. 226).

Entretanto, o objetivo dessa tipologia é criar uma história das práticas de leitura, pela qual o historiador consiga determinar os paradigmas de leitura predominantes em uma comunidade de leitores, num dado período e lugar. Assim, completa o autor,

O modo de ler, que é ditado pelo próprio livro e por seus intérpretes, oferece o arquétipo de todas as formas de leitura, não importa quais sejam. A caracterização desses modos de leitura é, portanto, indispensável a qualquer abordagem que pretenda reconstruir maneira como os textos puderam ser apreendidos, compreendidos e manipulados (CHARTIER, 1992, p. 227).

O desenvolvimento dessa estratégia de análise apóia-se no uso do conceito de *apropriação cultural*. Tal noção torna possível avaliar as diferenças culturais e a existência de uma invenção criativa nos processos de recepção. Deslocam-se, do texto para a sua recepção, as formas de compreender o seu significado histórico, como explica o autor: "Sem abandonar as medições e as séries, a história dos textos e dos livros deve ser, acima de tudo, uma reconstituição das variações nas práticas – em outras palavras, uma história da leitura" (CHARTIER, 1992, p. 233).

Entretanto, uma última advertência deve ser considerada: da mesma forma que o ato de ler não pode limitar-se ao texto, as suas significações não podem ser excluídas do processo de análise, para se valorizar somente os significados impostos. Há que se compreender que as mensagens e seus modelos de comunicação e apropriação operam por ajustes, combinações e resistências.



Atende ao Objetivo 3

3. Esta ilustração é uma publicidade de sabonete, publicada na revista *O Cruzeiro*, um semanário ilustrado que circulou por todo o Brasil, entre os anos 1930 e 1970. Era uma revista dedicada a variedades, fartamente ilustrada e um excelente veículo de uma cultura popular de massa. No anúncio, o texto diz:

Elizabeth Taylor sabe, pois ela também usa o sabonete de beleza das estrelas. Uma maravilha ao seu alcance, o novo Lever envolve você no seu romântico, inebriante perfume,



Revista *O Cruzeiro*, março de 1951

- texto escrito é autônomo em relação à imagem que indica o padrão de beleza a ser seguido.
- texto escrito é uma peça publicitária cujo objetivo primeiro é vender sabonete, mas de acordo com a lógica da sociedade de consumo de massa, vende antes o desejo de ser bonita e se assemelhar a estrela do filme que também consome nas telas; consumo derivado de outro consumo, numa rede de conexão de significados textuais e intertextuais (filme e publicidade).

○ percurso definido pela nossa aula nos levou da história da literatura para a história da leitura, dos livros, dos textos e das práticas de leitura. A diferença entre o ponto de partida e o ponto de chegada revela as mudanças dentro do campo da produção do conhecimento histórico. Ou seja, de uma tradicional história das idéias e dos gêneros literários, nos deparamos hoje com a valorização da experiência, e, vale lembrar, sempre mutável, dos sujeitos históricos, seus meios sociais, suas formas de expressão, comunicação e apropriação dos textos literários.

A abordagem crítica apresentada por Antonio Candido para se lidar com a relação dialética entre público, obra e escritor, nos textos da literatura, é complementada ao incorporarmos as práticas de impressão, as comunidades interpretativas e os **protocolos de leitura** de Chartier. Essa abordagem deve ainda considerar a variedade de textos que compõem a textualidade de uma certa época. Assim, na sociedade da mídia, da internet, do meio digital, os desafios colocados à história da leitura, atualizam a relação entre textos, suportes e leitores.

Protocolos de leitura

São os modos pelos quais os textos são apropriados pelas comunidades de leitores, ou ainda, as comunidades interpretativas. Sugerem a existência de regras que estão inscritas nos textos e que são operadas na experiência social da leitura. Assim, os textos da literatura de cordel têm como protocolos de leitura a oralidade da rima cantada.

Atividade Final

Vamos aproveitar a oportunidade que a Atividade Final da aula nos oferece para aprendermos um pouco mais. Na seqüência, seguem algumas sugestões para a elaboração de uma resenha crítica de um texto historiográfico de livre escolha. O objetivo desta atividade é desenvolver sua capacidade de análise e compreensão textos para seus estudos futuros, ou ainda futuras publicações. Caso você escolha um livro, o limite de páginas é de cinco, espaço 1,5 e letra Arial 12. Caso você escolha um texto, o número de páginas pode ser reduzido para duas. Bom trabalho!

Proposta para roteiro de resenha

A resenha é um comentário crítico sobre um artigo ou livro. Da mesma forma que o fichamento, a resenha possui estilos diferentes dependendo do "lugar" de quem analisa o trabalho, sua competência intelectual e a expectativa criada pelo texto lido.

Podemos propor um roteiro básico de resenha na seguinte forma:

- **Cabeçalho:** identificação do autor, obra, editora, ano, tradutor (em caso de livro estrangeiro), ano de publicação e número de páginas.
- **Título:** recomenda-se que se coloque um título na resenha para dar um caráter autoral ao trabalho, este pode vir mesmo antes do cabeçalho, com a identificação da obra resenhada.
- **Introdução:** relaciona-se o tema do trabalho e expõe-se brevemente o seu conteúdo. Tal operação pode ser feita relacionando o trabalho ao seu ineditismo, ou ainda, às contribuições que possa fornecer em termos de compreensão de uma problemática atual.
- **Desenvolvimento:** Dependerá da natureza do trabalho. Caso seja um livro de artigos, estes deverão ser comentados criticamente, um por um. Numa outra proposta, com um artigo, ou ainda, um livro temático, a crítica incidirá sobre a estrutura da narrativa – como o autor constrói o seu objeto, qual a sua hipótese central, como a desenvolve em termos de comprovação, que tipo de fontes utiliza, como as utiliza, enfim, como trata o problema proposto. Tudo isso de forma crítica e o menos expositiva possível.

- Conclusão: uma avaliação do trabalho como um todo, relacionando a proposta central e o sucesso (ou não) do autor em desenvolvê-la. A crítica deve ser responsável e bem embasada. Não basta falar mal!

Dicas gerais

- Em geral, as resenhas não são trabalhos volumosos; calcula-se o número de páginas em função do veículo de publicação da resenha, ou ainda pelos limites impostos por quem a pede.
- Quando se está resenhando uma coletânea organizada com trabalhos de vários autores, é necessário que todos as contribuições sejam comentadas em seus aspectos centrais (argumento e desenvolvimento). Além disso, faz-se necessário que os princípios de organização da obra coletiva sejam também tema de comentários, para se avaliar o equilíbrio da obra, nos termos das suas diversas contribuições.
- Outro aspecto importante: não se fazem citações extensas numa resenha; trabalha-se muito mais por paráfrase. Quando a citação é inevitável, esta deve ser bem curta.
- Não há necessidade do texto vir dividido em partes. As que foram indicadas acima, é um roteiro para facilitar a construção da resenha.
- Quando a resenha refere-se a uma obra de caráter historiográfico, há que se avaliar o uso da documentação, as escolhas teóricas, a originalidade historiográfica e sua contribuição para o campo específico de estudos a que se refere.
- Quando as obras resenhadas são consideradas clássicas (*Raízes do Brasil*, por exemplo), é fundamental que o autor da resenha a relacione à historiografia do período no qual foi publicada, historicizando o impacto e sua repercussão. Além disso, é interessante apontar a forma como foi sendo reapropriada ao longo dos anos. Enfim, cabe elaborar uma nota histórica sobre uma obra que é praticamente uma fonte histórica.

Comentário

Esta é uma atividade voltada à complementação do seu aprendizado. Tem como principal objetivo ajudá-lo a ler e a interpretar textos que são o seu material de trabalho, ao mesmo tempo em que propõe um conjunto de estratégias para te orientá-lo na produção de textos críticos que o auxiliem no estudo e incentive seus dotes literários. Aproveite a oportunidade para avaliar o seu manejo de textos e sua capacidade de aproveitamento das leituras.

RESUMO

O texto literário pode ser considerado um documento histórico. Nesse sentido, para tratá-lo, parte-se da crítica a uma tradicional história da literatura concebida como a sucessão de gêneros e de idéias, sem relação com a experiência social concreta dos sujeitos envolvidos na atividade literária.

O surgimento de uma análise crítica buscou relacionar literatura e sociedade, por meio dos elementos fundamentais do processo literário, a saber: o autor, sua obra e o seu público.

Desta forma, o debate atual dos estudos históricos deslocou o foco de análise de uma história dos textos para uma história com os textos, seus suportes, suas formas de impressão, seus leitores, suas práticas de leitura, enfim, uma história das práticas sociais de leitura.

A noção de texto literário foi ampliada pela incorporação em sua análise, das práticas sociais que suportam a sua produção entendida como uma experiência situada historicamente num tempo e espaço.

Informações para a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos a problemática do documento atual, associando-a aos debates sobre a história do tempo presente. Será destacado, nessa aula, o uso da imprensa como fonte histórica.

Aula 14

A história e sua
relação com o
tempo presente

Metas da aula

Apresentar e discutir a relevância e os desafios da história do tempo presente.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. compreender que a distância temporal não é critério para a objetivação do conhecimento histórico;
2. compreender que o papel ativo do historiador e o seu método na reconstrução dos processos sociais do passado é rigorosamente o mesmo na reconstrução dos processos sociais do tempo presente.

INTRODUÇÃO

Você se lembra em que ponto da história o seu professor do Ensino Médio concluiu o programa? Na Guerra Fria? Na Ditadura Militar? Na queda do muro de Berlim? Na globalização? No governo do presidente Fernando Henrique Cardoso? Você lembra quando? Por exemplo, se você estivesse no Ensino Médio hoje (2008), o seu professor abordaria em sala de aula os temas contemporâneos relacionados aos dois mandatos do presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, à violência no mundo ocidental, ao terrorismo, à guerra do Iraque, à eleição de Barack Obama e à crise econômica iniciada em setembro de 2008?

Quais são os temas e as épocas propriamente históricas? Será que essa pergunta tem sentido? Pense nos nossos familiares; qual é o conceito de história que eles têm em mente? “É o estudo do passado”, diria o meu pai. Bem, até que ponto da “linha do tempo” vai então o passado? Até um segundo? Até ontem? Até cinco, dez, vinte anos... Tudo bem, você retrucaria, “o tempo não é uma linha, o tempo é múltiplo, são várias as temporalidades e a experiência humana do tempo”. Excelente! Mas o meu pai não sabe disso assim como a maior parte da sociedade. Para eles há uma linha do tempo em que os acontecimentos – aceitando a boa redundância – “acontecem”.

Mas quem fez a sociedade em geral pensar assim? Os historiadores europeus do século XIX. Você se lembra? Eles sentiram a necessidade de tornar a história uma ciência e, para tal, ela devia ser “objetiva”. Como o padrão de referência científico na época era dado pelas ciências da natureza (Física e Biologia, por exemplo), a história deveria se adequar ao método dessas ciências para se integrar ao seleto grupo de saberes respeitados. E quais eram as exigências da objetividade nas ciências da natureza? Havia objetividade quando o conhecimento produzido expressava isenção, imparcialidade e neutralidade.

Todos nós podemos nos imaginar neutros durante o exame de uma rocha e imparciais perante uma briga entre chimpanzés... Porém, como ser neutro e imparcial diante dos processos sociais, por exemplo, do holocausto nazista no final da Segunda Guerra Mundial (1938-1945)?



Figura 14.1: Civis apresentados ao horror, 1945.

Fonte: <http://isurvived.org/Holocaust-definition.html>

Não dá, não é mesmo? Um dos recursos utilizados para praticar alguma objetividade – isto é, uma objetividade assemelhada a das ciências da natureza – foi tratar apenas de processos sociais já distantes no tempo e com, pelo menos, 20 ou 30 anos decorridos. A idéia embutida nesse procedimento é dar tempo ao tempo, serenar os ânimos e equilibrar os julgamentos para que o historiador (observador) pudesse analisar os processos sociais (acontecimentos) sem estar misturado ou ser influenciado por eles. Segundo esse pensamento, não era apenas desaconselhável, era de fato impossível submeter os acontecimentos contemporâneos ao estudo científico da história.

Muita responsabilidade foi depositada na distância, no simples passar do tempo. E mais, o prazo de 20 ou 30 anos é absolutamente arbitrário. Vamos fazer um teste? Veja a foto do holocausto uma vez mais. Já se passaram mais de 60 anos, e duvidamos que alguém consiga permanecer frio e imóvel diante dela. Pelo contrário, ela causa indignação, desequilíbrio e assombro. Ela fere a humanidade. Mas não foi o próprio homem quem cometeu essa atrocidade? Foi sim, e só sabemos disso por causa da história.



Alguns criminosos nazistas foram processados e julgados em Nuremberg (Alemanha), pelo Tribunal Militar Internacional, em 1945. Anos mais tarde, em 1961, em Jerusalém (Estado de Israel), foi julgado Adolf Eichmann, um dos responsáveis pela deportação de judeus para os campos de concentração, que havia sido seqüestrado num subúrbio de Buenos Aires (Argentina) por um comando israelense. A filósofa Hannah Arendt fez a cobertura do que chamou “juízo-espetáculo” para um jornal norte-americano e que depois se transformou num livro publicado em 1963. Não deixe de lê-lo. É uma aula de como escrever sobre os acontecimentos no exato instante em que acontecem com crítica radical, discernimento científico e rara inteligência, relacionando-os com o passado e com os princípios do pensamento humanista contemporâneo. Podemos considerar o livro uma obra de história do tempo presente. Hannah Arendt, *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.



Hannah Arendt (1906-1975)
Fonte: http://library.gmu.edu/resources/german/German%20page%20images/Hannah_Arendt_by_Fred_Stein_2.jpg

Mas será que precisamos deixar o tempo passar para saber o que é uma atrocidade? Será que precisamos nos "ausentar" do presente para poder julgá-lo cientificamente? Você já deve ter notado que quando um professor de História aborda qualquer temática contemporânea sempre tem alguém perguntando se isso não é tarefa da sociologia ou da antropologia como se o historiador fosse um "deficiente do tempo presente", isto é, como se o seu método e o seu discernimento científicos não estivessem capacitados para abordar um tema atual.

Pois é, o que foi regra ontem não é mais. Hoje em dia não existe mais esse negócio de o historiador não poder tratar de temas contemporâneos. Por quê? Por duas razões. Em primeiro lugar, porque o conceito de objetividade científica não é mais o mesmo. A objetividade idealizada do século XIX verificou-se impossível, mesmo para as ciências da natureza. Como consequência, não se exige mais que as ciências humanas imitem as ciências naturais. Em segundo lugar, porque se percebeu que a distância temporal não é critério confiável de objetividade científica. O fato de algo ter acontecido há muito tempo atrás não nos livra dos juízos de valor, dos preconceitos, das influências ideológicas etc.

Pelo contrário, se a história se define como diálogo entre o presente e o passado, se formos descuidados na crítica do presente, aí mesmo é que transportaremos para o passado aquilo que ali não estava. A passagem da história historizante para a história-problema exige o desenvolvimento da história contemporânea, isto é, da história do tempo presente, porque, afinal, toda história é história contemporânea.



Atende ao Objetivo 1

1. Leia com atenção esta parte do livro *Eichmann em Jerusalém*, de Hannah Arendt, e responda às perguntas que se lhe seguem.

O caso de consciência de Adolf Eichmann, que é realmente complicado, mas de modo nenhum único, não é comparável ao caso dos generais alemães, um dos quais, quando lhe perguntaram em Nuremberg, “Como é possível que todos vocês, honrados generais, tenham continuado a servir um assassinato com lealdade tão inquestionável?”, respondeu que “não era tarefa de um soldado agir como juiz de seu comandante supremo. Que a história se encarregue disso, ou Deus no céu”. (Era o general Alfred Jodl, enforcado em Nuremberg.) Eichmann, muito menos inteligente e sem nenhuma formação, percebeu pelo menos vagamente que não era uma ordem, mas a própria lei que os havia transformado a todos em criminosos. Uma ordem diferia da palavra do Führer porque a validade desta última não era limitada no tempo e no espaço – a característica mais notável da primeira. Essa é também a verdadeira razão pela qual a ordem do Führer para a Solução Final foi seguida por uma tempestade de regulamentos e diretivas, todos elaborados por advogados peritos e conselheiros legais, não por meros administradores; essa ordem, ao contrário de ordens comuns, foi tratada como uma lei. Nem é preciso acrescentar que a parafernália legal resultante, longe de ser um mero sintoma do pedantismo ou empenho alemão, serviu muito eficientemente para dar a toda a coisa a sua aparência de legalidade.

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas. No Terceiro Reich, o Mal

perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, devem ter sido tentados a *não* matar, a *não* roubar, a *não deixar* seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a *não* se tornarem cúmplices de todos esses crimes, tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham aprendido a resistir à tentação (ARENDR, 2007, p. 167).

a. O general nazista afirmou que ele não podia julgar as ordens de Hitler. Esse julgamento caberia a Deus e à história. Quanto a esta, certamente o general confiava no passar do tempo, na sua qualidade dissipadora que supostamente depura os aspectos secundários e deixa o substancial como verdade de uma época. À luz do que já analisamos, você concorda com esse pensamento? Justifique.

b. Qual é o significado da distinção que Hannah Arendt considera ter feito Eichmann entre “uma ordem” e “a palavra do Führer”? Esse significado é muito importante porque constitui uma etapa importante do método histórico.

c. A palavra “Deus” aparece duas vezes no texto: a primeira, na boca do general nazista; a segunda, a última frase é referida aos alemães, nazistas ou não. Explique o jogo feito com a palavra “Deus”.

Respostas Comentadas

a. Não. O passar do tempo não é mais um critério aceitável para o estabelecimento do juízo histórico porque a verdade sobre o passado não depende da parte substancial que sobreviveu, mas da qualidade do diálogo crítico estabelecido entre o presente e o passado pelo historiador. De fato, o general nazista encontrou uma saída para se eximir da responsabilidade por seus atos.

b. “Uma ordem” diz respeito à responsabilidade de um indivíduo em particular enquanto “a palavra do Führer” era a própria lei daquela sociedade em geral, por isso foi sucedida por uma série de outras ordens e regulamentos com determinações de grande alcance. O passo metodológico dado aqui é relacionar a especificidade do acontecimento com a sua dimensão mais geral, isto é, a relação entre o geral e o específico. Desse modo, não só Eichmann pode ser compreendido assim, mas o próprio Hitler.

c. Na primeira vez, o general tenta passar a idéia de que os seus atos não podem ser julgados pelos homens que ali o processam, isto é, ou serão julgados por homens muito distanciados no tempo (a história) ou por Deus, que está imensamente distante e inalcançável no céu. Na segunda vez a autora, com fina ironia, refere-se indiretamente ao “Deus” citado pelo general para mostrar que a população alemã não aprendeu nada com “Deus” sobre a tentação, que é o critério para identificação do mal.

A problemática do documento atual

Qual é a diferença entre os documentos usualmente utilizados para a construção de uma história ancorada num passado longínquo e os documentos utilizados na história do tempo presente? Qual é a relação entre o historiador e os documentos nesses dois tipos de história?

Vamos primeiro ao documento para depois discutir a relação entre este e o historiador. Vejamos esta bela passagem de Lucien Febvre:

Um documento de história, esse pólen milenário. A história faz com ele o seu mel. A história, que se edifica, sem exclusão, com tudo o que o engenho dos homens pode inventar e combinar para suprir o silêncio dos textos, os estragos do esquecimento..." (FEBVRE, 1989, p. 24).

O documento é o pólen, antigo, muito antigo, milenário mesmo. O pólen é a matéria-prima para a *abelha-historiador* fazer o mel da história. Com a história referida ao passado, o documento é tudo aquilo que ficou depois de processado os estragos do esquecimento. Mas mesmo no documento há silêncios. O texto que ficou nunca diz tudo. Sempre se perde algo.

E com a história referida ao presente, a história do tempo presente? Você poderia dizer: "Ah, ainda não deu tempo para o tempo estragar os documentos. Tá tudo aí!" Isso mesmo, "tá tudo aí". Mas mesmo esse *tudo* não diz tudo e, por outro lado, esse *tudo* é um excesso. Como? Há muitas fontes disponíveis. Veja bem, com a história referida ao passado podemos dizer que as sociedades ao longo do tempo se encarregaram de "selecionar" (voluntária ou involuntariamente) os documentos. Por isso não restaram tantos. Já com a história referida ao presente não dispomos dessa "pré-seleção".

Mas por que falar de "pré-seleção"? Retornemos a Lucien Febvre: a história se edifica com tudo o que o engenho dos homens pode inventar e combinar. Desse modo, a seleção que vale é a feita pelo historiador. Sem dúvida que este também é sociedade, mas a responsabilidade final é dele, historiador. Ele é um ser ativo nesse processo de construção da história. Quando esta se refere ao passado, ele usa a sua inteligência (engenho) para inventar e combinar e para, por outro lado, criticar e desconstruir as invenções e combinações feitas pelos homens em sociedade e que chegaram com matéria-prima, como documentos, até o momento em que ele pratica o seu ofício.

E quando a história é história do tempo presente? Muda muito pouco. O papel ativo do historiador, por exemplo, é o mesmo. A "pré-

seleção” é que está em curso, isto é, o trabalho social de depuração dos acontecimentos, de valorizar alguns e esquecer outros, está em processo. E o historiador mergulhado nele como membro da sociedade que a faz.

Alguns historiadores dizem que isso dificulta bastante o seu trabalho, outros vêem apenas como o mesmo tipo de trabalho acrescentado das dificuldades específicas que sempre se encontram em cada época pesquisada, seja a Antiguidade, a Idade Média ou o Tempo Presente. E, por conta disso, cabe ao historiador do tempo presente desenvolver metodologias que dêem conta dessas dificuldades, a exemplo dos seus colegas de ofício de outras épocas. Não há, portanto, qualquer empecilho para se produzir uma história científica sobre os processos sociais do mundo contemporâneo.

Praticando a história do tempo presente

Não há “receita de bolo” para fazermos história. Aliás, mesmo para fazermos um bolo só a receita não basta. Você já notou que sempre queremos ver como a pessoa fez o bolo? Assim se passa com a história. Só aprendemos a fazê-la com quem a faz.

Como dar forma à crítica do presente? Como relacionar os temas contemporâneos a partir da crítica radical e segundo uma lógica científica que explicita os interesses em jogo, colocando-os frente a frente para que possamos descortinar os sentidos do movimento da realidade social no exato instante em que ela se move?

Vamos acompanhar o raciocínio de um dos mais notáveis historiadores do nosso tempo, Eric Hobsbawm. Leia com atenção o texto que se segue. Trata-se de uma conferência intitulada “A ordem pública em uma era de violência” que ele proferiu em 2006 (HOBSBAWM, 2007, p. 138-151). Portanto, bem contemporânea. Em seguida, responda às questões propostas.



Um dia, na década de 1970, a Associação dos Chefes de Polícia disse ao governo britânico que já não havia condições de impedir desordens públicas nas ruas, como antes, sem uma nova lei de segurança pública. Poucos anos depois, creio que no começo da década de 1980, fui convidado a um colóquio em um lugar da Noruega e notei que o folheto de propaganda do hotel em que se realizava o evento — um centro de convenções normal em um lugar turístico de belas paisagens — proclamava que as janelas do edifício eram à prova de balas. Na Noruega? Sim, na Noruega. Quero começar esta conferência com esses dois incidentes. Nossa era tornou-se mais violenta, inclusive nas imagens. Não há dúvida a respeito. Esta conferência é sobre o que isso significa e sobre como os governos podem proporcionar proteção à vida normal dos cidadãos. Ela se refere sobretudo à Grã-Bretanha, onde o aumento da violência pública (revelada nos índices de criminalidade) é particularmente expressivo. Mas o problema não se limita

a um único país. Nem se refere apenas ao terrorismo. O tema é muito mais amplo. Inclui, por exemplo, a violência nos campos de futebol, outro fenômeno historicamente novo que surgiu na década de 1970.

Como sugere minha lembrança da Noruega, é patente que grande parte dessa violência é possibilitada pela extraordinária explosão da oferta e disponibilidade global de armas destrutivas poderosas que estão ao alcance de pessoas e grupos privados. Armas baratas e portáteis, que podem ser manuseadas por qualquer um. Originalmente, isso era uma consequência da Guerra Fria, mas, como esse é um negócio lucrativo, a produção continuou a aumentar. Em todas as décadas desde a de 1960, o número de empresas que produzem essas armas vem aumentando, especialmente na Europa ocidental e na América do Norte. Em 1994, havia trezentas companhias em 52 países no negócio das armas pequenas, 25% mais do que em meados da década de 1980. Em 2001, a estimativa já era de quinhentas empresas. Em outras palavras, os Kalashnikovs, rifles de assalto AK-47, desenvolvidos originalmente na União Soviética durante a Segunda Guerra Mundial, são uma forma absolutamente terrível de arma leve e, de acordo com o *Bulletin of the Atomic Scientists*, algo como 125 milhões deles circulam hoje pelo mundo. Podem ser encomendados pela internet, pelo menos nos Estados Unidos, em Kalashnikov USA. Quanto aos revólveres e às facas, quem é que sabe?

Mas é evidente que a desordem pública, mesmo na forma extrema do terrorismo, não depende de equipamentos caros e de alta tecnologia, como ficou demonstrado em 11 de setembro de 2001. Os seqüestradores dos aviões que destruíram as Torres Gêmeas só estavam armados com facas pequenas. Os grupos armados mais duradouros, como o IRA e o ETA, utilizam sobretudo explosivos, alguns dos quais podem ser feitos em casa. Os perpetradores do atentado de 7 de

julho de 2005 em Londres produziram seu próprio explosivo. E, se os informes mais recentes forem corretos, esse massacre custou aos seus autores apenas umas centenas de libras no total. Além das suas vidas, naturalmente. Assim, ainda que saibamos que o mundo de hoje está mais cheio de coisas que matam e mutilam do que em qualquer outro período da história, esse é apenas um dos dados do problema.

Está mais difícil manter a ordem pública? Claramente, os governos e os dirigentes empresariais pensam que sim. O tamanho das forças policiais na Grã-Bretanha aumentou em 35% desde 1971. Para cada 10 mil cidadãos havia, ao final do século, 34 agentes de polícia, em comparação com 24,4 trinta anos antes (um aumento de mais do que 40%). E não estou sequer contando o meio milhão de pessoas que se estima estarem empregadas nos ofícios de segurança, como guardas e profissões semelhantes — setor da economia que se multiplicou nos últimos trinta anos, desde que a Securicor sentiu-se suficientemente grande para ter suas ações cotadas na Bolsa, em 1971. No ano passado já havia umas 2500 firmas nessa área. Como se sabe, a desindustrialização da Grã-Bretanha gerou um grande número de pessoas sadias para as quais conseguir um emprego como guarda de segurança é uma das poucas oportunidades de trabalho disponíveis. Pode-se dizer que a economia, em vez de basear-se no princípio de que “um ajuda o outro”, pode um dia basear-se na oferta maciça de empregos em que “um vigia o outro”.

Não é só o emprego de mão-de-obra que aumenta. Também aumenta o emprego da força. Os especialistas em controle de massas dispõem hoje de quatro tipos principais de instrumentos para enfrentar manifestações violentas: químicos (por exemplo, gás lacrimogêneo); “cinéticos”, como armas de dispersão, balas de borracha etc.; jatos de água; e tecnologias de atordoamento. Aqui está uma lista de países que ilustra as

variações entre o enfoque tradicional e o moderno no campo real do controle de massas. A Noruega não emprega nenhum dos quatro; Finlândia, Holanda, Índia e Itália, apenas um, a saber, do tipo químico. Dinamarca, Irlanda, Rússia, Espanha, Canadá e Austrália usam dois; a Bélgica e os pesos pesados Estados Unidos, Alemanha, França, Reino Unido e mais a pequena Áustria têm os quatro tipos prontos para a ação. É evidente que a Grã-Bretanha, que antes se orgulhava de que sua polícia andava completamente desarmada, já não vive no mesmo mundo ordeiro da Noruega ou da Finlândia.

Como ocorreram esses desenvolvimentos? Acho que duas coisas estão acontecendo. A primeira é a reversão do que Norbert Elias analisou em uma obra chamada *O processo civilizador: a transformação do comportamento público no Ocidente a partir da Idade Média*. Ele se tornou menos violento, mais “educado”, mais atencioso; inicialmente no seio de uma elite restrita e depois em escalas mais amplas. Mas hoje isso já não é verdade. Já nos acostumamos tanto a ouvir xingamentos em público e ao uso coletivo de linguagem deliberadamente rude e ofensiva que quase não nos lembramos de quão recente é essa alteração, em termos comparativos. Porra e merda há muito tempo são expressões comuns entre homens especializados em atividades rudes, como soldados — embora eu não conheça nenhum Exército ocidental que tenha o mesmo repertório de obscenidades dos russos. De toda maneira, depois da guerra, quando deixei o Exército, onde me familiarizei com essa prática, voltei para um mundo de palavras mais doces. Com certeza, nenhuma mulher usava esse tipo de linguagem, que só começou a surgir como prática social ampla na década de 1960. Lembrem-se de que antes dessa década a palavra “puta” ainda não fazia parte da cultura impressa. A palavra “fuck”, por exemplo, só foi incorporada a um dicionário britânico em 1965, e a um americano em 1969.

Ao mesmo tempo, as regras e convenções tradicionais enfraqueceram-se. Parece claro, por exemplo, que a delinqüência juvenil — entre catorze e vinte anos de idade — começou a crescer desproporcionalmente na segunda metade da década de 1960. Jovens do gênero masculino, estimulados pela testosterona e pela afirmação sexual, sempre foram turbulentos, sobretudo quando se organizam em grupos, algo que supostamente se mantinha dentro de limites por ser tolerado em ocasiões especiais. Isso se aplicava também aos jovens bem-educados, como os membros do “Clube dos Vagabundos”, dos livros de P. G. Wodehouse. Lembrem-se de que a propensão que eles tinham para derrubar o capacete da cabeça dos policiais nas noites de corrida de barco levou Bertie Wooster para a cadeia de Vine Street. Mas não é apenas a erosão das regras e das convenções sociais, e sim também a erosão das convenções e das relações no seio da família que transformaram os rapazes no que os vitorianos chamavam de “classes perigosas”. Não vou mais falar sobre isso nem sobre o processo mais longo de barbarização do século XX, que levou até a situações de escândalo, quando alguns ideólogos do Ocidente chegaram a oferecer justificativas intelectuais para a prática da tortura, mas é claro que ele pesa na balança.

O segundo fenômeno, mais direto, também teve início na década de 1960. Trata-se da crise do tipo de Estado em que todos nos acostumamos a viver no século passado — o Estado nacional territorial. Antes desse ponto de inflexão, durante 250 anos o Estado vinha ampliando seus poderes, recursos, espectro de atividades, conhecimento e controle sobre o que acontece no seu território. Esse desenvolvimento ocorreu independentemente da política e da ideologia: ocorreu nos Estados liberais, conservadores, comunistas e fascistas. Alcançou o auge nos anos dourados do “estado de bem-estar” e da economia mista depois da Segunda Guerra Mundial. Mas tudo isso estava baseado na premissa anterior do monopólio da lei e da justiça estatal sobre outras leis (por exemplo, o direito religioso ou o

direito costumeiro). O mesmo é válido para o monopólio do uso da força armada. No transcurso do século XIX, a maior parte dos Estados do Ocidente eliminou a posse e o uso de armas (salvo para o uso desportivo) por parte de todos os cidadãos, exceto seus próprios agentes, e mesmo a prática dos duelos no seio da nobreza (os Estados Unidos têm uma posição de flagrante exceção nesse campo, entre os países desenvolvidos, pois tem uma taxa crescente de homicídios nos últimos dois séculos, contra uma taxa decrescente na Europa). Na Grã-Bretanha, as convenções chegaram a proibir o uso de facas e adagas em lutas, por ser “antiinglês”, e criaram regras para as lutas de boxe e assemelhadas — as Regras de Queensberry. Em condições de estabilidade social, até o poder oficial passou a sair desarmado em público. No Reino Unido, os policiais só andavam armados na Irlanda do Norte, conhecida pelo seu potencial insurrecional, mas não na ilha maior. As revoltas públicas, arruaças e marchas foram institucionalizadas, ou seja, reduzidas ou transformadas em manifestações cada vez mais pré-negociadas com a polícia. O prefeito de Londres, Ken Livingstone, acaba de recordar aos chineses que isso é o que acontecia no Hyde Park e na Trafalgar Square desde a época vitoriana. Isso era verdadeiro mesmo em países que consideramos propensos à violência urbana, como a França, independentemente das palavras de ordem incendiárias das manifestações de massa. Por isso a grande revolta estudantil de 1968 em Paris não causou praticamente nenhuma morte em nenhum dos dois lados. O mesmo vale para as mobilizações recentes que derrubaram a nova lei de empregos para a juventude francesa.

Mas há outro elemento no enfraquecimento do Estado: a lealdade que os cidadãos lhe devotam, assim como sua disponibilidade para fazer o que o Estado lhes pede, estão erodindo. As duas guerras mundiais foram lutadas por exércitos de recrutas — ou seja, por soldados cidadãos preparados para matar e morrer aos milhões “por seu país”, como se diz. Isso já não acontece.

Duvido que qualquer governo que dê algum direito de escolha aos seus cidadãos nessa matéria — e mesmo vários dos que não dão — possa fazê-lo. Esse é, certamente, o caso dos Estados Unidos, que aboliram o serviço militar depois da Guerra do Vietnã. Mas, de maneira mais discreta, isso também se aplica à disposição dos cidadãos a cumprir a lei — ou seja, o senso de que a lei tem uma justificação moral. Se sentimos que uma lei é legítima, ela é logo acatada. Nós acreditamos que os jogos de futebol realmente precisam de árbitros e bandeirinhas e confiamos a eles o exercício de uma função legítima. Se não o fizéssemos, quanta força seria necessária para manter o jogo em ordem? Muitos motoristas não aceitam a justificação moral das câmeras de controle de velocidade e por isso não hesitam em burlá-las. E, se vocês conseguirem trazer para casa algum contrabando, ninguém vai pensar mal de vocês. Quando a lei carece de legitimidade e o respeito a ela depende sobretudo do medo de ser apanhado e punido, é muito mais difícil mantê-la vigente, além de ser mais caro. Acho que há pouca dúvida de que hoje, por várias razões, os cidadãos têm menos propensão a respeitar a lei e as convenções informais do comportamento social do que antes.

Além disso, a globalização, a vasta ampliação da mobilidade das pessoas e a eliminação em grande escala dos controles fronteiriços na Europa e em outras partes do mundo tornam cada vez mais difícil para os governos controlar o que entra e sai dos seus territórios e o que ocorre neles. É tecnicamente impossível controlar mais do que uma fração mínima do conteúdo dos contêineres que transitam pelos portos sem reduzir o ritmo da vida econômica diária quase pela metade. Os traficantes e os comerciantes ilegais valem-se amplamente dessa facilidade, assim como da incapacidade dos Estados de controlar ou mesmo monitorar as transações financeiras internacionais. O estudo mais recente desse fenômeno, o livro *Ilícito*, de Moisés Naim, diz com franqueza que “na luta contra

o comércio ilícito global os governos estão fracassando [...]. Não há simplesmente nada no horizonte que aponte para uma rápida reversão dessa situação para as miríades de redes [...] do comércio ilícito”.

Todas essas coisas têm causado uma forte diminuição nos poderes dos Estados e dos governos nos últimos trinta anos. Em casos extremos, eles podem até perder o controle de partes dos seus territórios. A Agência Central de Inteligência (CIA) identificou, em 2004, cinquenta regiões do mundo sobre as quais os governos nacionais exercem pouco ou nenhum controle. “Mas”, citando novamente o livro de Naim sobre a economia ilegal, “na verdade é raro encontrar-se hoje um país que não tenha bolsões de ilegalidade que, por sua vez, estão bem integrados em redes globais mais amplas.” Em casos menos extremos, é possível para os Estados estáveis e florescentes, como o Reino Unido e a Espanha, conviver durante décadas com pequenos grupos armados em seus territórios, como o IRA e o ETA, que os governos não são capazes de eliminar por completo. E isso apesar do fato evidente de que as informações de que dispomos sobre os países e as populações são hoje muito maiores do que no passado. Embora a capacidade tecnológica das autoridades públicas para observar os habitantes, escutar suas conversas, ler seus e-mails e, como na Grã-Bretanha, vigiá-los com inúmeras câmeras de TV de circuito fechado supere a de qualquer governo no passado, é provável que eles tenham menos conhecimento do que seus predecessores a respeito de quem são e até quantas são as pessoas que estão nos seus territórios em qualquer momento determinado, onde elas vivem e o que fazem. Os organizadores dos censos atuais têm muito menos confiança nas suas informações do que tinham até a primeira metade do século XX — e com boas razões.

Esses fatores explicam por que mesmo Estados que funcionam bem tiveram de ajustar-se, em certa medida, a um grau muito

mais alto de violência não-oficial do que no passado. Pensem na Irlanda do Norte nos últimos trinta anos. Graças a uma combinação da força com arranjos tácitos, a governança efetiva e a vida normal, o que inclui os movimentos de entrada e de saída da província, tiveram prosseguimento apesar de uma situação de quase guerra civil. Em todo o mundo os ricos ajustam-se à ameaça dos pobres violentos formando condomínios fechados, mais visíveis em áreas de expansão imobiliária recente. Estima-se que existem cem deles na Inglaterra, pequenos na maior parte dos casos, o que não é nada em comparação com os 7 milhões de famílias que vivem nessas verdadeiras fortalezas nos Estados Unidos, mais da metade das quais são comunidades “em que o acesso é controlado com portões, códigos, cartões magnéticos e guardas”. Com o aumento da violência, essa tendência vem crescendo rapidamente, o que pode ser confirmado por qualquer pessoa que tenha estado no Rio de Janeiro ou na Cidade do México ao longo destes anos. Há algo que se possa fazer para controlar essa situação?

Duas perguntas surgem. Primeira: os problemas de ordem pública podem ser controlados em uma era de violência? A resposta tem de ser afirmativa, embora não se saiba ainda em que medida. A violência nos campos de futebol é um exemplo de como isso pode e vem sendo feito. Ela surgiu como fenômeno de massas recorrente na Grã-Bretanha na década de 1960 e foi amplamente copiada em outros países. Chegou ao ponto máximo na década de 1980, com os terríveis incidentes de Bradford e as 39 mortes no estádio Heysel, em Bruxelas, durante a final da Copa da Europa entre o Liverpool e a Juventus. Falou-se muito na necessidade de medidas extremas, como cartões de identidade compulsórios, mas, na verdade, desde então o “hooliganismo” reduziu-se muito na Grã-Bretanha com o emprego de métodos mais moderados, que incluem modificações técnicas, como a venda de ingressos exclusivamente para lugares sentados, circuitos fechados de televisão, melhor inteligência e coordenação,

táticas policiais mais seletivas— o isolamento dos *hooligans* já conhecidos além, ou melhor, em vez da “contenção” geral dos torcedores visitantes tanto dentro quanto fora do estádio. Paralelamente, a polícia desenvolveu a capacidade de concentrar-se em incidentes mais sérios, uma vez que o controle da ordem dentro dos estádios foi transferido para os funcionários dos clubes locais. Todas essas coisas são mais caras, muito mais caras, tanto em termos de dinheiro quanto de trabalho. Foram necessários 10 mil homens para policiar o Euro 96 na Grã-Bretanha. Não vi as estimativas de gasto em dinheiro e trabalho para Copa do Mundo da Alemanha, no verão de 2006. Mas o fato é que a melhoria foi obtida sem as medidas extremas inicialmente sugeridas. Nova York também é um lugar bem mais seguro do que era, como podem atestar todos os que se lembram de como a cidade era perigosa e suja nas décadas de 1970 e 1980. Na medida em que isso se deve ao prefeito Rudy Giuliani, pode ser atribuído muito mais a mudanças nas táticas da polícia (tolerância zero) do que aos acréscimos feitos ao seu armamento, que já era impressionante.

Isso nos leva à segunda pergunta: qual deve ser a proporção entre força e persuasão, ou confiança pública, no controle da ordem pública? A manutenção da ordem em uma era de violência tem sido mais difícil e mais perigosa, inclusive para os policiais, que usam armas e tecnologias cada vez mais robustas, destinadas a repelir os ataques físicos, e se assemelham a cavaleiros medievais com escudos e armaduras. A polícia sofre a tentação de ver-se como um corpo de “guardiães”, com conhecimentos profissionais especializados, separada dos políticos, dos tribunais e da imprensa liberal, e criticada, com ignorância, por todos eles. O mundo de hoje — e não apenas fora da Europa — está cheio de aparelhos policiais e serviços de segurança que estão convencidos de que, independentemente do que os governos e a imprensa

digam em público, não é o estado de direito e sim a força (e, se necessário for, a violência) o que assegura a manutenção da ordem, e também de que essa atitude tem o apoio pelo menos tácito tanto dos governos quanto da opinião pública. No Reino Unido, depois da tranquilidade das décadas de 1950 e 1960, a reação inicial à nova situação, com o IRA, as greves dos mineiros e os distúrbios raciais, foi a de aumentar a hostilidade e levar as confrontações a um nível quase militar, mesmo na ilha principal. O enfrentamento com os terroristas promoveu a militarização da polícia. A orientação de “atirar para matar” provocou diversas vítimas inocentes e, diga-se, evitáveis — a mais recente das quais foi o brasileiro Jean Charles de Menezes. No entanto, felizmente a Grã-Bretanha ainda não chegou, como é a tendência no continente europeu, ao ponto de dotar-se de esquadrões especiais antidistúrbios, como o CRS da França.

Por outro lado, duas coisas fazem parte da sabedoria básica da polícia. A primeira é que os policiais não são utópicos e não pensam em eliminar o crime de uma vez por todas; ele tem de ser reduzido e controlado para que a população civil viva em paz. Isso faz com que os policiais vejam com ceticismo as cruzadas políticas e, por outro lado, também pode tentar alguns para o caminho da corrupção. A segunda, ainda mais pertinente, é que as pessoas que compõem a ordem pública devem ser protegidas, e não antagonizadas enquanto os policiais isolam e perseguem os “baderneiros”. A força ostensiva ou excessiva, em especial quando dirigida contra grupos, pode antagonizar, se não o público como um todo, os grandes grupos que supostamente podem conter uma proporção maior de maus elementos: negros, adolescentes de áreas degradadas, asiáticos, ou quem quer que seja. Se assim for feito, os riscos para a ordem pública se multiplicarão. Um bom exemplo desse tipo de situação ocorreu nos distúrbios do Carnaval de Notting Hill, na década de 1970, desencadeados por uma operação

policial de revistas pessoais destinada a deter punquistas, que afetou um número excessivo de pessoas e foi tomada pelos circunstantes como um ataque racial dirigido contra negros. Esse é um perigo real. Durante o tumulto de Brixton, em 1981, ninguém duvida de que a polícia agiu como se todos os negros fossem arruaceiros potenciais, o que exacerbou as relações com o público local. Felizmente, durante os problemas da Irlanda do Norte, as forças policiais britânicas resistiram à tentação de considerar todos os irlandeses da Grã-Bretanha como membros potenciais do IRA. A manutenção da ordem pública, seja em uma era de violência ou não, depende do equilíbrio entre a força, a confiança e a inteligência.

Na Grã-Bretanha, em circunstâncias normais, descontados os descontroles ocasionais, pode-se ter confiança, grosso modo, no equilíbrio estabelecido pelo governo e pela força pública. Mas, desde o Onze de Setembro, as circunstâncias já não são normais. Estamos nos afogando em uma onda de retórica política a respeito dos perigos terríveis e desconhecidos que vêm do estrangeiro — a histeria das armas de destruição em massa, a inadequadamente chamada “guerra contra o terrorismo” e a “defesa do nosso estilo de vida” — e contra inimigos externos mal definidos e seus agentes terroristas internos. Trata-se de uma retórica que visa mais arrepiar os cabelos dos cidadãos do que enfrentar o terror — com objetivos que deixam a vocês a tarefa de identificar, pois arrepiar os cabelos e criar o pânico é exatamente o que os terroristas querem fazer. O objetivo político deles não é atingido pelo ato de matar, e sim pela publicidade dada aos seus atos, que quebra a moral dos cidadãos. Na época em que a Grã-Bretanha tinha um problema terrorista real e contínuo, ou seja, as operações do IRA, a regra fundamental seguida pelas autoridades encarregadas da luta contra o terror era, tanto quanto possível, não dar nenhuma publicidade aos atos de terror e não anunciar as contramedidas a serem tomadas.

Vamos então livrar-nos dessa balela. A chamada “guerra contra o terror” não é uma guerra, exceto no sentido metafórico, assim como quando se fala da “guerra contra as drogas” ou da “guerra entre os sexos”. O “inimigo” não tem condições de derrotar-nos nem de causar-nos danos volumosos. Recente estudo sobre o terrorismo global, feito pelo Departamento de Estado americano em 2005, enumera — sem contar o Iraque, que é uma guerra de verdade — 7.500 ataques terroristas no mundo inteiro, com 6.600 vítimas, o que sugere que a maioria dos ataques falhou. Estamos enfrentando terroristas articulados em pequenos grupos, semelhantes àqueles aos quais já estamos acostumados há muito tempo — mas com duas inovações significativas. Ao contrário dos terroristas antigos, eles estão dispostos a perpetrar massacres indiscriminados e podem mesmo tê-los como objetivo predeterminado. Com efeito, já praticaram um massacre com milhares de mortos, alguns com centenas de mortos cada um e muitos com dezenas de vítimas fatais. A outra é a arrepiante inovação histórica do homem-bomba. Essas mudanças são sérias, especialmente na era da internet e do acesso generalizado a armas portáteis muito destrutivas. Não nego que esta ameaça seja mais séria do que a do terrorismo antigo e justifique medidas excepcionais por parte dos que se ocupam de enfrentá-la. Mas devo repetir que isso não é nem pode ser uma guerra. É basicamente um problema muito sério de ordem pública.

Mas a segurança pública, que as pessoas chamam de “lei e ordem”, tem como salvaguarda essencial as instituições e as autoridades da vida civil em tempo de paz, o que inclui a polícia. As instituições de guerra — ou seja, sobretudo as Forças Armadas — são mobilizadas apenas em situações de guerra e nas raríssimas ocasiões em que os serviços públicos entram em colapso. Mesmo em situações parciais de guerra, como na Irlanda do Norte, uma longa experiência

mostrou-nos os perigos políticos a que nos expomos quando a manutenção da ordem é feita por soldados, sem uma força policial regular e separada do Exército. Apesar de tudo o que se tem falado sobre o terrorismo, nenhum país da União Européia está em guerra nem é provável que venha a estar, e suas estruturas sociais e políticas não são frágeis a ponto de se desestabilizarem seriamente pela ação de pequenos grupos de ativistas. A fase atual do terrorismo internacional é mais séria do que no passado pela possibilidade de massacres deliberadamente indiscriminados, mas não pela sua ação política ou estratégica. Eu diria que ele é menos perigoso do que a epidemia de assassinatos políticos que começou na década de 1970 e que não despertou a atenção da grande imprensa porque não afetou a Grã-Bretanha e os Estados Unidos. O próprio Onze de Setembro não logrou interromper a vida de Nova York por mais do que algumas horas, e suas conseqüências físicas foram equacionadas com rapidez e eficiência pelos serviços civis normais.

O terrorismo requer esforços especiais, mas é importante não perdermos a cabeça ao desenvolvê-los. Teoricamente, um país que nunca perdeu a calma durante trinta anos de tumultos irlandeses não deveria perdê-la agora. Na prática, o perigo real do terrorismo não está no risco causado por alguns punhados de fanáticos anônimos, e sim no medo irracional que suas atividades provocam e que hoje é encorajado tanto pela imprensa quanto por governos insensatos. Esse é um dos maiores perigos do nosso tempo, certamente maior do que o dos pequenos grupos terroristas (HOBBSAWM, 2007, cap. 1).



2. Leia novamente o primeiro parágrafo.

a. Você notou que Hobsbawm narrou primeiramente dois acontecimentos específicos que ele chamou de “incidentes”? Quais?

b. Em seguida, ele fez uma afirmação bastante geral, apoiada nos dois acontecimentos narrados mas que, na verdade, vai muito além deles. Qual?

c. Por fim, ele formulou duas indagações – uma bastante geral e outra mais específica – referidas às afirmações anteriores. Quais são essas indagações?

3. Leia novamente o sexto e o sétimo parágrafos. Você sabia que o comportamento público havia passado por uma espécie de processo social civilizador que deixou a Europa menos violenta? Qual é a função dessa informação na argumentação do autor?

4. Você percebeu que as perguntas estruturam a argumentação do texto? É assim que um historiador da história problema procede: ele interroga o acontecimento. Retire um exemplo do texto.

5. Releia o parágrafo dez. Fazer história é fazer relações. Relacione a informação sobre os contêineres e o comércio ilícito à luz da violência nas grandes cidades brasileiras.

6. No parágrafo dezessete, o autor aprofunda a crítica e desmonta a reação oficial norte-americana frente ao acontecimento-espetáculo do Onze de Setembro. Por que a “guerra contra o terror” não é uma guerra?

Respostas Comentadas

2.a. Primeiro, a Associação dos Chefes de Polícia disse ao governo britânico que já não havia condições de impedir desordens públicas nas ruas e que era preciso uma nova lei de segurança pública. Segundo, um hotel na Noruega fazia propaganda de que os vidros das suas janelas eram a prova de balas.

2.b. Nossa era tornou-se mais violenta, inclusive nas imagens.

2.c. Qual é o significado de a sociedade ter se tornado mais violenta? Como os governos podem proteger os cidadãos dessa violência?

3. Ela contribui para a fundamentação de que houve uma mudança na tendência do processo histórico. A sociedade européia ocidental que havia construído gradativamente durante séculos formas de convívio social cada vez menos violentas agora reintroduz comportamentos violentos, trazendo novos desafios para a manutenção da ordem pública.

4. No parágrafo treze: “os problemas de ordem pública podem ser controlados em uma era de violência?” No parágrafo quatorze: “qual deve ser a proporção entre força e persuasão, ou confiança pública, no controle da ordem pública?”

5. Uma relação possível: o comércio ilícito de armas de fogo também pode se valer dessa incapacidade de se verificar a maior parte dos contêineres para fornecer seus produtos aos criminosos das grandes cidades brasileiras, contribuindo, assim, para o crescimento desmedido da violência.

6. Para o autor, a alegação “guerra contra o terror” é um argumento retórico construído pelos governantes norte-americanos. Os terroristas estão articulados em pequenos grupos, e não em “Estados” com os quais se possa fazer uma guerra. A questão do terrorismo para o autor, “não é nem pode ser uma guerra. É basicamente um problema muito sério de ordem pública”, sendo, portanto, um produto da própria sociedade.

Globalização, terrorismo e violência social, dentre outros temas do tempo presente, foram tratados com método, rigor e crítica. Você discorda de alguma conclusão? Ótimo, então, argumente em contrário com o mesmo método, rigor e crítica. Isso é assim tanto para o passado remoto como para o presente imediato. É assim que se faz ciência.

RESUMO

O critério de deixar o tempo passar para assegurar a objetividade do conhecimento científico da história não é compatível com a história-problema. Como esta se caracteriza pelo questionamento radical dos processos sociais, o que garante a objetividade é a aplicação rigorosa do método histórico. A prática historiográfica atual da chamada história do tempo presente é um exemplo disso. Apesar da profusão de documentos sobre os acontecimentos contemporâneos, o estabelecimento rigoroso dos fatos e a sua crítica ocorrem sem se sucumbir ao juízo de valor ou se limitar ao reino da opinião.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, discutiremos a relação entre história e imagem.

Aula 15

História e imagem
– situações e
problemas

Metas da aula

Apresentar os tipos de imagem e identificar as formas de utilizá-las na pesquisa histórica.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar o papel das imagens na história;
2. reconhecer os procedimentos para se desenvolver uma história com imagens;
3. sistematizar os princípios para o uso das imagens visuais na pesquisa histórica.

Pré-requisitos

Para que você encontre maior facilidade na compreensão desta aula, é necessário que você tenha estudado, na Aula 2, o significado de documento histórico, e na Aula 11, a renovação do método histórico na atualidade.

INTRODUÇÃO

Quando você adormece e sonha, você projeta imagens do seu inconsciente; já quando você lê um livro, você imagina os personagens e locais onde se desenrola a trama. Os textos escritos são repletos de imagens para criar sentido... “cabelos brancos como a neve”, “vermelho feito um pimentão”, e por aí vai. De fato, vivemos rodeados de imagens, para além da afirmação de que vivemos numa civilização de imagens, que já virou quase um lugar-comum, as distintas formas de elaborar idéias, de imaginar, de comparar, enfim, de comunicar, se processam através de imagens.

É importante notar que a variedade de imagens sugere, também, uma variada gama de especializações para conhecê-las. Os sonhos ficam por conta da psicanálise e da psicologia; as imagens literárias, por conta da literatura; a imaginação e o imaginário, em geral, são tratados pela antropologia; a comunicação toma conta das imagens técnicas, a arte para os historiadores da arte; o cinema para os críticos e estudiosos da teoria do cinema.

Entretanto, nada impede que o neurologista se torne um sociólogo, para estudar o papel social daqueles que têm disfunções visuais ou, ainda, que o antropólogo entenda que a literatura é uma porta de entrada para a imaginação social; ou mesmo o historiador considere todas essas imagens como formas de representar as experiências sociais vividas, no presente, mas também, no passado. Embaralham-se, assim, as especializações mais restritas, em prol de uma visão mais totalizadora da condição humana.

Sem dúvida, desde os primórdios da humanidade, as imagens visuais povoaram o cotidiano de homens e mulheres. Utilizadas para expressar vivências, espantar medos e tensões, narrar histórias, gerar idolatrias, decorar, amedrontar e imaginar, as imagens há muito estão entre nós, como forma comunicativa e expressiva. Cabe à história inventariar as diferentes formas de imagem, seus usos e funções, e aproveitar sua capacidade expressiva para compreender

Representação

É um conceito amplo, adotado por várias disciplinas. No campo da História, o uso do conceito de representação está associado aos estudos de História Cultural. Dentro dessa perspectiva, as representações sociais são formas de exprimir as variadas práticas culturais, através de textos e imagens.

O principal historiador a desenvolver o uso do conceito de representação em história foi o francês Roger Chartier.

a sociedade que a produziu e a recebeu. No entanto, considerando a especialidade da nossa capacitação, ficaremos com o estudo das imagens visuais, já que anteriormente abordamos a literatura, por serem estas o principal suporte de **representações** do passado.

Imagens na História

Não é de hoje que as imagens integram o cotidiano das sociedades históricas, com diferentes usos e funções. O historiador Paulo Knauss (2006, p. 98) avalia de forma clara essa presença:

As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias. O mundo da Pré-história é conhecido pelas inscrições rupestres; o mundo da Antigüidade, pelas suas imagens inscritas em paredes ou em diferentes suportes como vasos. Mas, além das imagens bidimensionais, são conhecidas ainda as imagens tridimensionais, como dolmens, menires (uma espécie de totem), obeliscos ou ainda os relevos, esculturas e estátuas, que freqüentemente a grandeza das civilizações antigas da Mesopotâmia, Egito, Pérsia Grécia e Roma – para nos restringirmos às menções recorrentes do senso comum. Isso significa dizer que, diante dos usos públicos da História, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da História. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado.

A sua importância para os estudos históricos está associada ao fato de que antes mesmo de se expressar pela escrita linear, as sociedades se comunicavam por imagens. Isso explica o fato de que estudiosos que se debruçam sobre tempos mais remotos, como é o caso dos arqueólogos, ou mesmo historiadores da Antigüidade, não podem prescindir das imagens.

Vale ressaltar o fato de que, mesmo depois que a palavra escrita se fixa como forma de expressão hegemônica, esse novo código não substitui as imagens no processo de produção de sentido social. As formas expressivas escritas e visuais conviveram de forma próxima e, muitas vezes, complementares, e os exemplos dessa convivência, dentre os quais se destacam os hieróglifos, remetem-nos à história das civilizações.

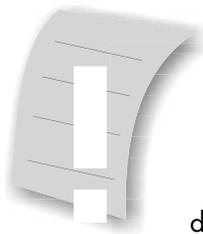
Por outro lado, palavra e imagem se distinguem por ser a imagem uma forma de registrar a experiência social mais abrangente, e a escrita, mais especializada, como prova o próprio trabalho dos escribas egípcios. Ainda nos nossos dias, a leitura e a escrita, ainda que bastante disseminadas, não são incorporadas da mesma forma por diferentes grupos sociais. Há, de fato, grupos que se identificam mais com a expressão escrita, e outros, com as expressões orais e visuais, e isso é um fenômeno recorrente na história, pois se associa à forma como cada grupo constrói a representação de suas práticas sociais.

Knauss (2006, p. 99) pondera como essas diferenças produzem registros, ou mesmo, fontes históricas de natureza variada: na ausência de depoimentos escritos, a expressão das camadas trabalhadoras dos tempos atuais pode ser reconstituída por fotografias cotidianas, a vida das elites pode ganhar outros enfoques a partir dos álbuns de fotos de família que podem ser contrastados com os diários íntimos, por exemplo. Portanto, a imagem pode ser caracterizada como expressão da diversidade social, exibindo a pluralidade da experiência humana.

Assim, é fundamental reconhecermos o potencial de comunicação universal das imagens, mesmo que a sua criação e produção sejam resultados de atividades especializadas. A imagem comunica através do sentido da visão, sendo, por isso, capaz de superar as fronteiras sociais e alcançar todas as camadas sociais. As crianças vêm antes de falar, e a massas iletradas admiram a imagem do rei, nas monarquias absolutistas.

Assim, não considerar as imagens como importante fonte histórica implica não somente abrir mão de um registro abundante e mais antigo do que a escrita, como também deixar de lado as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus modos de vida (KNAUSS, 2006, p. 100).

Entretanto, o estudo das imagens como documentos demanda uma nova postura diante da produção do conhecimento histórico que leve em conta a ampliação da noção de documento e a compreensão dos processos de produção de sentido como processos sociais.



Vale ressaltar que a revolução documental dos anos 1960 foi desdobramento de uma outra revolução, a revolução na consciência historiográfica, empreendida por uma historiografia mais combativa, identificada prioritariamente com a Escola dos Annales.

Segundo tal movimento, a prática historiadora se definiria por três aspectos fundamentais, a saber:

- 1º. História total: não se trata simplesmente da história política ou da história econômica, mas sim de uma história social que incorporasse todas as ações humanas no tempo.
- 2º. História-problema, ou seja, o conhecimento histórico não emerge “naturalmente” das fontes. As fontes são evidências históricas, vestígios do passado que não contêm a História, sem necessidade de investigação e questionamento crítico. Assim, antes mesmo de levantar suas fontes, o profissional de história deve lançar uma pergunta ao passado, um problema que só será resolvido a partir da análise das fontes, mediante o uso de conceitos e a organização de uma metodologia de pesquisa.
- 3º. Pluralidade dos documentos, ou seja, não há somente uma fonte de pesquisa para cada questão levantada sobre o passado humano. Os problemas, como envolvem uma perspectiva global do social, necessitam para a sua resolução um conjunto de referências que se cruzam na dinâmica social.

Exemplos desses procedimentos podem ser encontrados na maioria dos trabalhos acadêmicos de História, ou seja, na produção histórica no âmbito dos programas de pós-graduação.



Atende ao Objetivo 1

1. Para cada período da história humana, escolha um tipo de imagem e reflita sobre seu papel social e histórico.

Comentário

Essa escolha pode ser feita a partir do livro didático que você utilizou no Ensino Médio, das outras aulas do curso, ou mesmo da internet. O importante é ultrapassar uma avaliação que demonstre simplesmente o papel ilustrativo, ou descritivo, da imagem, ponderando sobre seus usos sociais.

Uma história com imagens

Os estudos históricos, em geral, ao se aproximarem das imagens, reduziram-nas a meras fontes de informação. Entretanto, para se fazer uma história com imagens é preciso superar o uso tradicional dos documentos como prova “de um passado que realmente aconteceu”. As imagens não habilitam um conhecimento sobre o passado como simples evidências, elas ao mesmo tempo em que apresentam certos aspectos da sociedade, tais como tipos de indumentária, objetos, enfim, aspectos da cultura material, também o fazem de uma determinada forma, através de uma determinada tecnologia, quer seja pintura, escultura, fotografia, cinema, vídeo etc. As tecnologias visuais são também formas de ver e de representar visualmente o que se vê.

Assim, as imagens pictóricas ou técnicas integram uma nova epistemologia da História, na qual a noção de *prova* foi superada pela idéia de *problema*. Nessa perspectiva, não importa que a fonte “mintu”, o importante é descobrir por que mentiu, desvendando, no seu circuito social, os seus usos e funções.



Entende-se por epistemologia o estudo dos procedimentos de produção do conhecimento científico, evidenciando a relação entre sujeito e objeto do conhecimento. A epistemologia da História, em linhas gerais, define a relação entre sujeito e objeto a partir de três posturas filosóficas que se excluem entre si, a saber: idealista, materialista mecanicista e materialista dialética.

A primeira postura considera o sujeito a parte ativa da produção do conhecimento, submetendo o objeto à sua interpretação. Dessa forma, não existiria uma realidade exterior ao sujeito. A segunda, justamente o oposto da anterior, define a predominância do objeto sobre o sujeito.

Dessa forma, o sujeito passivo limitaria a descrever aspectos da realidade que se impõe. A terceira e última postura avalia que tanto o sujeito como o objeto ocupam um lugar importante no processo de conhecimento. Assim, tanto o sujeito quanto o objeto só existem na sua inter-relação. Uma cadeira passa a ser trono quando atribuímos algumas características a ela. Entretanto, antes mesmo de passar a ser chamada de trono, já existia materialmente (para aprofundar esse estudo: SCHAFF, Adam. *História e verdade*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, principalmente o capítulo: “Relação cognitiva, o processo de conhecimento, a verdade”).

O crescimento da importância das imagens no estudo da História suscita questões relativas à possibilidade de uma história visual. Sobre esse debate, o historiador paulista Ulpiano Bezerra de Meneses tem uma importante contribuição que vale mapear a partir de dois trabalhos fundamentais para nosso estudo (MENESES, 2003 e 2005):

De início, convém explicitar que o uso da expressão “História Visual” não se acompanha de qualquer proposta de uma compartimentação da História.[...] Trata-se apenas de um campo operacional no qual se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade – de toda a sociedade [...] (MENESES, 2003, p. 12).

Na seqüência, o historiador pondera que as diferentes compartimentações da História, tais como história da cultura material, ou história oral, podem ensejar confusões em relação à totalidade da História como história social, orientada pelo estudo das suas múltiplas dimensões. Dessa forma, a cultura material pode ser considerada uma plataforma de observação das relações sociais, ao se analisar a dimensão material da produção e reprodução da vida social. Ainda segundo esse raciocínio, relacionado ao campo da história oral estariam os fenômenos relativos à memória e às tradições orais, sem que representassem um campo autônomo para a História.

O mesmo se aplica a “História Visual”, que se define como o estudo da dimensão visual dos processos sociais:

[...] a expressão “História Visual” só teria algum sentido se se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer documento e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade. “Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para o seu conhecimento – embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os problemas visuais que terão de justificar o aposto à “História” (MENESES, 2003, p. 26-27).

Assim, mais uma vez, a questão não está nas fontes, mas nos problemas que o historiador coloca a elas, ou ainda na problemática das pesquisas históricas. Dessa forma, uma primeira condição para se trabalhar historicamente com as imagens é justamente levar em conta todo o circuito da sua produção, circulação, consumo e, também, da ação, isso porque as imagens não possuem um sentido em si mesmo, que seria interno a elas, na verdade não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas (com características físico-químicas próprias). É através da interação social que as imagens adquirem sentido, cuja natureza varia de acordo com o tempo, espaço, lugares e circunstâncias sociais, nos quais os agentes históricos se inserem.

Finalmente, Meneses (2003, p. 30) confere à “história visual” o estatuto de plataforma de observação dos processos sociais, a partir da delimitação de três princípios fundamentais:

- a. O visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais etc.

- b. O visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, "à ditadura do olho", ao ver/ser visto e ao dar-se/não dar-se a ver, aos objetos de observação e as prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade etc.
- c. A visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do "olhar".

Tais princípios nos ajudam a organizar um caminho para se introduzir as imagens nos estudos históricos. Dessa forma, as fontes históricas deixam de ser exclusivamente um instrumento de prova, ao ampliarem a sua função de registro das formas de ser e agir no passado. Rompemos, assim, com os princípios estritamente objetivistas da história tradicional e rumamos para uma história das representações.



Atende ao Objetivo 2



Foto da autora

Já o segundo caminho vai enveredar pela análise do papel da imagem digital e a mudança que esta provocou no ato fotográfico, evidenciando a ampliação da prática fotográfica, notadamente aquela vinculada ao turismo e às viagens; além disso, quem se interessa em fotografar um grafite o faz por entender que este possui algo de peculiar em relação ao local em que está apresentado – afinal de contas que tipo de turista iria tirar a foto de um grafite em favor do aborto? Por fim, evidenciar que é uma foto de uma outra imagem, revelando justamente a ubiqüidade contemporânea dos meios técnicos de reprodução visual.

Os documentos visuais e o seu tratamento na pesquisa histórica

Não é de hoje que os documentos visuais integram a investigação sobre o passado. O que de fato mudou em relação aos seus usos e funções é o que cabe discutirmos agora. Entretanto, mapearemos seus usos tradicionais para então delimitarmos alguns princípios para o tratamento desses documentos na pesquisa histórica atualmente.

A partir do século XV, consolidou-se nos mosteiros a investigação crítica em torno dos documentos das épocas mais remotas. O foco central dos procedimentos desse tipo de crítica era a questão da busca da autenticidade que se imporia sobre a construção do conhecimento. Firmava-se, assim, o campo da erudição que encontraria no tempo dos antiquários, no século XVII, sua melhor expressão. Segundo o método crítico tradicional, o "documento serviria de prova dos acontecimentos históricos".

Paulo Knauss (2006, p. 10) esclarece o significado dado aos documentos pelo método erudito:

De todo modo, o método erudito é que vai ser responsável por relacionar o estudo da história com a crítica das fontes, salientando a importância da análise da autenticidade do suporte de informação e de veracidade do seu conteúdo. Mas cabe salientar que este tratamento das fontes de época se dirigia para o estudo dos tipos documentais oficiais e de caráter institucional, o que fez da palavra documento sinônimo de fonte histórica. Portanto, a metodologia proposta era direcionada ao estudo das fontes escritas sob o domínio do verbo. A hegemonia da fonte escrita e oficial se vincula, então, diretamente ao desprezo, na historiografia, por um valioso e diversificado conjunto de fontes, como as visuais.

O conjunto de fontes para se estudar o passado só foi ampliado com o movimento renascentista, já que este se interessava especialmente pela Antigüidade Clássica, onde foi buscar muito da sua inspiração. A curiosidade pelo passado clássico, nesse caso, era saciada pela busca de objetos de natureza variada: as chamadas “imagens tridimensionais” (moedas, estátuas e monumentos arquitetônicos) e também as “imagens bidimensionais” (afrescos em paredes, mosaicos etc.).

Entretanto, como explica Knauss (2006, p. 101), esse interesse ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização das fontes não escritas. [...] A forma como essa atitude investigativa foi caracterizada constitui a tradição dos antiquários e do antiquariado.

Portanto, desde então as imagens visuais passaram a integrar os materiais válidos para se conhecer o passado das sociedades históricas. O limite dessa abordagem consistia na delimitação do uso dessas imagens como peças de museu e objetos colecionáveis.



Paralelamente ao desenvolvimento das atividades dos antiquários, desenvolveram-se, durante o período Iluminista, abordagens filosóficas para a História. Tais abordagens consistiam em formas de explicar o desenvolvimento das sociedades segundo o princípio de uma Razão Absoluta que orientaria a humanidade na construção do seu futuro (devir). Isso relaciona-se ao que apresentamos em aula anterior, como o moderno regime de historicidade. Esse novo regime, predominantemente cientificista, abriu pouco espaço para as imagens visuais na História, definindo o campo da história da arte – história dos fenômenos artísticos – como a disciplina voltada para o estudo desse tipo de material. Ainda hoje discutimos tal separação e a necessidade de superar os limites disciplinares rumo a uma história com imagens.

No século XIX, consolidou-se a perspectiva cientificista da História, e com ela a consolidação de um conhecimento comprobatório para a investigação histórica. Esse movimento levou ao desprezo das imagens visuais para o campo ampliado dos estudos históricos e a limitação de seus usos a estudos de períodos específicos, como é o caso da Antigüidade. Nesse momento,

a objetividade do conhecimento definida pelo dado se estabeleceu por interpretações estáticas e unívocas dos fatos e não permitiu reconhecer as aberturas possíveis da verossimilhança, tampouco valorizou a diversidade de experiências sociais e a multidimensionalidade do processo histórico (KNAUSS, 2006, p. 102).

A sobrevalorização do documento escrito consolidou-se na cultura histórica ocidental como atestado da veracidade dos fatos passados. Assim, o ditado popular “vale o escrito” é uma das expressões mais completas do arraigamento dessa tradição no senso comum.

Há cerca de vinte anos, a pesquisa histórica passou a incluir as imagens em suas análises, ampliando o campo de reflexões sobre a problemática do documento visual. Meneses (2005, cap. 2), entretanto, aponta algumas limitações ainda presentes no tratamento das imagens pelos profissionais de história:

A dificuldade em dar conta da especificidade visual da imagem faz com que, muitas vezes, ela seja convertida em tema e tratada como fornecedora de informação redutível a um conteúdo verbal. Ou então considerada como ponte inerte entre as mentes de seus produtores e os observadores, ou mesmo, no geral, entre práticas e representações. Ou ainda, o que é pior, considerada como apta a desempenhar tão somente função ilustrativa.

Logocêntrico

Refere-se àquilo que se fundamenta no discurso verbal, instituído por palavras (e não por imagem).

Essas dificuldades derivam da formação **logocêntrica** do historiador e da natureza igualmente centrada na palavra de quase toda a sua atividade profissional. Para superar tais dificuldades é necessário que se refaça o caminho pelo qual os objetos de estudo são elaborados na pesquisa histórica, através da identificação da sua substância expressiva (visual, sonora, verbal, ou ainda formas complexas, como é o caso do filme e do vídeo). A partir daí, as estratégias metodológicas deverão ser elaboradas sem a necessidade de se estabelecer um padrão único para todas elas.

O que está em jogo, atualmente, no estudo da imagem é justamente a sua situação na sociedade que a produziu e a recebeu como forma de representação social, ou seja, como suporte de uma experiência social passada, elaborada a partir de um conjunto de mediações culturais específicas. Nesse caso, os objetos de estudo devem ser propostos segundo uma nova estratégia que leve em conta uma nova forma de lidar com a totalidade social.



O conceito de mediação cultural é apresentado por Willians (1978) para delimitar a relação entre mundo cultural e os produtos resultantes da ação humana sobre esse mesmo mundo. As relações que os diferentes sujeitos históricos estabelecem com sua experiência cultural é mediada por um universo de estratégias e táticas elaboradas no seu cotidiano social. A forma de transformar a experiência cultural em um produto cultural implica o uso de meios de produção cultural, no posicionamento de classe ou grupo dos sujeitos envolvidos, enfim, nos recursos e condições disponíveis para que os agentes históricos se expressem culturalmente e objetivem socialmente essa experiência.

Estamos acostumados, em nossas pesquisas, a estudar os contextos técnicos e sociais da produção, circulação e consumo de diferentes produtos agrícolas, ou ainda industriais. Estudamos a economia dos produtos de consumo; se consumimos as imagens, por que não estudar a economia visual? Para tanto, devemos atribuir um caráter de artefato da imagem e considerar todo o circuito de produção, circulação, consumo e ação das imagens na sociedade que as produziu e que as está recebendo. Cada tipo de imagem compõe um circuito social diferenciado que deve ser considerado na apresentação da problemática de estudo e explicitado nas estratégias metodológicas.

Nesse sentido, para pintura, por exemplo, consideram-se os artistas e seu reconhecimento social, os mecenas, as motivações, o mercado, os museus, os colecionadores, as coleções, os especialistas e a crítica especializada, mas também, a História, a teoria, as reproduções, cópias, públicos etc. Isso implica dizer que não é apenas o ambiente sociocultural que interfere na produção de formas artísticas, mas também o contrário deve ser considerado, as próprias formas e estilos visuais também podem esclarecer a compreensão que temos da sociedade.

É importante ressaltar o fato de que quando estudamos algum aspecto da dimensão visual da sociedade, as fontes visuais terão um papel fundamental na proposta metodológica. Entretanto, seria errôneo esperarmos que somente as fontes visuais seriam o suficiente para responder às hipóteses colocadas pela pesquisa (mesmo aquela que valoriza o visual na elaboração da sua problemática). Sobre esse cuidado, Meneses (2005, cap. 2) esclarece:

Tal expectativa corresponde a uma visão imprópria do funcionamento da sociedade e da cultura, em que se eliminou o conflito e a incoerência e, portanto, a possibilidade da presença de práticas e representações desconstruídas. Sem indagar do papel social das fontes, sua interlocução com as demais fontes será sempre problemática.

Na seqüência conclui sua reflexão “a representação pode ser um modelo de prática, mas nunca verdadeiramente, a prova da sua prática” (MENESES, 2005, cap. 2).

Dessa forma, podemos ressaltar a necessidade de examinar as fontes visuais (e outras, também), na sua dimensão de “documento-monumento”, ou seja, como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade. Aqui, mais uma vez superamos os limites da epistemologia da prova.

Esses cuidados são importantes para evitar uma exagerada autonomia dos documentos visuais, que acabaria por desvalorizar os problemas históricos que eles permitiram identificar, montar e encaminhar. Essa excessiva autonomização da imagem transformando-a em detentora de suas próprias significações, “constitui grave deslocamento das práticas e relações sociais (onde se produzem os sentidos e valores) para as coisas (que são condição da vida social, em geral e, em particular, da socialização e operação desses sentidos e valores)” (MENESES, 2005, cap. 2).



Atende ao Objetivo 3

3. A imagem a seguir foi publicada na revista *Seleções Reader's Digest* do ano de 1941. Algumas informações para facilitar a análise da imagem: em 1940, o governo dos Estados Unidos da América criou um órgão vinculado ao departamento de Estado, para gerenciar as relações comerciais com a América Latina. Um ano depois, esse órgão teve as suas atribuições ampliadas e passou a se chamar Office of Inter-American Affairs. Criava-se, assim, a política da Boa Vizinhança, voltada para garantir a adesão da América Latina à causa aliada. Uma das atribuições desse órgão era convencer as empresas de publicidade dos Estados Unidos a encamparem a “solidariedade hemisférica” nas propagandas de seus produtos. O *advertising project*, como ficou conhecida essa iniciativa, contou com vários tipos de produto e abordagens.

Ensaie uma análise para a imagem, levando em consideração os elementos da sua economia visual: produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem na e pela sociedade que a produziu e consumiu.



Todo o movimento da disciplina histórica rumo a uma história-problema levou à ampliação de seus limites disciplinares, bem como a uma construção mais complexa e sofisticada de seus objetos de estudo. Tudo isso abriu caminho para a entrada das imagens visuais na história, pela porta da reflexão crítica, como pondera de forma esclarecedora Paulo Knauss (2006, p. 102):

A crítica contemporânea à concepção cientificista da História conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. Se os vestígios do passado atravessaram os tempos, é porque, em grande medida, originaram-se do esforço de antigas gerações de legar uma certa idéia de seu tempo e de sua sociedade as gerações futuras. São, assim, produtos de uma operação seletiva que traduz o controle sobre as informações que a sociedade exerce sobre si mesma. A afirmação do universo de estudo da história das representações, valorizada pelo estudo da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens.

Comentário

Esta atividade está orientada para se tratar o livro didático como um artefato cultural.

Nesse sentido, a crítica aos usos da imagem visual na produção do conhecimento histórico escolar é o primeiro e importante passo para a entrada do documento visual como fonte de conhecimento e não como meras ilustrações.

RESUMO

O uso do documento visual pela pesquisa histórica não data de hoje, entretanto, somente a crítica contemporânea da historiografia conseguiu superar uma epistemologia da prova, abrindo espaço para uma história feita com imagens.

Tal perspectiva impõe algumas premissas teórico-metodológicas para o uso das imagens na História, que dentre elas, destacamos a consideração das dimensões históricas do visual, da visão e do visível; a construção de uma problemática de pesquisa que leve em conta a natureza visual dos fenômenos visuais; a delimitação dos circuitos sociais da imagem e a consideração das fontes como suportes de relações sociais.

Informação sobre a próxima aula

Na aula seguinte, estudaremos o uso das fotografias como documentos históricos.

Aula 16

A fotografia
como documento
visual

Metas da aula

Apresentar os diferentes tipos de fotografias e identificar as formas de utilizá-las na pesquisa histórica.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o circuito social da imagem fotográfica;
2. identificar as modalidades de conhecimento envolvidos no estudo histórico da fotografia;
3. sistematizar os princípios para o uso das imagens fotográficas na pesquisa histórica.

Pré-requisitos

Para que você encontre maior facilidade na compreensão desta aula, é necessário que você tenha estudado, na Aula 2, o significado de documento histórico e, na Aula 15, a relação entre História e imagem.

INTRODUÇÃO

O goleiro que pega a bola na hora do gol; o torcedor desdentado grudado no seu radinho de pilha; a moça bonita que, estirada na praia, projeta seu corpo para o mundo; o banhista atento à movimentação faz pose de *sportsman*; no ponto de ônibus, a fila espera o próximo a chegar; na outra esquina, o ônibus é depredado pela multidão; do avião caem projéteis, e a imagem seguinte é a de um grande cogumelo atômico. Imagens fotográficas vistas ou imaginadas narram a nossa experiência contemporânea no mundo.

Não é de hoje que a História deixou de ser elaborada exclusivamente com textos escritos. A revolução documental dos anos 1960 não só colocou em pauta a discussão sobre o documento único e a possibilidade de trabalhar-se com uma abordagem quantitativa – as fontes seriais – como também colocou em xeque o próprio imperialismo da escrita sobre outras formas de expressão. Nesta aula, vamos estudar o estado atual das questões no que diz respeito ao uso das referidas fontes por historiadores. Nesse sentido, o foco central recai sobre a discussão dos aspectos teóricos e metodológicos de tais tentativas, apontando-lhes os limites e as possibilidades.

O trabalho histórico com fontes visuais coloca ao historiador um desafio: operar com uma fonte que é também objeto de análise. A fotografia, quando integrada às temáticas históricas, implica a redefinição das etapas heurísticas da pesquisa, orientando o trabalho de sistematização dos dados de forma a recuperar os caminhos pelos quais a imagem foi produzida, ganhou circulação e foi recebida e apropriada por diferentes grupos sociais. Cada tipo de fotografia possui um circuito social distinto associado, em grande medida, à agência que a produziu. Tal característica determina os demais textos, que interagem com a fotografia no processo contínuo de produção de sentido social.

Por outro lado, a própria narrativa histórica orientada pelo uso das imagens como fonte de dados, ou como objeto de estudo (ou como os dois ao mesmo tempo), transforma-se, inserindo no seu discurso elementos visuais. O elemento visual no texto histórico impõe ao historiador um outro desafio que, aos poucos, vai sendo enfrentado: o uso de outras linguagens para compor uma nova narrativa histórica que dê conta da dimensão intertextual estabelecida entre palavras e imagens.

O olho da História: a produção da fotografia nos séculos XIX e XX

A expressão "O olho da História" foi tomada de empréstimo de Mathew Brady, chefe da equipe fotográfica que cobriu a Guerra Civil norte-americana, ao se relacionar à câmera fotográfica. As fotografias produzidas nos campos de batalha eram consideradas como verdadeiras testemunhas oculares da História, pois desnudavam em imagens a dura realidade da guerra de uma maneira bem diversa dos relatos escritos. A imagem fotográfica, segundo a concepção oitocentista, era assimilada a partir da crença de que as fotografias não passavam de janelas que se abriam para o mundo lá fora, expondo-o da maneira mais fidedigna possível. Portanto, tudo o que era visto era recebido como tal. O relato histórico ganhava assim a força comprobatória da *verdade fotográfica*.

Ao longo do século XX, a herança oitocentista se atualizou através da fotografia de documentação social, a princípio associada às agências governamentais e, a partir dos anos 1930 com a modernização técnica da imprensa, às agências internacionais, a ponto de podermos contar a história do século XX através de suas imagens. Tais fotografias compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmera fotográfica.

Nesse outro tipo de escrita da História, o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os fotógrafos) dividem, com os institutos históricos e as academias literárias, a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória.



A possibilidade de imaginar a nação através de representações visuais associa-se à definição do historiador inglês Anderson (1998), sobre a nação como “comunidade imaginada”. Segundo Anderson (1998), as nações modernas se estruturariam a partir de um tripé: uma língua comum, um território comum e um passado comum. Através da imprensa, da literatura e, por que não, das fotografias, as imagens do passado seriam valorizadas na construção da cultura nacional.

A essa operação de unificação simbólica da nação se associa um outro conceito, definido pelo historiador francês Nora (1993), a de “lugares de memória”.

Segundo Nora, as sociedades contemporâneas substituíram os rituais de rememoração realizados pelas comunidades pré-industriais, pela monumentalização da história e a consolidação do passado em lugares materiais, simbólicos e funcionais, que reteriam a passagem do tempo. Em relação às imagens fotográficas, a noção de lugares de memória deve ser aplicada com cuidado, pois apesar de todas as fotografias conseguirem reter a passagem do tempo justamente por sua capacidade técnica de reter o instante da ação, ela só se torna um “lugar de memória” através da existência de uma vontade compartilhada por uma determinada comunidade em transformá-las num lugar para a rememoração.

Para compreender as formas pelas quais a produção da fotografia se orientou desde a sua criação, em 1839, quando Louis-Jacques-Mandé Daguerre anunciou a invenção do daguerreótipo (será explicado mais adiante) e a doou como patrimônio da humanidade, a noção de circuito social da imagem fotográfica (FABRIS, 1995) é fundamental.

Segundo essa noção, a produção da fotografia é concebida como uma experiência social que se desenvolve dentro de um espaço e tempo determinados, de acordo com um saber-fazer adquirido segundo uma determinada prática e, ainda, aplicando certos códigos de representação visual.

Nesse sentido, para se definir o circuito social de uma imagem fotográfica, é fundamental realizar dois procedimentos prévios de identificação: data da produção e tipo da fotografia.

A datação implica o levantamento de elementos técnicos e estéticos que identifiquem o período no qual a fotografia foi produzida. Uma fotografia produzida no século XIX possui um conjunto de características próprias às suas condições de produção, diferentemente das imagens mais contemporâneas.

O tipo de fotografia implica identificar em que modalidade a imagem fotográfica se inscreve: retrato, vistas, fotorreportagem, documentação social, registros familiares etc. Tais modalidades variam de acordo com os usos e as funções que a fotografia assumiu ao longo da sua história.

Portanto, ao inventariarmos os diferentes circuitos sociais da fotografia desde a sua invenção, estamos fazendo uma história social da fotografia ou ainda uma história da experiência fotográfica.



Atende ao Objetivo 1

1. As duas fotografias a seguir se encaixam numa modalidade de fotografia associada a uma dimensão da experiência fotográfica contemporânea. Identifique qual o circuito social de ambas as imagens, através dos seguintes itens: produtor (amador ou profissional), local de produção, função e uso da imagem.



Carte de visite



Retrato

Comentário

A sua resposta é livre e deve valorizar os aspectos apresentados nessa primeira parte, associados à noção de circuito social.

Ambas as imagens devem ser incluídas na modalidade registros familiares. O importante é apresentar as diferenças entre elas:

A primeira foto é uma *carte de visite*, modalidade de retrato própria do século XIX e utilizada como forma de criar uma imagem social da família e de seus integrantes para a posteridade, produzida por fotógrafos profissionais em estúdios especializados.

A segunda é uma fotografia de 1968, tirada por ocasião de uma festa de aniversário por alguns dos integrantes da família para registrar a memória de um acontecimento familiar. A foto é posada e caracteriza bem a pose codificada para um grupo de crianças acompanhado de um adulto, em torno da mesa de doces.

Fotografia e História, possibilidade de análises

Desde as últimas décadas do século XIX, a percepção visual do mundo foi marcada pela utilização de dispositivos técnicos para a produção das imagens, e a demanda social delas foi se ampliando ao longo do século XX. Desde então, redefiniram-se os circuitos de comunicação, as formas de organização da informação e, acima de tudo, as operações em relação à construção de uma memória social. Sendo assim, as imagens técnicas na sua dimensão de documentos e monumentos da História contemporânea devem ser trabalhadas a partir da ampliação da noção de testemunho.

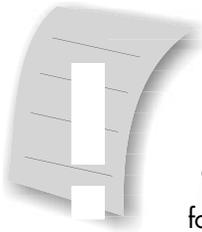
Tal procedimento engendra alguns desdobramentos teórico-metodológicos, dentre os quais destacamos: os processos de produção de sentido na sociedade contemporânea, com destaque para o papel desempenhado pela tecnologia; a definição do circuito social da produção de imagens técnicas, enfatizando historicidade dos regimes visuais; o pa-

pel dos sujeitos sociais como mediadores da produção cultural, compreendendo que a relação entre produtores e receptores de imagens se traduz numa negociação de sentidos e significados; e, por fim, a capacidade narrativa das imagens técnicas, discutindo-se, aí, a dimensão temporal das imagens, os elementos definidores de uma linguagem eminentemente visual e das imagens técnicas com outros textos de carácter verbal e não-verbal, a partir do princípio de intertextualidade.

Desse conjunto de desdobramentos, podemos sintetizar os quatro principais aspectos ao considerarmos as imagens visuais:

1. A questão da produção – o dispositivo que faz a mediação entre a relação entre o sujeito que olha e a imagem que elabora através dessa atividade de olhar, por meio da manipulação de um dispositivo de carácter tecnológico.
2. A questão da recepção – a recepção está associada ao valor atribuído à imagem pela sociedade que a produz, mas também recebe. Em que medida esse valor está mais ou menos balizado pelos efeitos de realismo da imagem vai apontar para a conformação histórica de um certo regime de visualidade. Portanto, se a questão da relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, e tudo isso tem a ver com a recepção e como através dessa recepção se atribui valor à imagem: informativo, artístico, íntimo etc.
3. A questão do produto – a imagem consubstanciada em matéria, a capacidade de a imagem potencializar a matéria em si mesma, como objetivação de trabalho humano, como resultado do processo de produção de sentido social. Entendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem visual engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece-se, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de carácter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História.

4. A questão do agenciamento – a imagem que se processa no tempo, sendo apropriada de distintas maneiras pelos sujeitos históricos na experiência social. Dessa forma, toda a imagem fotográfica tem uma biografia que devemos considerar ao analisá-la. Tal noção envolve os diferentes meios pelos quais as imagens chegaram até o tempo no qual estão sendo tratadas e às condições de guarda nas quais se apresentam: álbuns, arquivos públicos, coleções particulares etc., bem como a sua integridade material e formas de acesso e reprodução.



Esses quatro elementos são constitutivos da experiência fotográfica contemporânea, portanto, na seqüência, delimitaremos as principais formas pelas quais as imagens fotográficas foram sendo consideradas na sua relação com as sociedades históricas. Daí então, sistematizaremos os princípios operacionais para o tratamento da fotografia na pesquisa histórica.

A ilusão da realidade

A fotografia surgiu na década de 1830 como o resultado da feliz conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre (dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diferentes) são exemplos claros dessa união. Enquanto o primeiro preocupava-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte concreto, resultado das pesquisas ligadas à litogravura; o segundo almejava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento (afinal de contas, ele era um homem do ramo das diversões). É bem verdade que no século XIX a

distinção entre técnica e magia não era tão clara quanto hoje, como bem ilustra o nome de uma das primeiras lojas de venda de material para eletricidade no Rio de Janeiro: Ao Grande Mágico.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-851) e Nicéphore Niépce (1765-1833) reuniram-se em Paris por interesses comuns em relação às possibilidades de capturar a imagem técnica numa base sensível.

Daguerre era do ramo das diversões, responsável por uma das grandes atrações parisienses de então, o diorama (uma espécie de circo de imagens). Já Niépce era do ramo da impressão, estudioso especialista na aferição de materiais sensíveis à luz para fins de impressão. Trabalhavam juntos desde 1829, até a morte súbita de Niépce em 1833.

Em 7 de janeiro de 1839, Daguerre informou a descoberta do processo físico-químico de fixação das imagens numa superfície sensível, mas os detalhes não foram divulgados até o dia 19 de agosto, quando o processo foi anunciado em público, e o governo francês comprou por 6 mil francos os direitos do processo, cedendo-os livremente ao resto do mundo. O daguerreótipo, como se convencionou a chamar o resultado desse processo, era ainda uma peça única. Num caixilho hermeticamente fechado, repousava uma imagem de difícil visualização, pois estava impressa numa placa polida, uma jóia que perpetuava na matéria uma impressão do passado.

Desde então e ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

**Charles-Pierre
Baudelaire
(1821-1867)**

Poeta francês integrante da boêmia parisiense e autor de obras clássicas como *Les fleurs du mal*.

O caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia. Para muitos artistas e intelectuais, dentre eles o poeta francês **Baudelaire**, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo para ela um novo espaço de criatividade. Baudelaire expõe, nesta passagem de seu artigo "O público moderno e a fotografia", qual era, para ele, o verdadeiro lugar da fotografia dentre as formas de expressão visual de meados do século XIX:

Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós (DUBOIS, 1992, p. 23).

Baudelaire enfatiza a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na imaginação criativa e na sensibilidade humana, própria à essência da alma, enquanto à segunda é reservado o papel de instrumento de uma memória documental da realidade, concebida em toda a sua amplitude.

Mas será a fotografia uma cópia fiel do mundo e de seus acontecimentos como queriam os positivistas do século XIX? Por muito tempo, essa marca inseparável de realidade foi atribuída à imagem fotográfica, sendo seu uso ampliado ao campo das mais diferentes ciências. Desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável. No plano do controle social, a imagem fotográfica foi associada à identificação, passando a figurar, desde o início do século XX, em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. No âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu de prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares.

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem elaborada, há muito mais do que os olhos podem ver. A fotografia (para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de *analogon* da realidade) é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.

Fotografia, História e conhecimento

A história da fotografia confunde-se com as diferentes abordagens que, em diversos momentos do pensamento ocidental, aplicou-se à imagem fotográfica. A idéia de que o que está impresso na fotografia é a realidade pura e simples já foi criticada por diferentes campos do conhecimento, desde a teoria da percepção

até a semiologia pós-estruturalista (DUBOIS, 1992, cap. 1). A própria crítica à essência mimética da imagem fotográfica já envolve um exercício de interpretação dessa imagem, datado e, por conseguinte, historicamente determinado.

Percebendo tais injunções, o filósofo francês Dubois (1992) apresenta dois momentos dessa crítica:

1. A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução).
2. A fotografia como o vestígio de um real (o discurso do índice e da referência).

No primeiro, a crítica fundamental residiria na ilusão engendrada pelos efeitos do realismo fotográfico. A fotografia, segundo diferentes setores associados a essa crítica, é um discurso feito a partir da realidade, descolando-se completamente dela à medida que criava a sua representação segundo uma série de códigos convencionalizados socialmente. Essa posição envolve dois tipos de crítica: a da desnaturalização da imagem, segundo critérios perceptivos – aponta que a fotografia é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade (quando não é em preto e branco). Isso a torna puramente visual, excluindo outras formas sensoriais, tais como o olfato e o tato. A crítica ao convencionalismo da visualidade ocidental tributária da perspectiva renascentista, incluiu todo um conjunto de “denúncias” contra a encenação fotográfica, a fotografia foi sendo considerada como mero efeito do real.

O grande problema desse primeiro momento da crítica à imagem fotográfica, apontado por Dubois (1992), é desconsiderar a realidade empírica que fundamenta os discursos visuais, operando, exclusivamente, sobre eles. Nesse sentido, não haveria realidade fora dos discursos que a revelam.

Já a segunda postura crítica em relação ao realismo fotográfico ultrapassa os processos de desconstrução discursiva, retomando, em outro nível, a questão do referente ou, ainda, da materialidade da imagem fotográfica. O ponto de partida é compreender a natureza técnica do ato fotográfico, a sua característica de marca luminosa, daí a idéia de indício, de resíduo da realidade sensível impressa na imagem fotográfica. Em virtude desse princípio, a fotografia é considerada como testemunho: atesta a existência de uma realidade. No desdobramento desse momento de inscrição do mundo na superfície sensível, seguem-se as convenções e as opções culturais historicamente realizadas.

Portanto, é importante entender que entre o objeto e a sua representação fotográfica, interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente. Afinal de contas, existe uma diferença bastante significativa entre uma *carte de visite*, um modelo de retrato do século XIX, e um instantâneo fotográfico de hoje. Na seqüência, há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando nessa atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz *clic*.

É justamente por considerar todos esses aspectos que as fotografias nos impressionam, nos comovem, nos incomodam, enfim, imprimem em nosso espírito sentimentos diferentes. Quotidianamente consumimos imagens fotográficas em jornais e revistas que, com o seu poder de comunicação, tornam-se emblemas de acontecimentos, como aquela já famosa foto da menina vietnamita correndo com o corpo queimado de napalm, durante a Guerra do Vietnã. A simples menção da foto já nos remete aos fatos e aos seus resultados.

Por outro lado, também faz parte da nossa prática de vida fotografar nossos filhos, nossos momentos importantes e os não tão significativos. Um elenco de temas que vai desde os rituais de passagem até os fragmentos do dia-a-dia no crescimento das crianças. Apreciamos fotografias, as colecionamos, organizamos álbuns fotográficos em que narrativas engendram memórias. Em ambos os casos são a marca da

existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos, que salta aos olhos e nos faz indicar na foto recém-chegada da revelação: “Olha só como ele cresceu!”

Desde a sua descoberta até os dias de hoje, a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: Como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem?

História e imagem, problemas e soluções possíveis

Não é de hoje que a história proclamou sua independência dos textos escritos. A necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou-os a ampliar seu universo de fontes, bem como a desenvolver abordagens pouco convencionais à medida que se aproximava das demais ciências sociais em busca de uma história total. Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais etc. Uma micro-história que, para ser narrada, não necessita perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais. Nesse contexto, uma história social da família, da criança, do casamento, da morte etc. passou a ser contada, demandando, para tanto, muito mais informações que os inventários, testamentos, curatela de menores, enfim, tudo o que uma documentação cartorial poderia oferecer. A tradição oral, os diários íntimos, a iconografia e a literatura apresentaram-se como fontes históricas da mesma excelência das anteriores, mas que

demandavam do historiador uma habilidade de interpretação com a qual não estava aparelhado. Tornava-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais fossem superados. Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive, para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto.

No que diz respeito à fotografia, alguns problemas merecem atenção especial. Trata-se de problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias, entendendo-se esse processo como o circuito social da fotografia. Deve-se acrescentar ainda, é claro, os problemas relativos à análise do conteúdo da mensagem fotográfica, que envolvem questões específicas aos elementos constitutivos desta mensagem: Existe a possibilidade de segmentar o contínuo da imagem? Em caso afirmativo, qual a natureza das unidades significantes que estruturam a mensagem fotográfica? Entendendo-se a fotografia como mensagem, quais os níveis que a individualizariam?

Para tentar solucionar esse feixe de problemas, há que se assumir uma proposta transdisciplinar. A aproximação da História da Antropologia e da Sociologia é bastante profícua. Em relação à Antropologia, destacam-se algumas importantes contribuições, tais como: a abordagem antropológica do conceito de cultura; o estudo da dimensão simbólica das diversas práticas quotidianas; a análise da extensão ideal das práticas materiais etc.

Tais preocupações, associadas a uma perspectiva sociológica que distingue, entre outros aspectos, a importância em considerar a dimensão de classe da produção simbólica, bem como o papel da ideologia, na composição de mensagens socialmente significativas, e da hegemonia como processo de disputa social que se estende à produção da imagem. Não se deve descartar também o fato de que

a avaliação das redes sociais da fotografia envolve uma abordagem em que produtores e consumidores da imagem fotográfica possuem um *locus* social definidos.

Tudo isso, aliado à necessidade de se analisar o conteúdo da mensagem fotográfica que demanda, por sua vez, conceitos de disciplinas, cujo diálogo não se faz com a frequência das indicadas anteriormente, compondo, assim, metodologias coordenadas, tais como uma abordagem histórico-semiótica da fotografia.

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem (MAUAD, 2002). Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.

Portanto, ao redimensionar o papel da interpretação dos conceitos, conjugando uma série de disciplinas na elaboração da análise, a abordagem das mensagens visuais é transdisciplinar. Nesse sentido, se é a associação da História à Antropologia ou à Sociologia (ou às duas juntas) que indaga sobre as maneiras de ser e agir no passado, é a Semiótica que oferece mecanismos para o desenvolvimento da análise. É ela que permite que se compreenda a produção de sentido, nas sociedades humanas, como uma totalidade, para além da fragmentação habitual que a prática científica imprime.

Dessa forma, para a análise das ideologias, mentalidades ou práticas culturais, a utilização de fontes não-verbais deve ter em pauta o imperativo metodológico, sugerido pelo historiador americano Robert Darnton (1990, p. 94):

Decorre daí que na pesquisa histórica as fotografias podem ser analisadas tanto como discurso, ou representação, como prova, certificação de determinados aspectos da cultura material passada. No entanto, ambas as operações são conjuntas e não se separam, pois, na fotografia, ao mesmo tempo que a sociedade se apresenta, também se faz representar num modo de vida, numa maneira de ser ou ainda numa ideologia. Daí ser importante considerar os quatro itens arrolados nessa parte: a questão da produção, do receptor, do produto e do agenciamento.

Fotografia como fonte histórica: leitura e interpretação

A fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. No entanto parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia simultaneamente como imagem-documento e como imagem-monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.

Tal perspectiva remete ao circuito social da fotografia (FABRIS, 1995, cap. 1) nos diferentes períodos de sua história, incluindo-se, nessa categoria, todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas. Só assim será possível restabelecer as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica, bem como as tensões sociais que envolveram a sua elaboração. Dessa maneira, texto e contexto estarão contemplados.

Os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor (VILCHES, 1992, cap. 1). Cada um desses três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e, por fim, um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido.

No caso da fotografia, é evidente o papel de autor imputado ao fotógrafo. Porém, há que se concebê-lo como uma categoria social, quer seja profissional autônomo, fotógrafo de imprensa, fotógrafo oficial ou um mero amador “batedor de chapas”. O grau de controle da técnica e das estéticas fotográficas variará na mesma proporção dos objetivos estabelecidos para a imagem final. Ainda assim, o controle de uma câmera fotográfica impõe uma competência mínima, por parte do autor, ligada fundamentalmente à manipulação de códigos convencionalizados social e historicamente para a produção de uma imagem possível de ser compreendida. No século XIX, esse controle ficava restrito a um grupo seletivo de fotógrafos profissionais que manipulava aparelhos pesados e tinha de produzir o seu próprio material de trabalho, inclusive a sensibilização de chapas de vidro. Com o desenvolvimento da indústria óptica e química, ainda no final dos Oitocentos, ocorreu uma standardização dos produtos fotográficos e uma compactação das câmeras, possibilitando uma ampliação do número de profissionais e de usuários da fotografia. No início do século XX, já era possível contar com as indústrias Kodak e a máxima da fotografia amadora: *“You press the botton, we do the rest.”*

É importante levar em conta também que o controle dos meios técnicos de produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio quanto o grupo ao qual ele serve, caso seja um fotógrafo profissional. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até por volta da década de 1950, foi privilégio da classe dominante ou de frações desta.

Paralelamente ao processo de desenvolvimento tecnológico, a experiência fotográfica foi sendo constituída a partir do estabelecimento de uma estética que incluía desde profissionais do retrato em busca da feição mais harmoniosa para seu cliente e o paisagista que buscava a nitidez da imagem e a amplitude de planos, até o fotógrafo amador-artista, geralmente ligado às associações fotoclubísticas, que defendia a fotografia como expressão artística, baseada nos mesmos cânones que a pintura (por isso, não poupava a imagem fotográfica de uma intervenção direta, tanto através do uso de filtros, quanto do retoque, entre outras técnicas). Técnica e estética eram competência do autor.

À competência do autor corresponde a do leitor, cuja exigência mínima é saber que uma fotografia é uma fotografia, ou seja, o suporte material de uma imagem. Na verdade, é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que, acima de tudo, seja coletiva. A idéia de competência do leitor pressupõe que esse mesmo leitor, na qualidade de destinatário da mensagem fotográfica, detenha uma série de saberes que envolvem outros textos sociais. A compreensão da imagem fotográfica pelo leitor/destinatário dá-se em dois níveis, a saber:

- nível interno à superfície do texto visual, originado a partir das estruturas espaciais que constituem tal texto, de caráter não-verbal;

- nível externo à superfície do texto visual, originado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza verbal. Nesse nível, podem-se descobrir temas conhecidos e inferir informações implícitas.

É importante destacar que a compreensão de textos visuais é tanto um ato conceitual (os níveis externo e interno encontram-se necessariamente em correspondência no processo de conhecimento) quanto um ato fundado numa pragmática, que pressupõe a aplicação regras culturalmente aceitas como válidas e convencionalizadas na dinâmica social. Percepção e interpretação são faces de um mesmo processo: o da educação do olhar. Existem regras de leitura dos textos visuais que são compartilhadas pela comunidade de leitores. Tais regras não são geradas espontaneamente; na verdade, resultam de uma disputa pelo significado adequado às representações culturais. Sendo assim, sua aplicação por parte dos leitores/destinatários envolve, também, a situação de recepção dos textos visuais. Tal situação varia, historicamente, desde o veículo que suporta a imagem até a sua circulação e consumo, passando pelo controle dos meios técnicos de produção cultural, exercido por diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social. Portanto, se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação, e a hegemonia social faz com que a imagem da classe dominante predomine, erigindo-se como modelo para as demais.

No caso da fotografia, os veículos incluem desde os tradicionais álbuns de retrato até os *bytes* de uma imagem digitalizada, podendo a circulação limitar-se ao ambiente familiar ou ampliar seus caminhos navegando pela internet. Já a situação de consumo é direcionada para um destinatário, seja ele um apaixonado que guarda o retrato de sua amada como uma relíquia, seja um banco de memória que armazenará a imagem fotográfica, até que alguém acesse à informação e assumo o papel de leitor/destinatário.

Na qualidade de texto, que pressupõe competências para sua produção e leitura, a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado.

Historicamente, a fotografia compõe, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época. Tal idéia implica a noção de intertextualidade para a compreensão ampla das maneiras de ser e de agir de um determinado contexto histórico: à medida que os textos históricos não são autônomos, necessitam de outros para sua interpretação. Da mesma forma, a fotografia – para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo – deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar. Nesse sentido, o *corpus* fotográfico pode ser organizado em função de um tema, tal como a morte, a criança, o casamento etc., ou em função das diferentes agências de produção da imagem que competem nos processos de produção de sentido social, entre as quais a família, o Estado, a imprensa e a publicidade. Em ambos os casos, a análise histórica da mensagem fotográfica tem na noção de espaço a sua chave de leitura, posto que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais.

Do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado, como uma mensagem que se processa através do tempo, colocando, por conseguinte, um novo

problema ao historiador que, além de lidar com as competências já referidas, deve lidar com a sua própria competência, na situação de um leitor de imagens do passado. Retomamos, neste ponto, a pergunta anterior: Como olhar através das imagens? Por tudo que já foi dito, considerando-se a fotografia como uma fonte histórica que demanda um novo tipo de crítica, uma nova postura teórica de caráter transdisciplinar, algumas pistas para responder tal questão já foram dadas. Resta, no entanto, indicar, nessa cadeia de temporalidades, qual o *locus* interpretativo do historiador.

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser, recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas.



Atende ao Objetivo 3

3. Augusto Malta foi fotógrafo da prefeitura do Rio de Janeiro, durante as primeiras duas décadas do século XX, fotografando as principais transformações pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal. Além de fotógrafo da prefeitura, Malta também fotografava para empresas como *free-lancer*. Tomando em conta essas informações básicas, observe a imagem a seguir e a analise como uma imagem-monumento e como uma imagem-documento.



Augusto Malta, 1908, AGCRJ

Comentário

A sua análise deve começar por identificar o tema, o local, o autor e a época da fotografia. No segundo momento, deve reconhecer os elementos que compõem o arranjo fotográfico: uma oficina tipográfica perfeitamente ordenada onde os empregados posam para a fotografia. Na imagem, estão sendo apresentados os elementos da cultura material: objetos, indumentárias, equipamentos e elementos da infra-estrutura (observe-se que o fornecimento de luz é feito por um ducto de gás, e o ventilador está ligado na tomada). Isso já possibilita um conhecimento suplementar sobre a época, quando a energia elétrica disputava espaço com a energia a gás.

Por outro lado, essa fotografia nos fornece uma determinada representação do trabalho disciplinado, fundamental para a positivação dessa atividade numa sociedade pós-escravidão.

Olhando através da imagem

Todas essas reflexões inspiraram a elaboração de uma abordagem histórico-semiótica que, sem a pretensão de ser definitiva, vem sendo aplicada, com sucesso, em diferentes tipos de fotografias.

A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sógnica (sentido). Nesse sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro dessa perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e por outro, atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar.

Partindo-se dessa premissa, a fotografia não é apenas documento, mas também, monumento e, como toda a fonte histórica, deve passar pelos trâmites das críticas externa e interna para, depois, ser organizada em séries fotográficas, obedecendo a uma certa cronologia. Tais séries devem ser extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica há que se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia (por exemplo, pode-se trabalhar com álbuns de família e revistas ilustradas para recuperar os códigos de representações sociais e programações de comportamento de uma certa classe social, num dado período histórico; no entanto, cada tipo de fotografia compõe uma série que deve ser trabalhada separadamente). Feito isso, parte-se para a análise do material.

O primeiro passo é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades fora da história.

O segundo passo é conceber a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. A fotografia, assim concebida, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto.

A fotografia comunica através de mensagens não-verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionalizados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e de agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens.

O terceiro passo é perceber que a relação proposta anteriormente não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado. Portanto, para se ultrapassar o mero *analogon* da realidade, tal como a fotografia é concebida pelo senso comum, há que se atentar

para alguns pontos. O primeiro deles diz respeito à relação entre signo e imagem. Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que, antes de depender de um código, é algo que cria um código de representação. Nesse sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem (ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento) incorpora funções sógnicas.

Um segundo ponto remete à imagem fotográfica enquanto mensagem, estruturada a partir de uma dupla referência: a si mesma (como escolha efetivamente realizada) e àquele conjunto de escolhas possíveis, não efetuadas, que se acham em relação de equivalência ou oposição com as escolhas efetuadas. Dito em outras palavras, deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis.

Finalmente, o terceiro ponto concerne à relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais, por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social.

Nunca ficamos passivos diante de uma fotografia: ela incita nossa imaginação, nos faz pensar sobre o passado, a partir do dado de materialidade que persiste na imagem. Um indício, um fantasma, talvez uma ilusão que, em certo momento da história, deixou sua marca registrada, numa superfície sensível, da mesma forma que as marcas do sol no corpo bronzeado, como lembrou Dubois (1992, p. 55). Num determinado momento, o sol existiu sobre aquela pele, num determinado momento, um certo aquilo existiu diante da objetiva fotográfica, diante do olhar do fotógrafo, e isso é impossível negar.

Discute-se a possibilidade de mentir da imagem fotográfica. A revolução digital, provocada pelos avanços da informática, torna cada vez maior essa possibilidade, permitindo até que os mortos ressurrejam para tomar mais um chope, tal como a publicidade já mostrou. Não importa se a imagem mente; o importante é saber porque mentiu e como mentiu. O desenvolvimento dos recursos tecnológicos demandará do historiador uma nova crítica, que envolva o conhecimento das tecnologias feitas para mentir.

Toda a imagem é histórica. O marco de sua produção e o momento da sua execução estão, indefectivamente, decalcados nas superfícies da foto, do quadro, da escultura, da fachada do edifício. A História embrenha as imagens, nas opções realizadas por quem escolhe, uma expressão e um conteúdo, compondo através de signos, de natureza não-verbal, objetos de civilização, significados de cultura.

O estudo das imagens, como bem ensinou Panofsky (1991) no seu método iconológico, impõe o estudo da historicidade dessa imagem. O objetivo central desse trabalho, embora sem seguir uma linha iconológica, é o de refletir sobre a dimensão histórica da imagem fotográfica e as possibilidades efetivas de utilizá-la na composição de um certo conhecimento sobre o passado. O caminho proposto é também uma escolha, num conjunto de reflexões possíveis.

RESUMO

A fotografia para ser trabalhada historicamente deve considerar a noção de circuito social da imagem, ou seja, os mecanismos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica ao longo da sua trajetória social.

A fotografia como registro histórico pode ser avaliada tanto como imagem-documento quanto imagem-monumento. Isso porque não só apresenta determinados aspectos da cultura material da sociedade que a produziu e recebeu, mas, ao mesmo tempo, representa a forma como essa mesma sociedade se projeta, sua auto-imagem para o futuro.

Por fim, há que se considerar que os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor. Cada um desses três elementos integra o resultado final, à medida que todo o produto cultural envolve um *locus* de produção e um produtor, que manipula técnicas e detém saberes específicos à sua atividade, um leitor ou destinatário, concebido como um sujeito transindividual cujas respostas estão diretamente ligadas às programações sociais de comportamento do contexto histórico no qual se insere, e por fim um significado aceito socialmente como válido, resultante do trabalho de investimento de sentido.

Informação sobre a próxima aula

Na aula seguinte, estudaremos o cinema como fonte e objeto da História.

Aula 17

Cinema e história

Meta da aula

Nesta aula, vamos relacionar cinema e história, a partir do uso de imagens em movimento na produção de textos historiográficos e da análise de filmes com temática histórica.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer as principais diretrizes para o estudo histórico de registros fílmicos;
2. identificar as estratégias teórico-metodológicas para o uso historiográfico da linguagem videográfica;
3. sistematizar os princípios para o uso dos filmes de ficção na pesquisa histórica.

Pré-requisitos

Para que você encontre maior facilidade na compreensão desta aula, é necessário que você tenha estudado na Aula 2 o significado de documento histórico e, na Aula 15, a relação entre história e imagem.

INTRODUÇÃO

A disciplina História vem renovando seus objetos, métodos e técnicas de pesquisa há algum tempo. Hoje em dia, já encontramos trabalhos analisando diferentes tipos de suporte visual, dentre eles, os filmes. No entanto, o historiador não se volta para fazer uma história dos filmes ou do cinema; ele opera com os textos visuais dimensionando na sua natureza de documento/monumento. Sendo assim, é fundamental reconstruir o circuito social do cinema, entendido como produção, circulação e consumo de filmes. Portanto, há que se conceber os seus vínculos tanto com a indústria cultural quanto com as vanguardas artísticas, a evolução tecnológica do dispositivo fílmico, bem como as escolhas estéticas realizadas por meio desses dispositivos. Enfim, há que se pensar o cinema como um produto cultural resultado de práticas sociais de representação.

Portanto, para operarmos sobre a relação entre cinema e história, há que se considerar:

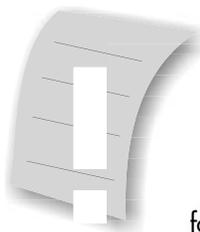
1. como o cinema se apropria de temas da historiografia numa perspectiva própria;
2. como os filmes podem ser tratados como fontes para a pesquisa histórica.

Cinema e história: aproximações

Em 1961, o cinema foi tratado na conhecida coletânea francesa sobre a metodologia do conhecimento histórico, dirigida por Charles Samaran. Nessa obra consagrada do mundo da pesquisa histórica, reprovava-se o caráter enganoso das imagens para restituir a veracidade do real (SAMARAN, 1961). Essa posição contrasta com o famoso artigo de Marc Ferro sobre o filme como contra-análise

da sociedade, incluído, em 1974, na obra coletiva fundadora da Nova História francesa e que marcou a renovação da historiografia contemporânea (FERRO, 1982). Então, o documento fílmico surgiu como um indício através do qual seria possível chegar aos conflitos e disputas no interior de uma dada sociedade. Ao definir o cinema como um documento privilegiado, facilitando a contra-análise da sociedade, os filmes-documentos são reveladores, porque permite fazer surgir o inesperado, o involuntário – mais que os documentos escritos. Dessa forma, os filmes podem revelar alguns dos silêncios da história oficial, permitindo alcançar, além da realidade representada, uma zona da história escondida, fugidia, invisível. Além disso, admite-se, assim, a importância do cinema como agente da história, com uma particular eficácia política e social.

Desde então, outros historiadores vêm integrando o cinema entre suas fontes, porém, mesmo reconhecendo no cinema uma função social importante, nem sempre concedem à imagem o mesmo papel crítico de outros documentos. Henry Rousso (1990), em seu livro sobre o governo na França de Vichy, durante a Segunda Guerra Mundial, analisa a evolução dos filmes sobre a ocupação francesa como vetor daquilo que ele caracteriza e denomina como a "síndrome de Vichy". Rousso vê, ao lado das comemorações e dos livros de história, o cinema como uma expressão da memória nacional, e sublinha, ao mesmo tempo, a dificuldade de definir os limites entre a representação cinematográfica do passado e a construção de uma memória coletiva sobre o mesmo passado.



Sempre existiu uma história do cinema escrita por cinéfilos, sacralizadora de mitos e gênios, e elaborada com um método de análise que valorize a particularidade da linguagem, com fontes baseadas, em geral, na memória de quem as escrevia, ou de alguns poucos que vivenciaram algumas situações. Esse tratamento põe em questão os níveis de autonomia da história do cinema em relação à própria história social. Os historiadores profissionais desconfiam da história do cinema memorialista, já que lhes parece construída sob o império da subjetividade ou, no melhor dos casos, construída segundo os princípios de um empirismo erudito, mas sem outra preocupação que a conservação de pistas, que parecem destinadas a destacar a particularidade do cinema sem um tratamento problemático de sua inserção social.

Ausência de uma abordagem crítica e conduzida metodicamente para a história do cinema anda junto com a dificuldade de enfrentar o desafio de relacionar história e cinema.

É importante indagarmo-nos. “De que falamos quando tratamos do cinema desde uma perspectiva histórica?” De filmes, sem dúvida, mas, a não ser que nos contentemos com uma descrição filmográfica (do tipo arqueológico), é preciso considerar a possibilidade de falar também por meio deles ou, a propósito deles, de muitas outras coisas que parecem dar sentido, espessura e valor à imagem projetada na tela. Quer dizer, no lugar de nos contentarmos com analisar os textos fílmicos do ponto de vista histórico, situando-os meramente em relação ao seu contexto, nos encontramos propondo um programa globalizante que contem múltiplas dimensões não só culturais, mas também políticas, econômicas e sociais (LAGNY, 1997). Trata-se, assim, de investigar as formas visuais do cinema, os regimes de realização e autoria, os públicos e a recepção do cinema, as instituições promotoras da produção e do controle de filmes, as representações sociais e a repercussão política

e ideológica das imagens em movimento. Importa enfatizar que a relação entre história e cinema não é necessariamente linear e que tanto a criação como a sociedade vivem de suas tensões.



Uma descrição filmográfica do tipo arqueológico significa, basicamente, limitar-se à datação do filme, à identificação dos agentes envolvidos na produção e à descrição de sua história. Além disso, é fundamental que se observe o impacto histórico da produção, projetando-a na perspectiva da história das formas cinematográficas.

Cinema e sociedade, coordenadas para uma pesquisa histórica

A ação do cinema sobre a sociedade se exerce por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório. Essa capacidade está associada à sociedade que produz e recebe o filme. Além das características não cinematográficas (condições de produção, formas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais etc.), o cinema dispõe de certo número de modos de expressão, que não se caracterizam como mera transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade. Seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem é inocente. Por exemplo: um procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração, ou ainda uma outra figura de estilo transcrevendo um deslocamento no espaço etc., pode revelar zonas ideológicas e sociais, que o cineasta não tinha necessariamente consciência, ou que acreditava ter rejeitado. A sociedade se trai pela censura, em todas as suas formas, inclusive, a da autocensura.

Nesse sentido, todo filme tem uma história que é a História, com sua rede de relações pessoais, estatuto social de objetos e sujeitos, a partir dos quais privilégios e encargos, hierarquias e honras são estabelecidos, assim como os lucros da glória e do dinheiro são regulamentados com precisão ritualística. Além disso, Eisenstein já havia observado, a propósito da alegoria do açougue em *A greve*, que toda a sociedade recebe as imagens em função da sua própria cultura. Em uma passagem desse famoso filme, a platéia rural não se comove com a cena da matança de animais, enquanto que na platéia urbana, a mesma cena, havia causado um grande impacto. Afinal de contas, a experiência da vida no campo, principalmente na Rússia do início do século XX, o abate de animais era uma atividade trivial. O olhar deve ser assim considerado parte da cultura que demarca uma sociedade e a experiência de seu tempo.

Ao lado da leitura histórica do filme, é possível propor uma leitura cinematográfica do passado, colocando outro eixo a ser seguido pelos que interrogam a relação entre cinema e história. A leitura cinematográfica do passado coloca o historiador diante do problema de sua própria escrita da história. A experiência de diversos cineastas contemporâneos, tanto no campo da ficção quanto da não-ficção, demonstra que graças à memória popular e à tradição oral, é possível desenvolver uma abordagem do passado a partir da criação filmográfica. Esta última diretriz de Marc Ferro nos orienta no questionamento das possibilidades do uso da escrita fílmica no campo dos estudos históricos. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre a questão do documentário de história como produto historiográfico.



Atende ao Objetivo 1

1. Relacione o uso do filme na pesquisa histórica e a ampliação da noção de documento na historiografia contemporânea.

Resposta Comentada

O fundamental da resposta é considerar a renovação historiográfica contemporânea como ponto de partida para a relação entre história e cinema. Segundo tal renovação, a História é concebida como um conhecimento que se debruça sobre todas as ações humanas no tempo, tomando como fontes todos os registros dessa experiência social, demandando, para tanto, uma aproximação com as demais Ciências Sociais, para o desenvolvimento de procedimentos analíticos adequados aos novos problemas, objetos e abordagens.



Escrevendo história através de imagens em movimento

Estudiosos e críticos do documentário já enfatizaram as implicações ideológicas existentes na representação da realidade através dessa modalidade fílmica. A objetividade realista do documentário, por exemplo, pode facilmente escamotear o fato de que está baseado numa certa visão de mundo, demarcando o caráter subjetivo do conhecimento. Entre outros fatores, tal visão é traduzida por: concepções estabelecidas pelo diretor; perspectivas a partir da qual os acontecimentos foram testemunhados; e princípios de edição do material visual. Em outras palavras, o documentário, mesmo lidando com fatos efetivos da realidade, não pode jamais ser completamente objetivo, pois resulta, em maior ou menor grau, da intervenção por parte do documentarista, portanto a questão da intervenção é o ponto central da avaliação dos diferentes tipos de documentário, a ponto de ser o elemento que define os modos de documentar.

Se pensarmos no documentário como um gênero, tão substantivo como a ficção ou o jornalismo, somos tentados a ver os modos de documentar como partes desse gênero. Entretanto, ao contrário dos subgêneros, esses modos diferem entre si a partir da forma de representar o objeto documentado, e só depois disso distinguem-se a partir da natureza do tema proposto. Os modos documentais são distintos, na medida em que cada um dos seus formatos acaba por atender uma determinada necessidade temática. Podemos indicar os seguintes pontos de apoio para uma primeira tipologia: 1º tipo – expositivo (o narrador fala como autoridade); 2º tipo – observador (ou cinema direto); 3º tipo – interativa (intervenção direta dos participantes, na frente e por detrás das câmeras); 4º tipo – modo reflexivo (envolve a elaboração de uma narrativa por meio da qual o mundo é representado de uma forma bem mais complexa, incluindo a discussão sobre memória, por meio de uma ruptura da perspectiva linear do tempo – envolve inclusive uma percepção autoral do documentário); 5º tipo – espetacularização da realidade (juntam entretenimento e

jornalismo, geralmente associado a “fatos monstruosos” (NORA, 1976). Vale ressaltar que, como qualquer tipologia, a definição dos formatos seguem uma orientação geral, podendo, por exemplo, um documentário do tipo reflexivo utilizar-se estratégias do interativo.

Essas indicações permitem perceber que a relação entre história e documentário fílmico caracteriza um campo diversificado, pois o recorte temático da história não basta para uma definição particular do documentário histórico. Além disso, apontam para uma discussão das definições do campo historiográfico, bem como estratégias de composição do argumento, modalidades de fontes a serem utilizadas, pressupostos epistemológicos do conhecimento produzido, a própria idéia de autoria e de verdade histórica. Nessa discussão, portanto, são definidos problemas tanto de ordem técnica, quanto de ordem ética.

Do ponto de vista técnico, antes de mais nada, há que se apontar que existem diferenças entre o recurso videográfico e o recurso cinematográfico na produção de um texto historiográfico de natureza visual. A **película** tem muito mais definição visual do que o vídeo, por exemplo. Por sua vez, enquanto no cinema uma dada imagem pode sustentar toda uma idéia, o som, no vídeo é, às vezes, muito mais importante do que a imagem em si – um vínculo com a História Oral que pode ser valorizado. O vídeo permite ao pesquisador realizar várias entrevistas, com quantas horas quiser, devido às facilidades do manuseio do equipamento e de sua manutenção, o que com a película seria muito difícil devido a problemas estruturais como o tamanho do rolo do negativo e os custos de filmagem. No entanto, um não elimina a possibilidade do outro, pois se pode muito bem utilizar o vídeo primariamente e depois passar para a película o que já foi gravado.

Película

Segundo o *Dicionário Houaiss*, é uma fina camada de gelatina sensibilizada, que revolve filmes fotográficos e cinematográficos. Por extensão, a palavra é utilizada também para se referir ao próprio filme.

Além disso, a composição de um documentário histórico se baseia no exercício de combinação de registros de natureza diversa – que se completa ainda pelos registros narrativos não documentais, como narrador, direção de arte, intertítulos, sonoplastia e movimentos de câmera complementares, estabelecidos pelas opções da abordagem fixada no roteiro. Desse modo, a criação do vídeo histórico recorre com frequência à combinação de imagens fixas com imagens em movimento para composição dos registros de caráter documental. Nesse caso, utiliza-se a fotografia como parte do corpo de imagens do filme. O elemento que facilita a utilização das fotografias é o fato de que estas são mais fartas do que gravações em movimento no tratamento de fatos de um passado mais remoto, podendo inclusive servir para reproduzir fontes não visuais de épocas, além de serem reproduzidas com um custo mais baixo do que as películas.

Nesse mesmo sentido, ocorre a combinação de imagens e lembranças registradas em entrevistas – o que também aparece com frequência como recurso documental. Para alguns documentaristas, as entrevistas filmadas podem levar a uma certa distorção, conseqüência do constrangimento imposto à relação interpessoal entre entrevistador e entrevistado que se cria pelo ato de filmar, seus equipamentos (principalmente a luz e microfone) e técnicos. Para outros, porém, todo aparato e pessoal de filmagem podem levar os entrevistados a uma postura mais rigorosa, fazendo com que sejam mais claros e honestos em seu depoimento. As opções arroladas caracterizam o documentário histórico como uma modalidade polifônica, pois tem como base a diversidade dos registros documentais de natureza tipológica e de conteúdos variados, valorizando a construção intertextual e interdiscursiva dos fatos do passado.

Outro aspecto a considerar é a construção da narrativa histórica. Esta traduz o fio da interpretação do passado proposto pela historiografia de vídeo ou filme. A narrativa pode ser explicitada por um narrador que está presente na imagem, ou não. Importa frisar que a presença da imagem ou voz de um narrador não é a única forma de elaborar o fio narrativo do documentário. É a seqüência de imagens

que fixa a narrativa que se impõe no curso do filme, combinada com registros visuais e sonoros diversos. Nesse caso, os eventuais intertítulos ou recursos de sonoplastia conduzem o olhar.

Do mesmo modo, o movimento da câmera sobre imagens fixas traduzem a interpretação a ser construída pelo percurso do olhar. Além disso, a recorrência às mesmas imagens, ou sons, ou depoimentos, funcionam como **leitmotiv** da leitura proposta com base nos documentos de época. O narrador existe mesmo onde não há a figura explícita de uma voz que narra e fixa a leitura proposta dos documentos, e se afirma num roteiro que conduz os sentidos a partir do olhar e dirige a interpretação que se impõe diante do expectador, propondo leituras fechadas ou abertas do objeto documentado pela elaboração videográfica.

Assim, uma vez que os historiadores selecionam seu material de acordo com o que confirma o seu argumento, então as entrevistas devem ser entendidas como elementos da estrutura narrativa do vídeo, assim como as fotografias e os sons previamente selecionados. Sua posição no tempo do vídeo, diante da lente da câmera e a relação entre os diversos registros documentais revelam a função narrativa de cada um deles, o que caracteriza o documentário propriamente dito, que propõe uma leitura interpretativa que constrói a mediação entre o objeto e o sujeito do olhar.

Evidentemente, a investigação de imagens garante a maior evidência do tema documentado no filme, operando sobre o sentido da visão, dando mais corpo aos fatos e, ao mesmo tempo, evitando uma construção genérica ou estereotipada. O uso das fotografias nos vídeos produzidos fornece um reconhecimento maior da época e do contexto analisado, dando consistência visual ao tema, além do que, faz com que o público passe a conhecer acervos que não seriam facilmente vistos, provocando a reflexão sobre a interpretação que está sendo oferecido.

Leitmotiv

É uma idéia ou fórmula que reaparece de modo constante em obras literárias, discursos etc., com valor simbólico e para expressar uma preocupação dominante.

Fonte: Houaiss.

Quanto ao uso da voz dos entrevistados, sempre há problemas de produção, pois é preciso tomar vários cuidados em relação ao tom, a velocidade, a dicção, se há erros ou vícios de linguagem, o que nem sempre se pode controlar diretamente. O uso da voz dos entrevistados consiste em dar um caráter mais verossímil aos fatos relatados, já que o público pode perceber pela imagem ou apenas pela voz quem está por trás das informações estáticas, reconhecendo sexo, idade, raça e classe daqueles que vivenciaram a situação documentada. Por meio das entrevistas, podemos ter acesso igualmente a informações que estão fora das fontes escritas. Porém, revelam, em especial, uma outra ordem de percepção dos fatos, pois ao vermos as reações corporais, a entonação e o caráter da voz, quando os entrevistados falam sobre determinado assunto, se reconhece a base subjetiva e emocional da experiência dos sujeitos sociais da história.

Acima de tudo, interessa sublinhar que há uma relação triangular construída a partir do olhar entre o historiador do vídeo, suas fontes e seu público. O profissional da história define-se como mediador entre os que fizeram a história, os que legaram seus registros, os que estão querendo contá-la e aqueles que estão querendo ouvi-la e vê-la.

Por sua vez, o debate em torno da problemática do uso de entrevistas na produção dos documentários em cinema e vídeo revela, antes de mais nada, a necessidade de se considerar a dimensão ética das produções culturais contemporâneas. O cineasta brasileiro, Eduardo Coutinho, em seu longa metragem documental, *Edifício Master* (2002), expôs o registro na tela do pagamento que realizava aos seus entrevistados pelo depoimento prestado. O argumento de defesa valoriza o tempo que os entrevistados concederam ao documentarista; outros, porém, condenaram o cineasta pelo ato de estetizar a pobreza, às custas de um baixo cachê. A polêmica se estende mundo afora, levantando questões que vão do excessivo valor atribuído à estética da fome, pelos documentaristas do Terceiro Mundo, à contrapartida autoral de certos entrevistados, como no caso do processo judicial contra o cineasta francês Nicolas Philibert, processado pelo personagem central de seu documentário *Ser e Ter*, que reclama co-autoria.

No entanto, o que há de se valorizar é o acordo estabelecido entre as partes no momento de organização do projeto. Quanto maior o envolvimento entre os integrantes do projeto, quanto maior a perspectiva de colaboração, quanto mais a autoridade autoral for compartilhada, tanto mais autêntico será o resultado documental. Não se trata de ver no tratamento do documentário uma verdade absoluta inscrita em dados objetivos, mas se trata de encarar o fato documental como expressão de uma verdade relativa à dinâmica narrativa da história e aos processos de atualização das memórias sociais.



Atende ao Objetivo 2

2. Edifício Master estréia na Mostra BR e Coutinho fala em debate

Folha Online (27/10/2002 – 20h02)

O documentário "Edifício Master", do cineasta Eduardo Coutinho, estréia nesta segunda-feira, dia 28, na 26ª Mostra BR de Cinema, em São Paulo. O filme, um retrato profundo das emoções e sentimentos dos moradores de um dos prédios mais populosos do Rio de Janeiro, também servirá como tema de um debate.

As imagens para o filme de Coutinho, que ganhou o prêmio de melhor documentário em Gramado, foram captadas em sete dias.

O edifício, que fica a uma esquina da praia de Copacabana (zona sul do Rio), tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. No total, são 276 apartamentos conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas.

"Edifício Master" traz o depoimento de 37 moradores. Neles, Coutinho se revela como um dos maiores documentaristas brasileiros, e demonstra o poder de retirar das tímidas pessoas que se vêem diante de uma câmera histórias saborosas, gostosas de ouvir, divertidas ou tristes.

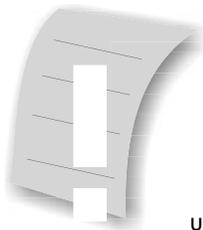
Assim, Coutinho se utiliza dos recursos da História Oral – entrevistas de história de vida – para compor uma narrativa historicamente localizada da experiência social de homens e mulheres.

Esta é uma possibilidade a ser desenvolvida, inclusive por você, dentro da sua comunidade.

Os usos do passado no cinema: as relações entre cinema e história

As relações entre cinema e história se evidenciam, de forma mais marcante, na produção de filmes com temática histórica. Independentemente do fato de todo filme ser histórico, pois são produzidos num determinado tempo e lugar e, portanto, evidenciam aspectos da sociedade que o produz e o recebe, os filmes que se apropriam de temas históricos se inscrevem duplamente na experiência histórica. Num primeiro momento, são históricos, pois evidenciam uma relação social situada num tempo e lugar; em segundo, criam representações históricas ao tratarem os temas e acontecimentos ditos históricos, tais como: a guerra de Tróia, a Revolução Francesa, as Cruzadas, a Revolução Bolchevique, o golpe de 1964 etc.

Ao optarmos por um ou outro filme, o desenvolvimento da análise será distinto. No caso do primeiro tipo, como já indicamos na primeira parte da aula, é fundamental compreender o circuito social da produção cinematográfica e utilizar, na pesquisa, toda a documentação disponível para se estudar a produção e o seu impacto histórico e social. No caso do segundo, estaremos lidando com os usos do passado no cinema, no âmbito da história das representações históricas.



O fundamental é não perdermos de vista que a pesquisa histórica não se inicia pela escolha das fontes ou documentos do passado. A investigação começa sempre de um problema, de uma questão que o historiador no presente levanta para si mesmo e cuja resposta deve ser buscada no passado, mais ou menos remoto dependendo da questão.

Claro que as problemáticas históricas não são comuns a todos os campos da história. Assim, os estudos sobre o cinema e seus filmes se inscrevem no campo da história cultural, com suas práticas e representações culturais. Daí, qualquer que seja a questão que levantemos, para que ela seja solucionada por uma análise dos filmes e da atividade cinematográfica, ela deve estar associada à dimensão cultural das relações sociais.

Isso posto, fica mais claro diferenciar que quando analisamos um filme com a Carmem Miranda, por exemplo, produzido durante a Segunda Guerra Mundial, no âmbito da Política da Boa Vizinhança, estamos lidando com um filme comercial clássico e o identificando a uma determinada situação histórica da qual é tributário, tanto como produto cultural, como discurso ideológico. Por outro lado, quando analisamos, por exemplo, o filme *Cruzada*, de Ridley Scott, produzido em 2005, estamos analisando um filme que se apropriou de um tema do passado para criar uma representação cinematográfica sobre ele. Evidencia-se, nesse caso, o estudo das representações históricas elaboradas pelo cinema.

O historiador norte-americano, Robert Rosenstone (1997), em seu livro sobre o desafio do cinema para a ideia de história hoje, indaga se é possível uma história feita de imagens, ou ainda, se é possível produzir a história cinematograficamente? A essa questão implica uma outra: qual o conceito de história com o qual operamos hoje?

Esses dois pontos são fundamentais para o desenvolvimento de uma estratégia de trabalho que considere as características próprias ao texto fílmico e sua capacidade de recriar a história, ou nas palavras do autor: “de plasmar o passado em imagens”. Na seqüência de suas considerações, aproxima a sua proposta das discussões feitas no âmbito da crítica cinematográfica. Em tais debates, ao invés de se certificar sobre a acuidade com a qual o passado é reconstituído pelo cinema, se opta por avaliar as formas de representação do passado são traduzidas cinematograficamente.

A proposta de se lidar com as representações do passado no cinema orienta Rosenstone a propor uma história visual que dialogue com as bases da história escrita. Ou seja, possa desenvolver uma estratégia de exposição crítica das questões históricas, com os recursos da linguagem cinematográfica.

O desafio das imagens fílmicas para a escrita da história, de acordo com o autor, está relacionado à crise pela qual a produção da história acadêmica está passando, principalmente, ao constatar a apropriação de temas históricos pela mídia, notadamente o cinema. Em vez de lamentar-se, Rosenstone aceita o desafio de se fazer um bom cinema histórico, paralelamente, superando o paradigma de uma história objetivista pautada na epistemologia da prova e da comprovação dos fatos do passado.

Uma história feita de imagens cinematográficas deve considerar criticamente como se constrói o universo histórico nos filmes tradicionais, a saber: relato fechado; idéia de progresso; valorização do indivíduo; única interpretação; potenciação das emoções e ilusão realista (ROSENSTONE, 1997, p. 49-53). E a partir daí, enveredar rumo à análise dos filmes históricos como documentos/monumentos, compreendidos como mediadores culturais entre a experiência histórica passada e as formas através das quais são apropriadas pelo presente histórico, no qual se produz o filme.

Por fim, relaciona o discurso histórico institucionalizado e a linguagem cinematográfica, buscando evidenciar a diferença entre ambos os protocolos de certificação. Destaca, ainda, a operacionalidade dos

conceitos de invenção e de formas cinematográficas para se trabalhar sobre a composição de uma narrativa visual de passado plausível, mas não efetivamente real (ROSENSTONE, 1997, p. 55-60).

Na seqüência, podemos acompanhar o posicionamento do autor em relação a análise dos filmes históricos.

Para aproveitar todas as características do cinema – um relato dramático; intensidade emocional; protagonistas e reprodução do passado, que dizer, para explorar o máximo suas potencialidades, se impõe modificar a nossa idéia de passado. Portanto a questão é: aprendemos algo de válido com os métodos que seguem os filmes tradicionais para tratar o passado (métodos que, devido a influência de Hollywood, todo mundo entende e aceita)? (ROSENSTONE, 1997, p. 55).

Para responder à tal pergunta, esclarece que antes de mais nada é fundamental termos em conta que a história filmada não é uma disciplina acadêmica, e continua:

Quando os historiadores analisam os filmes históricos, devem ter presentes que são trabalhos realizados por outros profissionais.[...] Os realizadores carecem de uma formação científica, portanto, se relacionam com o passado de forma livre. Poucos, por que não dizer, nenhum se dedica parte do seu tempo ao estudo da História.[...] A conclusão que extraímos disso é a seguinte: a história filmada sempre será uma reflexão sobre o passado mais pessoal do que a proposta por um trabalho escrito (ROSENSTONE, 1997, p. 56).

Daí ser fundamental que a análise histórica desse material fílmico seja feita segundo critérios que incorporem a dimensão ficcional e criativa da obra de arte, no caso o filme:

A própria natureza da história em imagens e a ausência de uma supervisão histórica torna-se necessário que os estudiosos que se dedicam ao conhecimento histórico da sociedade aprendam a 'ver' e 'julgar' um filme, a mediar entre o mundo histórico do diretor do filme e o acadêmico. Isto implica que os historiadores deverão reconsiderar os padrões de história ou aprender a estabelecer um equilíbrio entre suas normas e a dos realizadores cinematográficos para poder não somente julgar mas assinalar o que um filme histórico pode ensinar sobre o passado (ROSENSTONE, 1997, p. 56).

Dito isso introduz o conceito de invenção para a produção do relato histórico fílmico:

Entre os diversos aspectos que devemos ter em conta para aprender a avaliar um filme histórico, nenhum é tão importante quando o de invenção. Esse é o ponto central, a chave para entender a história como relato filmado e, por isso, o mais controverso. [...] Se podemos encontrar um mecanismo que nos permita aceitar e avaliar as invenções que todo o filme comporta, então poderemos aceitar as alterações menores – omissões e combinações de distintos episódios – que fazem com que a história em imagens seja diferente daquela impressa em textos (ROSENSTONE, 1997, p. 57).

Dentro da perspectiva desse autor, é possível a produção histórica, de acordo com os princípios de certificação da análise crítica, através do cinema. Afirma que a História tal como é produzida hoje não se limita ao "relato do que realmente aconteceu" e, à sua maneira, também usa da criatividade para preencher os vazios da documentação e fornecer um sentido narrativo ao texto historiográfico. O que de fato de vê ser levado em conta na tentativa de se produzir uma história em imagens é a especificidade das formas cinematográficas, ou seja, da linguagem fílmica, na interpretação dos acontecimentos e experiências passadas. As questões que envolvem esse processo, Rosenstone explica na seqüência das suas reflexões:

O cinema deve resumir, generalizar e simbolizar com imagens. O que realmente devemos esperar é que o conhecimento histórico seja resumido mediante invenções e imagens apropriadas. As generalizações fílmicas são produzidas através da condensação, síntese e simbolização. A tarefa do historiador é aprender a 'ler' a linguagem fílmica [...] É fundamental aceitarmos que o filme não pode ser concebido como uma janela para o passado; na tela é sugerido o que ocorreu, mas não o descreve. Isso significa que necessitamos aprender a julgar os mecanismos mediante os quais o cinema resume e amplia a informação de referência ou recolhe simbolicamente aspectos complexos que de outra forma não poderiam ser convertidos em imagens (ROSENSTONE, 1997, p. 59).

Assim, o autor defende para o historiador um novo lugar crítico, aquele que avalia a acuidade com a qual o passado é representado nas formas cinematográficas. Em sua avaliação, deve considerar se o filme histórico faz uso dos princípios da produção de um conhecimento crítico,

para ser considerado 'histórico' um filme deve ocupar-se, aberta ou indiretamente, dos temas, idéias e princípios analíticos do discurso histórico. Portanto deve rejeitar aqueles filmes que utilizam do passado como um cenário mais ou menos exótico ou distante para narrar aventuras e amores. [...] Como qualquer outro trabalho acerca do passado, o cinema histórico deve envolver-se tanto com o conjunto de conhecimentos sobre o tema histórico sobre o qual se debruça, quanto com as discussões sobre o propósito e a importância do estudo sobre o passado (ROSENSTONE, 1997, p. 60).

Em outras palavras, Rosenstone defende que um princípio ético oriente a produção de filmes históricos, posto que a redução do passado a uma mera evasão compromete significativamente a construção de projetos futuros.



Atende ao Objetivo 3

3. De acordo com a posição do historiador estadunidense Robert Rosenstone, é possível se produzir um filme histórico que seja capaz de produzir um conhecimento histórico crítico. Aponte quais as condições exigidas pelo autor para que as relações entre cinema e história sejam concretizadas.

Resposta Comentada

O autor destaca duas condições importantes: a primeira diz respeito à idéia de história com a qual se trabalha, premissa básica para que não se exija que o cinema seja um duplo do passado.

A segunda diz respeito à compreensão de que a linguagem fílmica é de natureza distinta da linguagem escrita; portanto, os resultados da produção cinematográfica devem ser considerados em função dessa especificidade. Ainda assim, defende que para se produzir um filme histórico é necessário se orientar pelos debates que o campo dos estudos históricos realiza sobre o tema escolhido para ser filmado e desenvolver uma abordagem que dialogue com tais posições.

Por tudo o que estudamos até agora, o desafio de uma história feita em imagens cinematográficas pode ser orientado por dois caminhos que, a princípio, não se excluem:

1º Podemos propor um texto historiográfico produzido com imagens e sons resultantes do trabalho de pesquisa histórica. Estratégia que denominaremos de escrita videográfica, pois busca cumprir com os protocolos de certificação do texto historiográfico, ou seja, a construção de uma explicação com base na análise crítica da fonte e no uso de referenciais teóricos devidamente explicitados, combinados com os recursos do cinedocumentário ou ainda do videodocumentário.

2º Podemos propor uma análise do filme ou de filmes como fontes históricas, considerando que sua especificidade de produção, circulação, consumo e agenciamento pelos diferentes contextos de sua recepção. Dentro dessa perspectiva, pode-se analisar o cinema produzido durante a guerra fria como forma de propaganda, por exemplo. Vale mais uma vez lembrar que o objeto de estudo, neste caso, deve integrar a situação histórica da produção da fonte. O filme não deve ser visto como reflexo da sociedade que o produziu, mas resultado de uma mediação cultural orientada por diferentes sujeitos históricos.

Assim quer tratemos de documentários, quer tratemos de filmes de temática histórica, ou mesmo, filmes ficcionais, o que está em jogo quando nos propomos a trazer o cinema para dentro da História, é justamente o conceito de história com o qual estamos trabalhando.

Atividade Final

Ridley Scott faz apologia velada da era Bush em “Cruzada”

SÉRGIO DÁVILA da *Folha de S.Paulo*, da Califórnia

“Deus quer assim!”

As palavras saíram da boca de Urbano 2º em 1095, quando o papa convocou a Europa cristã a reconquistar a Terra Santa dos “infiéis”, iniciando as Cruzadas. Mas poderiam ter sido ditas por George Bush 2º, que se declarou “cristão renascido” em 1999, já disse a membros de seu gabinete frases como “Não o vi na leitura matinal da Bíblia de ontem” e tem seu segundo mandato marcado pela ascensão da direita cristã, que aos poucos dita o debate intelectual e cultural do país. (Após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, o próprio presidente dos EUA chamara inicialmente de “cruzada” o que depois rebatizaria de “guerra ao terror”.)

Este é o contexto não-assumido de “Cruzada”, superprodução hollywoodiana de US\$ 130 milhões (R\$ 326,89 milhões) e 15º longa do britânico Ridley Scott que estréia no Brasil e mundialmente depois de amanhã. O filme se passa durante a trégua celebrada pelo cristão Balian de Ibelin e o sultão Saladino entre a segunda e a terceira cruzadas, em 1187, na fase turbulenta que sucedeu a morte de Balduíno 4º, então rei de Jerusalém. “Com exceção de alguns detalhes, “Cruzada” até que é fiel do ponto de vista histórico”, disse Nancy Caciola, especialista em história européia medieval da Universidade de Michigan.

Mas o perigo mora nos detalhes. Não é obra do acaso a escolha dos atores que interpretam os puros Balian e seu pai, franceses originalmente e aqui vividos pelos britânicos Orlando Bloom e Liam Neeson, respectivamente. Assim como não é aleatório

o episódio específico escolhido por Scott dentro de um período que se estica de 1095 a 1291 e é rico em momentos históricos. Nem o modo talvez maniqueísta de retratá-lo no filme. Quem põe tudo (no caso, a frágil paz que poderia moldar as relações entre Oriente e Ocidente no porvir) a perder, por exemplo, são os radicais que assessoram Saladino e os corruptos afrancesados que cercam a corte de Balduíno, uns como outros vilões caricaturais.

Esqueça o diretor que revolucionaria o cinema de ficção científica com “Alien” (1979) e “Blade Runner” (1980). Com “Cruzada”, Ridley Scott completa sua, digamos, “Trilogia do Império”, que começou com “Gladiador”, em 2000, e teve “Falcão Negro em Perigo”, de 2001, no meio. São três filmes em que o britânico louva de maneira incondicional o império norte-americano, primeiro como sucessor e sucedâneo do romano, depois como libertador de selvagens mal-afortunados, agora como condutor da nova “guerra santa” que se impõe. Ele próprio discorda, como afirmou em entrevista à Folha. Diz que quando se interessou pelo projeto de “Cruzada”, estava apenas em busca da semelhança entre o cavaleiro e o caubói, ambos heróis solitários que fazem justiça com as próprias mãos e respondem apenas a uma ética própria, porém guiada por valores maiores e universais. E nega qualquer propósito político ou influência do ‘zeitgeist’/espírito da época/do país em que vive.

O diretor é da mesma geração de publicitários britânicos que fariam a fama em Hollywood a partir da década de 80, gente como seus amigos Adrian Lyne (de “Atração Fatal”, entre outros) e Alan Parker (“O Expresso da Meia-Noite”) e seu irmão Tony (“Top Gun – Ases Indomáveis”).

Desde a virada do século, porém, talvez como gratidão pelo sucesso financeiro alcançado aqui (seus 13 filmes norte-americanos renderam quase US\$ 800 milhões, cerca de R\$ 2 bilhões), Scott virou uma espécie de braço audiovisual da coalizão anglo-americana formada principalmente a partir do 11 de Setembro, mas consolidada com a invasão do Iraque, uma versão fílmica da aliança Bush-Blair.

Saladino barrado

Um dos destaques de “Cruzada” é Saladino, tanto o personagem histórico quanto sua representação na tela. De acordo com o historiador Hamid Dabashi, titular de estudos iranianos da Universidade Columbia, “o sultão sempre foi considerado figura menor no universo do islã e só se tornou o personagem mítico captado pelo filme por influência

Comentário

O fundamental da sua resposta é indicar como o articulista associa a produção cinematográfica sobre um passado remoto, às questões do presente. Em seu comentário destaque os trechos onde tal relação fica mais evidente. Vale a pena também, caso você tenha condições de assistir ao filme, considerar se você concorda ou não com a posição do jornalista.

RESUMO

Ao considerarmos os filmes como documentos históricos, não podemos esquecer que estes foram produzidos por uma sociedade cujos recursos técnicos e estéticos devem ser considerados.

Todo filme é histórico, independentemente do fato de ele se utilizar de uma temática histórica ou não.

A história escrita com imagens pode ser desenvolvida num duplo sentido: primeiro, pela escrita videográfica, ou seja, um texto histórico visual produzido com fontes visuais e sonoras; segundo, pela incorporação de questões cinematográficas à problemática histórica. Neste caso, vale ressaltar que a problemática da pesquisa deve considerar a história das formas cinematográficas.

Aula 18

A história e sua
relação com a
memória

Meta da aula

Explorar as relações entre história e memória.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. compreender que são os grupos humanos em sociedade que nos fazem lembrar de alguma coisa;
2. avaliar por que história e memória são maneiras diferentes de se abordar o passado.

INTRODUÇÃO

Você certamente já ouviu alguém dizer: “O Brasil não tem memória! O brasileiro não dá valor à sua história.” Não ouviu?! Ah, não acreditamos! Ouviu, sim! Publicou-se até um livro sobre o tema. O título é *A morte da memória nacional*, de Franklin de Oliveira.

Tem certeza de que você mesmo não falou assim em alguma ocasião? Lembra-se dela? Não? Então, temos mais duas perguntas para você. A primeira: o que nos faz lembrar de alguma coisa? E a segunda: memória e história são sinônimos?

Você se lembra dos seus sonhos? Não de todos, não é mesmo? Eles são até meio “loucos”. É... só os sonhos, nós não. Nós somos todos normais... Mas bem que poderíamos ter sonhado uma imagem como esta aí. É um quadro do famosíssimo pintor espanhol **Salvador Dalí**, intitulado *A persistência da memória*.

Salvador Dalí

Pintor espanhol nascido na Catalunha em 1904, morreu em 1989.

O quadro *A persistência da memória* está depositado no MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York.



Figura 18.1: *A persistência da memória*. Salvador Dalí.

Fonte: http://vooddog.com/jdanziger/please%20save%20for%20jason%20*%20important/feb%20%202006/060207smb-ch2-persistence.pages/the_persistence_of_memory-salvador_Dalí-1931.jpg



Veja mais detalhes sobre Dalí e sua obra no *site* http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79018

Vocês já devem ter visto essa tela. Nela, encontramos muitos elementos conhecidos recolocados em outro quadro de referências. Algo meio racional, meio irracional, meio íntimo, meio público, meio sonho, meio realidade. Coisas invertidas, improváveis ou descabidas. E o título *A persistência da memória*, por quê?



Atende aos Objetivos 1 e 2

1.

a. Descreva o que você vê no quadro.

b. Diga o que você sentiu ao ver o quadro. Solte a imaginação.

c. Estabeleça pelo menos uma relação entre os relógios pintados por Dalí e a concepção de tempo histórico.

Respostas

a. Relógios, uma árvore seca, uma praia, um rochedo, formigas, uma mosca, um olho fechado, cílios.

b. Resposta livre. Converse com seus colegas e com o tutor.

c. Relógio lembra tempo. Por sua vez, os relógios amolecidos nos sugerem que o tempo histórico não é rígido, linear ou contínuo e que existem diversas temporalidades.

Você pode dizer: “Ah, o cara era doido e usava um bigode tosco... A tela é a maior *viagem*... O que isso tem a ver com história?” Pois é, TUDO. A tela é famosa, isto é, repercutiu na sociedade. Os elementos do quadro contêm mensagens que foram socialmente decodificadas. Você já viu relógios como aqueles? Já comprou algum? Certamente, não. Mas qual é a sua experiência com tempo? Ele às vezes acelera? Parece dobrar-se ou escorrer entre os dedos?



Figura 18.2: Salvador Dalí.

Fonte: http://www.lucyirving.com/blog/wp-content/uploads/2008/10/salvador_Dali_nywt5.jpg

Percebemos a relação entre tempo e memória por intermédio dos relógios amolecidos, dobrados e pendentes. O tempo não é rígido; é maleável. O tempo muda; passado e presente se fundem. O tempo é relativo, assim como a própria realidade.

Lembra-se do que falamos na terceira aula sobre Albert Einstein e a relatividade? Pois é, citamos até uma passagem do livro *Que é história?*, de Carr, que mencionava uma “procição em movimento” dobrando-se sobre si própria. Volte lá naquela aula e releia a citação. Tudo a ver, não é mesmo? Pois é, o próprio Salvador Dalí sugeriu a influência da teoria de Einstein na sua obra.

E a mosca pousada no relógio? E as formigas? Ah, tem um olho fechado, uma língua, uma boca na testa: será mesmo uma boca? Sente-se uma vívida sensação de morte. Uma árvore seca, a água

no horizonte, a mosca e as formigas vivas, atacando os relógios, “comendo” o inorgânico. Absurdo e contradição. A morte viva, a vida suspensa, a realidade mais real, super-real, numa palavra: **surreal**.

Talvez agora estejamos em condições de responder à nossa primeira questão. Esqueceu-se dela? Ah, não tem problema, aí vai: o que nos faz lembrar de alguma coisa? Então, já sabe a resposta? Não? Volte à tela de Dalí. Podemos considerá-la um sonho. Pois é, um sonho sempre é sonhado a partir de algo, de uma experiência humana. E onde se plasma a experiência humana? Na sociedade. São os grupos humanos em sociedade que nos fazem lembrar de alguma coisa. Por isso, Maurice Halbwachs afirmou: a memória é coletiva. Em suas palavras:

Não há na memória vazio absoluto, quer dizer, regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples ou uma representação histórica que nos permaneça exterior. Não esquecemos nada, porém esta proposição pode ser entendida em sentidos diferentes. Para Henri Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente de nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não abríssemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória individual (HALBWACHS, 1990. p. 72-73, texto adaptado).

Surreal

Remete a surrealismo, movimento literário e artístico, lançado em 1924 pelo escritor francês André Breton (1896-1966), que se caracterizava pela expressão espontânea e automática do pensamento (ditada apenas pelo inconsciente) e, deliberadamente incoerente, proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo e pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos.

Nenhum indivíduo nasce com um repertório prévio de imagens. As imagens estão na sociedade. E para a lembrança acontecer, precisamos do *tempo* e do *grupo*.

É no tempo, tempo este que é aquele de um determinado grupo, que o espírito humano procura encontrar ou ainda reconstituir a lembrança: é no tempo que ele se apóia. O tempo e só ele pode desempenhar esse papel à medida que o representamos como um meio contínuo que não mudou e que permaneceu o mesmo hoje como ontem, de maneira que podemos encontrar ontem dentro de hoje. Que o tempo possa permanecer de algum modo imóvel por um período bastante longo, isso advém de que ele serve de quadro comum para o pensamento de um grupo, que em si mesmo, durante esse período, não muda de natureza, conserva quase a mesma estrutura, e volta sua atenção aos mesmos objetos. Enquanto meu pensamento pode voltar a um tempo desse gênero, aprofundar-se nele, nele explorar as diversas partes de um movimento contínuo, sem esbarrar em obstáculo nenhum ou barreira que o impeça de ver além, ele se move num meio onde todos os acontecimentos se concatenam. Basta que ele se desloque dentro desse meio para que nele encontre todos os elementos. Bem entendido, esse tempo não se confunde com os acontecimentos que ali se sucederam. Mas também não mais se reduz a um quadro homogêneo e inteiramente vazio. Ali encontramos inscrita ou indicada a marca dos acontecimentos ou das imagens de outrora à medida que respondiam ou respondem ainda a um interesse ou uma preocupação do grupo. Quando dizemos que o indivíduo se conduz com a ajuda da memória do grupo, é necessário entender que essa ajuda não implica na [sic] presença atual de um ou vários de seus membros. Com efeito, continuo a sofrer a influência de uma sociedade ainda que tenha me distanciado: basta que carregue comigo em meu espírito

tudo o que me capacite para me posicionar do ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu meio e em seu próprio tempo, e de me sentir no coração do grupo (HALBWACHS, 1990. p. 120-121, texto adaptado).

Você notou que o tempo da memória é diferente do tempo da história? Na memória, o tempo é contínuo, enquanto na história é descontínuo. A memória liga; a história corta. Portanto, já temos a resposta para a nossa segunda pergunta: memória e história são sinônimos? Não.

As diferenças entre memória e história

Quais são, então, as diferenças entre memória e história? O historiador francês Pierre Nora, organizador de uma coleção de livros muito exitosa chamada *Os lugares de memória*, em belo texto de abertura, compara esses dois modos de reelaboração da trajetória social do homem.

Observe o quadro a seguir, que resume as considerações de Nora.

Quadro 18.1: Diferenças entre memória e história

MEMÓRIA	HISTÓRIA
A memória é a vida, sempre levada por grupos vivos e, por isso, ela está em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível a longas latências e repentinas revitalizações.	A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não é mais.
A memória é um fenômeno sempre atual, um laço vivido no presente eterno.	A história é uma representação do passado.
Por ser afetiva e mágica, a memória só se acomoda em detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cortinas, censuras ou projeções.	A história, enquanto operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico.
A memória instala a lembrança no sagrado.	A história desaloja, torna sempre prosaico.
A memória pertence a um grupo que ela une, o que significa dizer, como Halbwachs fez, que há tantas memórias quanto grupos, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada.	A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe confere vocação para o universal.
A memória enraíza-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto.	A história só se amarra às continuidades temporais, às evoluções e às relações com as coisas.
A memória é um absoluto.	E a história só conhece o relativo. No coração da história trabalha um criticismo destruidor de memória espontânea.
A memória é sempre suspeita para a história.	A história tem como verdadeira missão destruir a memória e fazê-la recuar.
A história é dessacralização do passado vivido. O movimento da história e a ambição historiadora não são a exaltação do que se passou verdadeiramente, mas sua aniquilação enquanto tal.	

Quantas considerações passíveis de inúmeros desdobramentos, não é mesmo? Vamos vivenciar a diferença entre memória e história por intermédio de uma experiência humana, de um modo específico de relacionamento entre um homem e a sociedade. Veja bem, o historiador é um homem que se relaciona singularmente com a sociedade em que vive. Ele vive para criticá-la. Confira o texto a seguir do grande escritor argentino Jorge Luis Borges, publicado no livro *Ficções*.



Esse livro de Jorge Luis Borges está disponível na internet, com outra tradução, em: <http://www.scribd.com/doc/6011486/Jorge-Luis-Borges-Ficcoes>

Funes, o memorioso (1942)

Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu) segurando uma sombria flor-da-paixão, vendo-a como ninguém a viu, ainda que a olhasse do crepúsculo do dia até o da noite, por toda uma vida inteira. Recordo-me dele, a cara de índio taciturna e singularmente remota, atrás do cigarro. Recordo (creio) suas mãos afiladas de trançador. Recordo, perto daquelas mãos, uma cuia de mate, com as armas da **Banda Oriental**; recordo na janela da casa uma esteira amarela, com uma vaga paisagem lacustre. Recordo claramente a voz dele; a voz pausada, ressentida e nasal do suburbano antigo sem os **sibilos** italianos de agora. Mais que três vezes não o vi; a última, em 1887,... Parece-me muito feliz o projeto de escreverem sobre ele todos os que o conheceram;

Banda Oriental

Modo como os argentinos chamam o Uruguai.

Sibilo

Som agudo e prolongado produzido pelo ser humano, por alguns animais ou pelo atrito de algum objeto com o ar.

Ditirambo

Originalmente, canto de louvor ao deus grego Dioniso (o Baco dos romanos). Exaltação exagerada (de um fato, das qualidades de alguém); bajulação, lisonja.

Zaratustra

Nome do principal personagem de um dos livros do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) intitulado *Assim falava Zaratustra*. Pode-se dizer que a trajetória de Zaratustra no livro é uma metáfora da transformação do homem em mais-homem, no além-homem, num homem extremamente aperfeiçoado.

Xucro

Bronco, rústico.

Bombacha

Calças muito largas que afunilam nos tornozelos.

Inopinadamente

Subitamente.

meu testemunho será talvez o mais breve e sem dúvida o mais pobre, mas não o menos imparcial do volume que os senhores editarão. Minha deplorável condição de argentino me impedirá de incorrer no **ditirambo** — gênero obrigatório no Uruguai, quando o tema é um uruguaio. *Literato, metido, portenho*; Funes não disse essas palavras injuriosas, mas sei perfeitamente que para ele eu representava essas desventuras. Pedro Leandro Ipuche escreveu que Funes era um precursor de super-homens, “um **Zaratustra xucro** e vernáculo”; não o discuto, mas é preciso não esquecer que era também um *compadrito* de Fray Bentos, com certas incuráveis limitações.

Minha primeira lembrança de Funes é muito nítida. Vejo-o num entardecer de março ou fevereiro do ano 84. Meu pai, naquele ano, havia me levado para veraneiar em Fray Bentos. Eu voltava com meu primo Bernardo Haedo da estância de São Francisco. Voltávamos cantando, a cavalo, e essa não era a única razão da minha felicidade. Depois de um dia sufocante, uma enorme tormenta cor de ardósia encobria o céu. Insuflava-a o vento do Sul, já enlouquecendo as árvores; eu tinha medo (esperança) de que fôssemos surpreendidos pelo aguaceiro num descampado. Apostamos uma espécie de corrida com o temporal. Entramos num beco que afundava entre duas calçadas de tijolo altíssimas. Escurecera de repente; ouvi passos rápidos e quase secretos no alto; alcei os olhos e vi um rapaz que corria pela calçada estreita e arruinada como por uma parede estreita e arruinada. Recordo a **bombacha**, as alpargatas, recordo o cigarro no duro rosto, contra o nuvarrão já sem limites. Bernardo gritou para ele **inopinadamente**: “Que horas são, Ireneó?” Sem consultar o céu, sem se deter; o outro respondeu: “Faltam quatro minutos para as oito, jovem Bernardo Juan Francisco.” A voz era aguda, zombeteira.

Eu sou tão distraído que o diálogo que acabo de relatar não teria chamado minha atenção se não o tivesse repisado meu primo, a quem estimulavam (creio) certo orgulho local e o desejo de se mostrar indiferente à réplica tripartite do outro.

Contou-me que o rapaz do beco era um tal de Ireneo Funes, conhecido por algumas esquisitices como a de não se dar com ninguém e a de saber sempre a hora, como um relógio. Acrescentou que ele era filho de uma passadeira do povoado, María Clementina Funes, e que alguns diziam que o pai dele era um médico da **charqueada**, um inglês O'Connor, e outros um domador ou rastreador do distrito de Salto. Morava com a mãe, depois da chácara dos Loureiros.

Nos anos 85 e 86 veraneamos na cidade de Montevideu. Em 87 voltei a Fray Bentos. Perguntei, como é natural, por todos os conhecidos e, finalmente, pelo “cronométrico Funes”. Responderam-me que um **cavalo redomão** o derrubara na estância de São Francisco e que ficara paralítico, sem esperança. Recordo a impressão de incômoda magia que a notícia produziu em mim: a única vez que eu o vi, vínhamos a cavalo de São Francisco e ele andava num lugar alto; o fato, na boca de meu primo Bernardo, tinha muito de sonho elaborado com elementos anteriores. Disseram-me que ele não se movia do **catre**, os olhos postos na figueira do fundo ou numa teia de aranha. No entardecer, permitia que o aproximassem da janela. Levava a soberba até o ponto de simular que teria sido benéfico o golpe que o fulminara... Duas vezes o vi atrás da grade, que toscamente repisava sua condição de eterno prisioneiro: uma, imóvel, com olhos fechados; a outra, imóvel também, absorto na contemplação de um cheiroso galho de **santonina**.

Charqueada

Local onde os bois são abatidos e onde se procede ao preparo do charque (carne bovina cortada em mantas, salgada e seca ao sol).

Cavalo redomão

Cavalo recém-domado, que ainda não está bem manso.

Catre

Cama rústica, pequena e miserável.

Santonina

Arbusto aromático.

Propala

Do verbo propalar, espalhar-se, propagar-se.

Anômalos

Diferentes do normal; anormais, estranhos, incomuns.

Andrés Bello

Foi um dos humanistas mais notáveis da América Latina. Poeta, filólogo, educador e jurista, nasceu em Caracas (Venezuela), em 1781. Entre as principais obras de Bello encontra-se a *Gramática da língua castelhana* destinada ao uso dos americanos. Morreu em Santiago do Chile, em 15 de outubro de 1865.

Preconizou

Do verbo preconizar, fazer a propaganda de.

Peremptório

Definitivo, decisivo.

Estoicismo

Controle e resignação diante do sofrimento, da adversidade, do infortúnio. Filosofia: doutrina fundada por Zenão de Cítio (335-264 a.C.), e desenvolvida por várias gerações de filósofos, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino, são as marcas fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade.

Não sem alguma vaidade eu tinha iniciado naquele tempo o estudo metódico do latim. Minha valise incluía o *De viris illustribus* de Lhomond, o *Thesaurus* de Quicherat, os *Comentários* de Júlio César e um volume avulso da *Naturalis historia* de Plínio, que ultrapassava (e continua ultrapassando) minhas módicas virtudes de latinista. Tudo se **propala** num povoado pequeno; Ireneo, em seu rancho dos arredores, não tardou a ficar sabendo da chegada desses livros **anômalos**. Dirigiu-me uma carta florida e cerimoniosa, em que recordava nosso encontro, infelizmente fugaz, “do dia 7 de fevereiro do ano 84”, ponderava os gloriosos serviços que dom Gregório Haedo, meu tio, falecido naquele mesmo ano, “tinha prestado às duas pátrias na valorosa jornada de Ituzaingó”, e me solicitava o empréstimo de qualquer um dos volumes, acompanhado de um dicionário “para a boa inteligência do texto original, porque ainda ignoro o latim”. Prometia devolvê-los em bom estado, quase imediatamente. A letra era perfeita, muito perfilada; a ortografia, do tipo que **Andrés Bello preconizou**: *i* por *y*, *j* por *g*. Naturalmente, a princípio, tive receio de uma brincadeira. Meus primos me asseguraram que não, que eram coisas de Ireneo. Não soube se devia atribuir a descaramento, a ignorância ou a estupidez, a idéia de que o árduo latim não exigia mais instrumento que um dicionário; para desiludi-lo completamente, mandei-lhe o *Gradus ad Parnasum* de Quicherat e a obra de Plínio.

No dia 14 de fevereiro telegrafaram-me de Buenos Aires para que voltasse imediatamente, porque meu pai não estava “nada bem”. Deus me perdoe; o prestígio de ser o destinatário de um telegrama urgente, o desejo de comunicar a toda a Fray Bentos a contradição entre a forma negativa da notícia e o **peremptório** advérbio, a tentação de dramatizar minha dor, fingindo um **estoicismo** viril talvez tenham me

distraído de toda possibilidade de dor. Ao fazer a valise, notei que me faltavam o *Gradus* e o primeiro tomo da *Naturalis historia*. O *Saturno* zarpava no dia seguinte, pela manhã; essa noite, depois de jantar, dirigi-me à casa de Funes. Surpreendeu-me que a noite fosse não menos pesada que o dia.

No rancho bem-arrumado, a mãe de Funes me recebeu.

Disse-me que Ireneo estava no cômodo do fundo e que não me surpreendesse de encontrá-lo às escuras, porque Ireneo costumava passar as horas mortas sem acender vela. Atravessei o pátio de lajotas, o corredorzinho; cheguei ao segundo pátio. Havia uma parreira; a obscuridade chegou a me parecer completa. Ouvei de repente a voz alta e zombeteira de Ireneo. Aquela voz falava em latim; aquela voz (que vinha do escuro) articulava com moroso deleite um discurso ou prece ou encantação. Ressoaram as sílabas romanas no pátio de terra; meu temor julgava-as indecifráveis, intermináveis; depois, no enorme diálogo daquela noite, soube que formavam o primeiro parágrafo do capítulo XXIV do livro sétimo da *Naturalis historia*. O assunto desse capítulo é a memória; as últimas palavras foram “*ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*”.

Sem a menor mudança de voz, Ireneo disse-me que entrasse. Estava no catre, fumando. Parece-me que não vi seu rosto até o amanhecer; creio recordar a brasa momentânea do cigarro. O quarto **recendia** vagamente a umidade. Sentei-me; repeti a história do telegrama e da doença de meu pai.

Chego, agora, ao ponto mais difícil de meu relato. Este (é bom que o leitor já o saiba) não tem outro argumento além desse diálogo de há meio século. Não vou tratar de reproduzir as palavras dele, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que Ireneo me disse. O estilo indireto é remoto e fraco; eu sei que sacrifico a eficácia de minha narração; que meus leitores imaginem os períodos entrecortados que me acabrunharam naquela noite.

Recendia

Do verbo *recender*,
cheirar a, exalar.

Azulego

Diz-se do cavalo que, de longe, parece azulado, e cujo pêlo tem pequenas pintas brancas e pretas.

Ireneo começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela *Naturalis historia*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que ministrava a justiça nos vinte e dois idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que escutara uma única vez. Com evidente boa-fé ele se maravilhava de que tais casos pudessem maravilhar. Disse-me que, antes daquela tarde chuvosa em que o **azulego** o derrubou, ele havia sido o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um aturdido, um desmemoriado. (Procurei recordar-lhe sua percepção exata do tempo, sua memória dos nomes próprios; não me deu a menor importância.) Dezenove anos tinha vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava paralítico. O fato quase não o interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.

Nós, num relance, percebemos três copos numa mesa; Funes, todos os brotos e cachos e frutos que uma parreira possa conter. Sabia que as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez e com as linhas de espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da Batalha de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc. Podia reconstituir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro; não tinha duvidado nunca,

mas cada reconstituição tinha exigido um dia inteiro. Disse-me: *Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo*. E também: *Meu sonho é como a vigília de vocês*. E ainda, por volta do amanhecer: *Minha memória, senhor, é como um monte de lixo*. Uma circunferência numa **lousa**, um triângulo retângulo, um losango, são formas que podemos intuir plenamente; o mesmo acontecia com Ireneo em relação às tempestuosas **crinas** de um potro, a uma ponta de gado numa **coxilha**, ao fogo **bruxuleante** e às cinzas inumeráveis, às muitas caras de um morto num longo velório. Não sei quantas estrelas veria no céu.

Coisas assim é que me disse; nem então nem depois as pus em dúvida. Naquele tempo não havia **cinematógrafos** nem **fonógrafos**; é, no entanto, inverossímil e até incrível que alguém fizesse um experimento com Funes. A verdade é que vivemos adiando tudo o que é adiável; talvez todos nós saibamos no fundo que somos imortais e que, cedo ou tarde, todo homem fará todas as coisas e saberá tudo.

A voz de Funes, de dentro da escuridão, continuava falando.

Contou-me que por volta de 1886 tinha inventado um sistema original de numeração e que em pouquíssimos dias ultrapassara o vinte em quatro mil. Não o havia escrito, porque o que pensasse uma única vez já não se apagava de sua memória. Seu primeiro estímulo, creio, foi o desagrado de que os trinta e três orientais requeressem dois signos e três palavras, em vez de uma só palavra e um único signo. Aplicou, em seguida, esse princípio disparatado aos outros números. Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) *Máximo Pérez*; em lugar de sete

Lousa

Quadro de ardósia de tamanhos variados, com moldura de madeira, que se usa nas escolas (ger. fixado na parede ou sobre um cavalete), para nele se escrever a giz; pedra, quadro, quadro-negro.

Crinas

Pêlos flexíveis e resistentes do alto da cabeça, pescoço e cauda do cavalo.

Coxilha

Extensão de terra com pequenas e grandes elevações, constituindo uma espécie de ondulação, e na qual se desenvolve a atividade pastoril.

Bruxuleante

Que brilha, pára e volta a brilhar; que brilha de modo descontínuo.

Cinematógrafo

Invento do fim do século XIX que consta de equipamento de fotografia e de projeção capaz de colher, em rápida seqüência, uma série de instantâneos de objetos que se movem e de projetá-los numa sucessão igualmente rápida e intermitente de modo a produzir a ilusão de cenas em movimento.

Fonógrafo

Toca-discos; aparelho elétrico dotado de dispositivo próprio para captar e decodificar material sonoro gravado em discos fonográficos, colocados em movimento giratório e regular de modo que uma agulha percorra os sulcos do disco, transmitindo para a cápsula vibrações que são convertidas em sinais elétricos; *pickup*, vitrola.

mil e catorze, *A Ferrovia*; outros números eram *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *enxofre*, o naipe de *paus*, a *baleia*, o *gás*, a *caldeira*, *Napoleão*, *Agustín de Vedia*. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram muito complicadas... Eu procurei lhe explicar que essa rapsódia de termos desconexos era precisamente o contrário de um sistema de numeração. Observei que dizer trezentos e sessenta e cinco era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades: análise que não existe nos "números" *O Negro Timóteo* ou *manta de carne*. Funes não me entendeu ou não quis me entender.

Locke, no século XVII, postulou (e reprovou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse seu nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por lhe parecer demasiado geral, demasiado ambíguo. Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembrança, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância.

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou ***inferir*** o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cachorro* abrangesse tantos indivíduos díspares

Inferir

Concluir; deduzir.

de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o *cachorro* das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez. Relata **Swift** que o imperador de **Lilliput** podia discernir o movimento do ponteiro de minutos; Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, do cansaço. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso. A Babilônia, Londres e Nova York pesaram com feroz esplendor sobre a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas urgentes avenidas, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão **inexaurível** como a que noite e dia convergia sobre o infeliz Ireneo, em seu pobre **arrabalde** sul-americano. Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas no catre, na sombra, ficava imaginando cada **greta** e cada moldura das casas certas que o rodeavam. (Repito que o menos importante em suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de um prazer físico ou de um tormento físico.) Para o Leste, num trecho de quarteirão incompleto, havia casas novas, desconhecidas. Funes imaginava-as pretas, compactas, feitas de treva homogênea; nessa direção voltava o rosto para dormir. Também costumava se imaginar no fundo do rio, embalado e anulado pela corrente.

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.

Swift

Jonathan Swift, escritor irlandês (1667-1745).

Lilliput

Ilha fictícia do romance *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

Inexaurível

Inesgotável, que existe em grande quantidade, abundante.

Arrabalde

Parte de uma cidade ou povoação que fica fora ou nas adjacências de seus limites; subúrbio.

Greta

Fenda, rachadura estreita resultante da dilatação dos corpos sob efeito do calor.

A tímida claridade da madrugada entrou pelo pátio de terra.

Então vi a cara da voz que havia falado a noite toda. Ireneo tinha dezenove anos; nascera em 1868; pareceu-me monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides. Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada uma de minhas atitudes) perduraria em sua implacável memória; tolheu-me o temor de multiplicar gestos inúteis.

Ireneo Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar (BORGES, 2008, p. 99-108).



Atende aos Objetivos 1 e 2

2.

a. Qual é a concepção de tempo para Ireneo Funes? Você notou por que ele foi tratado por "cronométrico Funes"?

b. Releia o parágrafo 12. Ireneo afirma que "tinha vivido como quem sonha" porque se esquecia de tudo. Porém, logo em seguida, diz que "ao cair, perdeu o conhecimento" e... Explique o duplo papel desempenhado, aí, pelo esquecimento.

Respostas Comentadas

a. Funes dizia a hora sem olhar para o relógio. Ele era o próprio relógio, isto é, para ele o tempo passa de forma contínua, monótona e previsível. Parece até que tudo está parado, fixo, congelado na memória. Para a história, a concepção de tempo não se reduz a uma coisa (relógio), ao contrário, o tempo é múltiplo e descontínuo: o tempo é uma relação humana.

b. No primeiro momento, o esquecimento significa a suspensão do vivido, a vida tornada sonho, portanto, inferior e desqualificada. O saldo é negativo. No segundo momento, o da queda, o esquecimento (“perdeu o conhecimento”) inaugura uma vida atenta para a riqueza da realidade atual em todos os seus detalhes assim como assegura a lembrança das memórias antigas.

Começamos esta aula falando da morte da memória nacional... Ireneo Funes poderia muito bem ter dito isso. Aliás, você se perguntou sobre o sobrenome de Ireneo? Funes. Qual é o seu significado? Um caminho para entender o significado de uma palavra é saber a sua origem. “Funes” certamente tem origem no latim. A propósito, o próprio Funes aprendeu latim muito rápido (eis um *indício* deixado pelo autor. Lembra-se da aula sobre micro-história?). Funes pode provir de *finis*, de *funis* ou da fusão das duas. Devemos considerar também a profunda e sofisticada erudição de Jorge Luis Borges: nada nesse conto é gratuito. Portanto, há um propósito na escolha desse nome. Qual seria?

Finis significa fim, limite, fronteira; *funis* significa corda, linha, fio. Ademais, em português, *funes* remete a *funesto*, que causa ou evoca a morte como na expressão “uma funesta recordação”. Temos, então, o fim e o limite fundidos com a corda e a linha num texto sobre a fixação de coisas e acontecimentos passados, encerrados, mortos. Numa palavra, Funes é o fio da memória. Por isso o título é: “Funes, o memorioso”.

A maior parte das pessoas confunde memória e história, mas, como você viu, são coisas diferentes. Um projeto de memória é um projeto para lembrar, aproximar, fixar e ligar. Um projeto de história é um projeto para conhecer no movimento de aproximar-se e distanciar-se; do passado para interpretá-lo à luz do presente. Para a história, ao contrário do que pensava Funes, o memorioso, para conhecer é fundamental esquecer-se e distanciar-se, em outras palavras, para conhecer é preciso romper o fio da memória. Esta é uma das chaves para interpretar.

Romper? É isso mesmo? Sim, romper. Sabemos que as pessoas não gostam de rompimentos. Nós não gostamos. Isso mexe com nossas emoções. Mas a história é conhecimento racional, lógico, científico. O corte é a própria essência da ciência. O conhecimento científico duvida de si mesmo, não se satisfaz com nada, sempre busca algo além...

Mas veja, isso também se passa com a nossa vida. Com quantas pessoas já rompemos e nunca mais vimos? E como gostávamos delas! "Ah, coisas da vida..." você diria suspirando, com algum lamento e saudade. Se a história é vida, é exatamente porque é vida e conhecimento dessa mesma vida que ela une a ruptura do vivido com a descontinuidade exigida pelo método científico.

Ruptura e descontinuidade. Não há um fio contínuo e sólido entre o passado e o presente. Não é apenas uma questão de ele não existir. O problema é que muitas vezes ele nos é apresentado como existente e, sem aviso ou preparo intelectual, as pessoas o tomam como um dado da realidade da vida e não percebem que esse fio sólido e contínuo foi forjado, foi socialmente fabricado. E porque desconhecem essa fabricação, as pessoas não percebem os interesses embutidos nessa mesma fabricação. Nada em sociedade é desinteressado. E cabe ao conhecimento histórico explicitar os interesses em curso. Entretanto, se a história não romper o fio forjado da continuidade social, ela não só não cumprirá o seu desígnio como terminará legitimando acriticamente os interesses que sequer por ela foram investigados e avaliados.

Lembra-se da aula em que analisamos a imagem inventada de Tiradentes? Pois é, se nos contentássemos com os discursos sociais disponíveis, jamais verificaríamos a invenção. Pelo contrário, continuaríamos habitando inconscientemente o mundo para nós inventado sem que tivéssemos tomado partido nessa invenção.



Figura 18.3: Capa do DVD do filme Matrix.

Você viu o filme *Matrix* (1999)? Neo (nome de origem grega que significa "novo"), interpretado por Keanu Reeves, nasce uma segunda vez, só que para a vida real. Foi um choque, um rompimento doloroso. Para verdadeiramente nascer, Neo precisou nascer de novo. Ele possuía memórias da vida anterior, virtual. Memórias plantadas pela máquina e conforme os interesses dela. Se você não viu o filme, veja-o. Se já o viu, veja-o de novo, agora à luz dessas reflexões.

Funes, o memorioso, é o fio da memória. Mas o que é o fio? É o tempo. Ele, Funes, foi chamado de “o cronométrico Funes”. Ele é o próprio relógio. Chegamos juntos a essa conclusão no exercício. Relógio? Ah, vamos voltar à tela de Dalí.

Relógios moles, dobrados, incríveis, múltiplos e que servem de alimento. Relógios vivos. O tempo de Dalí é outro. É o território do relativo. É a concepção de tempo que serve à história científica do século XX. O tempo de Funes é o tempo da memória, absoluto e artificialmente contínuo, numa palavra: morto. Ou, no máximo, como na canção *O tempo não pára*, de Cazuza e Arnaldo Brandão, “um museu de grandes novidades”.

Esse tempo não nos serve. Nós fazemos história, e, como disse Pierre Nora, “a memória é sempre suspeita para a história”.

RESUMO

A memória é coletiva. São os grupos sociais que nos fazem lembrar de alguma coisa. A construção da memória, portanto, é um processo social. A história, por sua vez, também é um fenômeno social e filha do seu próprio tempo. No entanto, por ser também uma construção científica rigorosa – racional e lógica –, a história submete a memória produzida pelos grupos sociais à crítica metódica. Desse modo, embora cuidem do passado, memória e história se opõem. Por isso, ambas relacionam-se com o tempo de maneira tão distinta.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, discutiremos a vida privada e o cotidiano na história. Bons estudos e até lá!

Aula 19

Escrita de si e
escrita da história
– fontes biográficas.
A vida privada e os
retalhos do cotidiano
na documentação
privada

Meta da aula

Nesta aula, vamos identificar o significado de documentação pessoal ou íntima e seus usos na produção do conhecimento histórico.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o significado histórico de documentação pessoal;
2. sistematizar os tipos de documentação pessoal: testamentos, cartas, diários e escritos cotidianos e memorialistas na pesquisa histórica;
3. identificar as estratégias teórico-metodológicas para o uso historiográfico das fontes biográficas e pessoais.

Pré-requisitos

Para que você encontre maior facilidade na compreensão desta aula, é necessário que você tenha estudado, na Aula 2, o significado de documento histórico; na Aula 11, a revolução na consciência historiográfica contemporânea e, na Aula 18, as relações entre história e memória.

INTRODUÇÃO

No prólogo do livro organizado pela historiadora brasileira Angela de Castro Gomes, ela nos chama atenção para um importante movimento no mercado editorial brasileiro:

Um breve passar de olhos em catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos literários de jornais leva qualquer observador, ainda que descuidado, a constatar que, nos últimos 10 anos, o país vive uma espécie de *boom* de publicações de caráter biográfico ou autobiográfico. É cada vez maior o interesse dos leitores por correspondência, biografias e autobiografias, independentemente de serem memórias ou entrevistas de história de vida por exemplo (GOMES, 2004, p. 7).

De fato, se numa breve busca em qualquer página da internet para a venda de livros a busca pela palavra-chave *biografia* já produz um resultado de mais de 50 títulos, todos publicados nos anos recentes, o que isso indica? Indica, sobretudo, a valorização do papel do indivíduo e suas narrativas, um certo interesse mundano em saber como figuras famosas da História viveram.

Entretanto, se realizarmos uma filtragem nos títulos e separarmos o "joio do trigo", como se costuma dizer, poderemos constatar que as publicações associadas à trajetória de indivíduos não se limitam à literatura mais comercial, incluem-se também escritos de autores consagrados no gênero, dentre os quais destacam-se: **Ruy Castro** e **Fernando de Morais**. Além disso, destaca-se também um vasto material proveniente de pesquisas históricas realizadas nas universidades, que passaram a considerar a documentação íntima, pessoal ou ainda familiar, produzida no espaço privado, como relevante para a produção historiográfica.

Ruy Castro

É escritor e jornalista, nascido em 1948. Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na imprensa desde 1967, passou por todos os grandes veículos do Rio e São Paulo e trabalha com livros desde 1987. Foi editor e organizador da obra de Nelson Rodrigues. Traduziu Woody Allen, Dorothy Parker e outros. Escreveu mais de vinte livros, traduzidos para diversos idiomas. Ruy Castro transitou pelo humor e pela ficção, chegando aos livros de não-ficção. *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues* levou o Prêmio Nestlé de Literatura. O livro *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha* recebeu o Jabuti e foi considerado o melhor livro do ano. O livro *Carmen: uma biografia*, também levou o Jabuti e foi considerado o melhor livro de não-ficção em 2006.

Fonte: Disponível em: <http://www.letraseleituras.com.br/entrevistas/?a=ruy_castro>. Acesso em: 20 ago. 2008.

Fernando Morais

Nasceu em Mariana, Minas Gerais, em 1946. É jornalista desde 1961. Trabalhou nas redações de *Veja*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e TV Cultura. Recebeu três vezes o Prêmio Esso e quatro vezes o Prêmio Abril de jornalismo. Foi deputado estadual durante oito anos (pelo MDB-SP, e depois pelo PMDB-SP) e secretário da Cultura (1988-91) e da Educação (1991-93) do estado de São Paulo. É autor dos roteiros das minisséries documentais *Brasil, 500 anos* e *Cinco dias que abalaram o Brasil*, exibidas pelo canal GNT/Globosat. Escreveu, entre outros livros, *Transamazônica* (Brasiliense, 1970, com Ricardo Gontijo e Alfredo Rizutti), *A ilha* (Alfa-Ômega, 1975), *Olga* (Alfa-Ômega, 1985; reeditado pela Companhia das Letras, 1994), *Chatô, o rei do Brasil* (Companhia das Letras, 1994) e *Corações sujos* (Companhia das Letras, 2000). Tem livros traduzidos em dezoito países.

Disponível em: <<http://http://www2.anhemi.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?nfoid=23624&sid=1925>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

Nesta aula, concentraremos nosso estudo justamente nas estratégias teórico-metodológicas desenvolvidas nos últimos 10 anos, dentro das pesquisas históricas, sobre o uso da documentação produzida por pessoas e famílias, os chamados arquivos pessoais.

Em primeiro lugar, avaliaremos as motivações que podem orientar o indivíduo em uma atividade acumuladora de documentos e registros de sua trajetória, abrindo-se a discussão para outras modalidades de “produção de si”, tais como a constituição de coleções e a escrita autobiográfica.

A seguir, procuraremos identificar os princípios que definem essa modalidade de arquivo, evidenciando o papel das formas de guarda e arquivamento na definição dos usos e destinos desses conjuntos documentais. Assim, problematizaremos o estatuto dos arquivos pessoais tanto em uma comparação com os fundos de natureza pública, quanto em relação ao papel do Estado na atribuição do valor de interesse público a esses arquivos e na regulamentação do acesso a seus documentos.

Finalmente, abordaremos a utilização dos arquivos pessoais enquanto fontes de pesquisa, as suas potencialidades e peculiaridades e as posturas metodológicas específicas nos trabalhos dos historiadores. Nessa parte, concentraremos-nos num estudo de caso voltado para a apresentação da análise do diário da Viscondessa do Arcozelo (MAUAD; MUAZE, 2004).

Dessa forma, “as escritas de si” enquanto “escritas da história”, como quer Angela de Castro Gomes (2004), passaram a constituir-se em uma modalidade de estudos. Estas abordam, preferencialmente, a dimensão da produção de si pelo sujeito e as diferentes formas pelas quais o indivíduo forja uma identidade, seja pela escrita propriamente dita, de memórias ou diários íntimos, seja por outros “atos autobiográficos”. Incluem-se, nessa modalidade de estudo, também textos que se detêm na escrita feita com base nos registros pessoais. Formula-se, assim, um setor dos estudos históricos que se alimenta das memórias individuais, geralmente chamado de história cultural, antropológica ou das mentalidades.

Escritas de si e escritas da história: temporalidades da escritura

O psicanalista e cronista Contardo Caligaris abre seu artigo – “Verdades de autobiografias e diários íntimos” – publicado no número especial da revista *Estudos Históricos* (1998) dedicado à discussão sobre arquivos pessoais, com uma dupla afirmação:

a. diários íntimos e autobiografias são escritos por motivos variados: respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Freqüentemente, aliás, esses três aspectos se combinam;

b. várias vezes na minha vida fui tomado pelo impulso de começar um diário. E várias vezes comecei. Não tanto para marcar eventos memoráveis de meu cotidiano quanto por estar em alguma encruzilhada, íntima ou não, em que me parecia necessário forçar-me a confessar alguma verdade que, de outra forma, não ousaria dizer. Ou então, precisava levar meus argumentos frente a um tribunal que me entendesse. Ou ainda, queria interpretar minha vida para lhe prometer um futuro ou dar sentido a um presente moroso (CALLIGARIS, 1998, p. 1).

Tomaremos essa dupla afirmação como inspiração para nos orientarmos no inventário de questões e problemas que se colocam ao historiador que se debruça sobre a documentação pessoal ou íntima como fontes históricas.

Logo à primeira vista, a questão da motivação de produzir um texto auto-reflexivo sugere um desejo, uma vontade ou mesmo uma necessidade. A afirmação (a) indica que a autoridade está com os textos, portanto com os fatos que eles expressam. Assim, segundo o autor,

é suficiente que vocês reconheçam em minhas palavras os acentos da sinceridade: nossos pressupostos culturais comuns sobre a universalidade do espírito e da razão hu-mana farão o resto – se ele é sincero e nos compreendemos, o que ele diz é verdade também para nos, portanto é verdade para todos (CALLIGARIS, 1998, p. 2).

Já a letra (b) se orienta para uma autoridade superior, um desejo de verdade e de construir uma memória de si mesmo, que segundo o autor "é superior à banalidade dos fatos" (Id., 1998, p. 2). Desta forma, ambos os casos expressam uma característica da nossa cultura, "onde a marca da subjetividade de quem fala ou escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes quanto, senão mais fortes que o apelo à tradição ou à prova dos 'fatos'" (Id., 1998, p. 2).

Entretanto, a construção da subjetividade moderna como característica da nossa cultura atual, possui uma história que vale a pena ser contada, para que compreendamos a validade dos escritos íntimos, como fontes de conhecimento para a produção historiográfica atual.

A escrita auto-referencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar produção de si no mundo moderno ocidental. Segundo Gomes (2004, p. 10):

Considerando-se a existência de um certo consenso na literatura que trata de escrita de si, pode-se datar a divulgação de sua prática, grosso modo, do século XVIII, quando os indivíduos "comuns", passaram a produzir deliberadamente, uma memória de si. Um processo que é assinalado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no século XVII, que atravessa o século XVIII e alcança no século XIX o seu apogeu.

No século XIX assistiu-se, também, à institucionalização dos museus, ao aparecimento do romance moderno e à consolidação das figuras de cidadão moderno dotado de direitos civis (desde fins do século XVIII) e de direitos políticos. Um conjunto de transformações culturais que valorizariam a cultura do indivíduo, a prática do colecionismo associada ao culto de peças do passado e a própria idéia de herói nacional, valorização dos feitos individuais de figuras da elite política no processo de consolidação das nações modernas.

Desde então, as práticas de escrita de si constituem-se num conjunto de ações que se incluem desde as mais diretas, tais como as biografias e autobiografias, quanto outras, como o recolhimento de objetos, que resultaram na formação de coleções – fotos, postais, objetos variados que compõem uma espécie de "teatro da memória". Ambiente necessário à construção das identidades individuais e coletivas, no qual as "lembranças" dignas de serem "lembradas" passariam a fornecer sentido à experiência social. Assim, destaca Gomes (2004, p. 11):

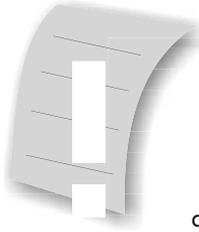
Através desses tipos de práticas culturais o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado. Embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida dos outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno. A chave, portanto, para o entendimento dessas práticas culturais é a emergência histórica desse indivíduo nas sociedades modernas.

A formação da noção de individualismo moderno está associada à transformação das sociedades tradicionais, segundo a qual, a lógica coletiva orientada pela tradição foi substituída pela idéia da autonomia individual. Assim, formulou-se uma identidade individual em oposição à norma coletiva imposta pela tradição, cuja base foi um contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse "eu moderno". Esse processo conferiu à vida individual uma importância inédita na história: essa passa a ser tema de narrativa, um épico, uma saga, ou mesmo uma trajetória que pode sobreviver ao tempo de sua própria existência e entrar para a posteridade. Cunha-se, assim, a idéia de que uma vida vale uma história.

Igualdade e liberdade são os corolários conceituais da noção de indivíduo moderno: de um lado, a idéia de equidade moral e política (sujeito abstrato que apóia o contrato social), e, de outro, a liberdade de escolha e a realização pessoal. Nesse sentido, a modernidade cria um sujeito fragmentado, cindido entre as demandas e os limites impostos pela vida em sociedade e por seus desejos e seus apetites individuais. Assim, o sujeito moderno não consiste numa unidade contínua e harmônica, numa situação como essa, as práticas de construção do eu tornam-se indispensáveis para dar sentido e identidade aos sujeitos. Cria-se, segundo Bourdieu (1996), uma “ilusão biográfica”, segundo a qual cada indivíduo fornece sentido e estabilidade às suas trajetórias de vida, numa lógica retrospectiva de fabricação de si mesmo.

Na modernidade, ampliam-se os meios de memória, segundo Gomes (2004), as práticas de si podem evidenciar, assim, com muita clareza, como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão. Também podem mostrar como o mesmo período de vida de uma pessoa pode ser “decomposto” em tempos com ritmos diversos: um tempo da casa, um tempo do trabalho etc. (GOMES, 2004, p. 13). Esse indivíduo não é somente o homem público, a possibilidade de construção do eu a partir de um inventário de experiências e seus registros, amplia-se a um número maior de pessoas, os meios de memória, efetivamente, democratizam-se:

Na medida em que a sociedade moderna passou a reconhecer o valor de todo o indivíduo e que disponibilizou instrumentos que permitem o registro de sua identidade, como é o caso da difusão do saber ler, escrever e fotografar, abriu espaço para a legitimidade do desejo de registro de memória do homem “anônimo”, do indivíduo ‘comum’, cuja ótica é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si (GOMES, 2004, p. 13).



Sobre a noção de modernidade, vale nos estendermos um pouco com os esclarecimentos de Berman (1986, p. 5). Segundo ele: Existe um tipo de experiência vital – experiência do tempo e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres de todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx: ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’.

Para Berman (1986), essa experiência histórica é datada de fins do século XVIII, época conhecida como a Era das Revoluções, mas se prolonga até os dias de hoje, como uma espécie de reserva cultural dos processos de modernização associados ao desenvolvimento do capitalismo e consolidação da sociedade burguesa.

Calligaris (1998) propõe numa descrição rápida da modernidade ocidental que esta poderia ser definida como uma cultura na qual se espera que a organização do mundo venha do sujeito (e não do mundo a organização do sujeito). Na seqüência explica que, nesse quadro, a sinceridade se separa da verdade e se torna um valor diferente e hierarquicamente superior. Não se pode datar exatamente desde quando, no Ocidente, é possível ser “sincero” (coerente com seus princípios individuais) e ao mesmo tempo estar “mentindo”. Por exemplo, você pode ser um motorista consciente, que respeita as leis de trânsito, e, no entanto, avançar um sinal de trânsito à noite.

Mas é certo que hoje sabemos apreciar a intenção sincera de quem fala e escreve, sua autenticidade, mesmo sabendo, por outro lado, que factualmente o que ele/ela diz ou escreve é falso. Ser sincero, autêntico, é um valor em si, em nada subordinado à verdade factual. A partir dessas premissas, não é difícil imaginar que o escrito autobiográfico ou o diário sejam em nossa cultura documentos privilegiados. Falar ou escrever de si é um dispositivo crucial da modernidade, uma necessidade cultural, já que a verdade é sempre e prioritariamente esperada do sujeito – subordinada à sua sinceridade (CALLIGARIS, 1998, p. 3).

A distinção entre sinceridade e verdade associadas à situação de enunciação de um discurso subjetivo deve ser pensada mais detidamente quando se analisa os registros da intimidade, ou os registros de memórias individuais. Sugerem questões epistemológicas para o tratamento histórico das escritas de si.

Nas sociedades que separam o espaço público do privado, a vida laica da religiosa e afirmaram o triunfo do indivíduo como sujeito voltado para si, para sua razão e seus sentimentos, ocorreu um deslocamento da idéia de verdade como prova objetiva para a verdade como sinceridade, com vínculo direto na subjetividade e na profundidade desse indivíduo. Dessa maneira, a noção de verdade deixa de ser absoluta e passa a ser relativa às experiências e às situações particulares e específicas – sem a perda no valor da sua própria existência.

Nesse sentido, a história da subjetividade moderna associa-se a uma história das práticas culturais da escrita de si e da história da História que reconheceu novos objetos, fontes, metodologias e critérios de validação das afirmações históricas. Assim, o reconhecimento de que a história não é simplesmente feita por grandes homens, mas também por "gente comum", ampliou o campo de estudos da história cultural pela inclusão de um conjunto significativo de práticas e representações sociais (GOMES, 2004, p. 14).

Dentre as fontes consideradas relevantes para essa modalidade de estudo encontram-se um conjunto de registros cotidianos, produzido como resultado de vivências sociais variadas: fotografias, objetos, cartas, cartões-postais, diários etc. Esse conjunto de registros passara a integrar arquivos pessoais, como uma modalidade de "produção do eu". Novas metodologias de arquivamento, tratamento de fontes, bem como análise documental, passaram a ser desenvolvidas. No entanto, vale ressaltar que qualquer que seja o método adotado, ele passa a ser presidido por uma nova epistemologia que desloca da prova, como "atestado do que realmente aconteceu", para a de prova, cujo valor comprobatório reside na forma de auto-representação do sujeito. A documentação pessoal de caráter cotidiano, epistolar ou autobiográfico retira dessa operação o seu valor explicativo:

[...] o tema da verdade como sinceridade, como ponto de vista e de vivência do autor do documento, foi situado e discutido de maneira contundente. Isso porque a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrantes de sua linguagem, construindo sobre ela a 'sua' verdade. Ou seja, toda essa documentação de 'produção do eu' é entendida como marcada por uma busca do 'efeito de verdade' – como a literatura tem designado –, que exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões 'íntimas e profundas' do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como 'prova'. Assim, a autenticidade da escrita de si torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade [...] o documento não trata de dizer 'o que houve', mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou retrospectivamente em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

Atos autobiográficos e a escrita da história

Historicamente, a escrita de si está associada ao advento do sujeito moderno consciente de que a sua vida vale uma história e perfaz uma trajetória. A consciência individual moderna produziu uma modalidade de escrita reflexiva que denominamos escrita de si. Vale destacar que essa forma de escritura pode expressar-se em distintas modalidades. Segundo Calligaris (1998), considerando produção autobiográfica em sua variedade, é possível propor uma história mais antiga e diversa, embora ligada aos avanços da cultura individualista ocidental. A distinção mais comumente aceita é a seguinte:

- a. a autobiografia no sentido restrito definido antes;
- b. o diário íntimo (*journal*): geralmente afastado dos eventos externos, meditativo, desenvolve uma imagem de vida interior;
- c. o diário (*diary*): anotações no dia-a-dia sem a ambição de estabelecer ou propor um *pattern*;
- d. as memórias (*memoirs*): anotações dos fatos, sobretudo os acontecimentos externos, como para se lembrar e lembrar o que aconteceu (CALLIGARIS, 1998, p. 5).

Inclui, ainda, um capítulo reservado à memória material, considerando-se desde fotos de lembrança, até a simples acumulação de objetos e documentos. Esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de constituir um arquivo, transformam-se inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer) pela morte do sujeito que os acumulou. Assim, no mínimo uma vez na vida, cada um torna-se arquivista, quando se depara infelizmente com a necessidade de esvaziar a casa de seus pais depois da morte deles (*Idem*).

Calligaris (1998) considera que a narração orientada é, se não for a única forma, ao menos a forma final, conclusiva, da necessidade própria de se dizer do sujeito moderno. Ainda assim, vale a pena identificar no projeto autobiográfico moderno, segundo o autor, algo mais amplo, mais fundamental do que a forma narrativa que ele acabou adotando, pois só assim é possível reconstruir uma história das formas que o sujeito moderno encontrou para se dizer (Idem, p. 6).

Para lidar com o projeto autobiográfico na sua amplitude requerida, Calligaris (1998) propõe a compreensão de qualquer:

Produção autobiográfica moderna (autobiografia narrativa ou não, *journal* etc.) como um “ato autobiográfico”, ou seja, como um performativo. O sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz. Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo (Id., 1998, p. 7).

Assim, a idéia de editar a si mesmo é defendida, pois a escrita de si não é um ato contínuo de escritura por parte de um sujeito, mas um encontro com as experiências e suas lembranças. Um trabalho contínuo de ordenar e reordenar, de compor um arranjo e um sentido para as trajetórias de vida, num suporte textual. Uma operação que cria ao mesmo tempo a narrativa e o narrador. Entretanto, vale ressaltar que esse entendimento, conseqüente da compreensão que o sujeito moderno é fragmentado e, portanto, assume papéis diferenciados ao longo de sua vida, não concebe nem texto, nem o seu produtor como categorias fora da história. Para compreender, claramente, as diferentes formas de escritas de si, é fundamental identificar a situação na qual foi produzida, ou seja, seu tratamento como fontes históricas deve identificar os elementos de sua produção, circulação, consumo e agenciamento ao longo do tempo (GOMES, 2004, p. 16).

Além disso, as formas de comunicação subjetivas envolvem algum nível de codificação, que se define pelo distanciamento entre o sujeito que escreve (autor/editor) e o sujeito de sua narrativa (o personagem do texto). É nesse sentido que a escrita de si se torna uma prática cultural estratégica para um equilíbrio, sempre precário, entre expressão e contenção de si, que se traduz na distância entre autor e personagem do texto e que se manifesta nas muitas fórmulas consagradas de escrever cartas, diários, memórias (GOMES, 2004, p. 17).

Por fim, ainda segundo Calligaris (1998):

Se para o sujeito moderno falar de si responde à necessidade cultural imperiosa de reconstruir ao mundo e a si mesmo no silêncio deixado pelo ocaso da sociedade tradicional, a série das fórmulas de seus atos autobiográficos deve nos informar de maneira privilegiada sobre seu devir, sobre os caminhos pelos quais ele se constituiu e, quem sabe, sobre o seu futuro. Nesse sentido, uma história da subjetividade moderna é impensável sem o auxílio dos atos autobiográficos.

Residem aí, na interpretação e análise das escritas de si e dos atos autobiográficos, como práticas sociais historicamente identificadas no seus tempos e espaços, as possibilidades de se produzir uma história das sensibilidades, sociabilidades e subjetividades na perspectiva de diferentes sujeitos históricos.



Atende ao Objetivo 1

1. O trecho a seguir foi retirado do diário de D. Pedro II, quando da sua maioridade. Leia e caracterize os seus principais elementos como escrita de si e escrita da história.

Minha vida desde 2 de dezembro de 1840 até 1841 no mesmo dia.

Às 5 da manhã os tiros já ribombavam pelos montes de S. Cristóvão e as bandeiras hasteadas tremulavam no azulado céu, eram estes os indícios do dia do meu nascimento, 2 de dezembro, dia memorável nas páginas da história do Brasil.

Às seis levantei-me, chamam-me à mesa para meditar sobre as mercês afim de ver se eram ou não justas.

Depois almocei o meu costumado: ovos e café com leite, apazível bebida; às 8 para as nove ouvi missa no novo oratório, que na verdade ficou bom. Fui me vestir, coitados de meus ombros gemiam com o pêso, tem 8 libras, afora as ordens, a espada e a banda, safá! Às dez e meia em ponto parti para a cidade, o estado compunha-se de 7 coches. O do Porteiro da Cana adiante, 2 o dos Camaristas, 3 o do Estribeiro mor, 4 o das Manas, 5 o meu, 6 o do estado, 7 o das damas; levamos uma hora certa, muitos vivas tive todos para mim.

Passei por baixo dos arcos que estavam em caminho, o de Mata-porcós, as laranjas iluminadas da Ponte dos Marinheiros, a iluminação do Rocio Pequeno assaz bonita, o do fim da Rua de S. Pedro da cidade nova, o do princípio da cidade velha, o do Largo do Capim, e o da rua Direita.

Chegando ao Paço descansei um pouco, depois fui para o Te Deum, grandezinho, mas suportável por ser composto por meu pai, houve muita gente, muitos criados que vinham a petiscar honras.

Já a tropa estava em ordem e de bandeiras desenroladas; quando cheguei à janela tocaram o Hino Nacional que acenando mandei parar. Depois a trombeta tocou o seu clarim que outrora me era tão terrível, principiaram os tiros de artilheria, que antigamente até me faziam verter lágrimas de terror.

Acabadas as descargas o comandante mandando tirar as barretinas disse: Viva S. M. I. o Sr. Dom Pedro II, Vivam Suas Altezas, Viva a Constituição ao que todos responderam com unânime aclamação, tendo passado em contingência fui para o beija mão. O Rouen como decano recitou uma breve alocução ao que eu respondi: "Je remercie beaucoup au Corps diplomatique les sentiments (falta parte do papel) qu'il exprime au nom de leurs souverains". O cortejo foi grande, teve 560 pessoas fora o corpo diplomático, a parede esteve tão cheia, que foi preciso que as Excelências se metessem pelos vãos das janelas. Brillhante cômte. Apareceu a lista dos despachos, que graças a Deus agradou aos homens sensatos. Pela fidelidade e amor com me tem servido Vahia e Brant nomeei o primeiro, conde com grandeza de Sarapuy, ao segundo de Iguassu.

Fui para cima despi-me, descansei, depois fui jantar quase às três para 4. Depois do jantar tomei café, um cálice de licor e joguei alguma coisa (não pensem que foi com cartas). À tardezinha vesti-me e às sete e $\frac{3}{4}$ parti para o teatro, depois de tocar a sinfonia ouvi bater palmas num camarote, disse cá comigo: "Lá vai verso", eis que me dou ao trabalho de transcrevelos, refiro-me ao mesmo jornal, foram outros piores, enfim foram os últimos péssimos. Depois de longo intervalo e desafinadas ouvertures, aparecerão os dois renegados, drama de Engenho, mas muito mal executado pois devendo uma pessoa cantar lá dentro afim de parecer que a Ludovina desengraçada Isabel cantava, foi ela mesma que tocou na harpa e cantou com um tom áspero, nunca vi harpa como esta nem mesmo as dos pretendentes. Acabada a peça, dormindo fui para casa, dormindo me despi e dormindo me deitei, agora façam-me o favor de me deixarem dormir, estou muito cansado, não é pequena a maçada! (*Diário de D. Pedro II: 1840-1841, maço 102, doc. 5.020, pasta 1. Petrópolis: Museu Imperial.*)

Comentário

O fundamental para a resposta é observar a forma narrativa adotada por Pedro com somente 15 anos, a sua consciência individual é definida pela noção de dever público. Ainda assim, na sua escrita íntima, junto ao seu diário, revela-se a falta de paciência para com os rituais, uma certa ironia em relação aos bajuladores e o seu cansaço físico ao final de um dia repleto de obrigações, apesar de ser o seu aniversário.

Sua narrativa acompanha a temporalidade diária, seguindo a codificação da escrita diária. Comenta e descreve, aponta e afirma, realizando operações de identificação pessoal e pública.

O documento é um ótimo exemplo de escrita autobiográfica de um jovem, mas que já tinha de assumir responsabilidades de governante.

Sobre a documentação pessoal, alguns princípios de definição.

Em 8 de janeiro de 1991, foi promulgada a Lei nº 8.159 que dispunha sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Dois itens dessa lei nos interessam em especial para fins de definição e competência no manejo dos arquivos pessoais, definidos pela lei como privados, a saber:

O primeiro diz respeito às disposições gerais da lei, que determina o significado de arquivo, seus usos e as responsabilidades do Estado em relação a sua guarda:

CAPÍTULO I

Disposições Gerais

Art. 1º. É dever do Poder Público a gestão documental e a de proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação.

Art. 2º. Consideram-se arquivos, para os fins desta lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

Art. 3º. Considera-se gestão de documentos o conjunto de procedimentos e operações técnicas à sua produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento em fase corrente e intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento para guarda permanente.

Art. 4º. Todos têm direito a receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular ou de interesse coletivo ou geral, contidas em documentos de arquivos, que serão prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade, ressalvadas aquelas cujos sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado, bem como à inviolabilidade da intimidade, da vida privada, da honra e da imagem das pessoas.

Art. 5º. A Administração Pública franqueará a consulta aos documentos públicos na forma desta lei.

Art. 6º. Fica resguardado o direito de indenização pelo dano material ou moral decorrente da violação do sigilo, sem prejuízo das ações penal, civil e administrativa (BRASIL, 1991).

O segundo é o capítulo relativo à definição de arquivo privado:

CAPÍTULO III

Dos Arquivos Privados

Art. 11. Consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades.

Art. 12. Os arquivos privados podem ser identificados pelo Poder Público como de interesse público e social, desde que sejam considerados como conjuntos de fontes relevantes para a história e desenvolvimento científico nacional.

Art. 13. Os arquivos privados identificados como de interesse público e social não poderão ser alienados com dispersão ou perda da unidade documental, nem transferidos para o exterior.

Parágrafo único. Na alienação desses arquivos o Poder Público exercerá preferência na aquisição.

Art. 14. O acesso aos documentos de arquivos privados identificados como de interesse público e social poderá ser franqueado mediante autorização de seu proprietário ou possuidor.

Art. 15. Os arquivos privados identificados como de interesse público e social poderão ser depositados a título revogável, ou doados a instituições arquivísticas públicas.

Art. 16. Os registros civis de arquivos de entidades religiosas produzidos anteriormente à vigência do Código Civil ficam identificados como de interesse público e social (BRASIL, 1991).

Essa legislação toca principalmente a documentação que passa da pessoa física para as mãos do Estado. Entretanto, não dá conta da multiplicidade de materiais da memória coletiva, que envolvem experiências pessoais, muitas vezes guardadas em arquivos de indivíduos cuja competência foge a alçada dessa legislação. O importante, no entanto, é que a legislação passa a considerar todo tipo de doação de documentos para o Estado como um incentivo ao desenvolvimento da cultura.

Segundo Garcia (1998), embora a formação de arquivos de pessoas singulares e de famílias remonte a épocas muito recuadas, a noção de “arquivo privado” demorou a ser acolhida pela doutrina e pela legislação, porque os conjuntos documentais de entes privados não eram qualificados como “arquivos”. O interesse do Estado pelos fundos de proveniência privada é, em grande medida, uma novidade dos tempos recentes. Na época contemporânea, quando as administrações arquivísticas se estabilizaram, a custódia dos arquivos privados passou a ser assegurada pelos arquivos estatais, embora alguns arquivos de proveniência privada continuassem a ser conservados pelas entidades produtoras ou por instituições como bibliotecas, museus, fundações e universidades.

O problema da conservação dos arquivos privados como parte do patrimônio arquivístico nacional foi aquele que mereceu primordialmente a atenção das administrações e dos profissionais de arquivo. Hoje, estando generalizada a aplicação do princípio da proveniência, existe a preocupação de evitar o desmembramento dos arquivos privados e de conservá-los na sua integridade (GARCIA, 1998, p. 3).

Considera-se, portanto, dentro da terminologia de arquivos pessoais, um conjunto de registros da experiência cotidiana de sujeitos, guardados com a intenção ou não de lembrar. Além disso, todo um conjunto de documentos cartoriais, tais como: testamentos, inventários, doações, recibos etc. podem ser considerados documentos pessoais quando avaliados dentro do seu circuito social de produção, ou seja, uma família ou, ainda, uma rede de parentesco.

Além disso, pode-se considerar também dentre os arquivos pessoais todo um conjunto de documentos que foram apropriados, ou mesmo produzidos pelos regimes de exceção, relativos à vida de pessoas presas nesse período. Documentos que para serem consultados devem prescrever longos períodos de carência, para salvaguardar a integridade dos seus sujeitos.

Assim, a noção de arquivo pessoal é mais abrangente e adequada às propriedades históricas da noção de patrimônio familiar ou mesmo individual.



Atende ao Objetivo 2

2. Faça um exercício pessoal e organize um arquivo pessoal para você. Avalie o que arquivaria, como organizaria seus documentos e quanto tempo de carência você daria para abri-lo a consulta pública.

Comentário

O objetivo desta atividade é você reconhecer quais os tipos de documentos um indivíduo pode produzir, dentre, íntimos (bilhetes, cartas, declarações de amor, objetos secretos, fotografias etc.) e objetos pessoais (documentos de identificação, certidões, contas pagas, correspondência profissional). Enfim, tudo que define o indivíduo tanto na sua face mais íntima quanto na sua expressão mais pública.

Daí, crie uma tipologia definindo os tipos de documento e qual o critério para habilitá-los ou não à consulta do público mais amplo.

Retalhos do cotidiano, os vestígios da esfera privada e da intimidade

A problemática do tempo nas escritas de si envolve questões como o “teatro da memória”, o indivíduo como personagem de si mesmo ou, ainda, o texto como representação. Nesta parte, nos dedicaremos à apresentação da análise do diário da Viscondessa do Arcozelo, que hoje se encontra arquivado no arquivo histórico do Museu Imperial e que serviu de base para um detalhado estudo sobre a escrita de si, realizado em 2003.



Vale ressaltar a diferença entre a produção de diários íntimos no universo anglo-saxônico e católico. Os primeiros foram tema dos estudos de Peter Gay sobre a sensibilidade burguesa. Nesses estudos, os diários íntimos revelavam confissões, desejos e anseios dos recônditos de uma intimidade impossível de ser revelada em público. Os detalhes narrativos seguem a lógica da construção da individualidade burguesa e na crença de que o texto privado era de posse exclusiva do seu autor. Claro que nem por isso a dimensão de ato autobiográfico, apontada anteriormente por Calligaris (1998), deva ser desconsiderada. O fato é que nesse tipo de sociedade, trabalhada em detalhe por Gay (1990), as declarações, os desejos e as fantasias das mais distintas procedências eram tema de confissão.

Comparados com esse tipo de diário, os produzidos no Brasil eram verdadeiros relatos frios e descritivos de um cotidiano sem fantasias. Mello (1997), considerando a documentação pernambucana, sugere que a raridade dos diários íntimos na sociedade escravocrata do Brasil colonial e imperial, comparada à abundância desse tipo de relato no Sul escravocrata dos Estados Unidos, está associada, como quis Freyre (1999), ao catolicismo do brasileiro e ao protestantismo do norte-americano:

Aquele podia recorrer ao confessionário, mas este só restava o refúgio do papel [...] Ao passo que no catolicismo o exame da consciência está tutelado na confissão pela autoridade sacerdotal, no protestantismo ele não está submetido à interposta pessoa.

A viscondessa e o seu diário

A viscondessa do Arcozelo, ou Maria Isabel de Lacerda Werneck, era casada com Joaquim Teixeira e Castro, médico português radicado no Brasil, agraciado pelo Rei de Portugal com o título de Visconde do Arcozello (região de Portugal onde nasceu). Em 1867, herdaram do Barão do Pati do Alferes, pai de Maria Isabel, a fazenda Monte Alegre, na região de Pati do Alferes, comprando depois, dos demais herdeiros do Barão, a fazenda Piedade, e, de outros, a fazenda da Freguesia.

A história da Viscondessa, de sua família e de tantas outras famílias da região do Vale do Paraíba se desenrola no marco da consolidação de uma aristocracia cafeeicultora, dignitária do Império, cujo poder provinha da posse de terras e de escravos. As plantações de café espalharam-se pelas terras do Vale do Paraíba desde os anos vinte do século XIX, atingindo o seu esplendor nos anos 1850. O café passou a ser o produto de maior exportação do país, e a riqueza gerada por ele promoveu o desenvolvimento econômico de cidades e portos da região fluminense.

A viscondessa do Arcozelo registra o seu dia-a-dia num livro de anotações. Encadernado, com capa dura coberta de papel marmorizado em tons marrons e com uma etiqueta do editor (A. Brandão), o caderno denominava-se Diário de Lembranças. Em sua segunda capa, uma folhinha dá conta dos meses, dos dias santos do primeiro semestre e das fases da lua: na terceira capa, o mesmo ocorre para o segundo semestre. As páginas são encimadas de uma publicidade de algum estabelecimento da Corte do Rio de Janeiro. Na folha de rosto, constam as seguintes informações impressas: ano, local de publicação, número de páginas, relação alfabética das estações das estradas de ferro nas províncias do Rio de Janeiro, Minas e São Paulo; itinerário dos bondes da companhia Carris Urbanos, folhinha e avisos para pagamentos de impostos; anúncios de companhias e estabelecimentos comerciais importantes.

Em cada página, logo abaixo da linha que separa o cabeçalho com a indicação do dia, mês e da publicidade da casa comercial ou empresa, estão dispostas linhas horizontais que são cortadas por duas linhas verticais paralelas e separadas por cerca de cinco centímetros, ao lado esquerdo da página, prevendo o seu uso para registro de contabilidade.

Existem muitas páginas cortadas com tesoura, mas não há evidências claras de que a dona do caderno as tenha efetivamente cortado. As páginas 12, 13, 14 e 15 de abril foram arrancadas, e a do dia 17 está em branco. Nas demais, registrou-se em letra miúda, com caneta tinteiro bico de pena, um conjunto de informações cotidianas que, em geral, nunca ocuparam uma página inteira. Algumas vezes, ela escreve sobre o que aconteceu no dia e usa um tipo de tinta, logo abaixo inclui uma outra informação que não tem nada a ver com o que estava escrevendo, com um outro tipo de tinta, dando a impressão de que escreveu em outro dia. Esse é o caso de uma lista de escravos batizados. Foram todos batizados nos dias 25 e 28 de setembro de 1887, mas como seus nomes não caberiam todos na mesma página do referido dia, o registro foi feito logo abaixo das notícias de 27 de março de 1887.

O que a viscondessa faz, por excelência, é registrar para não se esquecer, devido ao grande movimento de mercadorias e de pessoas pelas fazendas. Por ocasião da distribuição de juponas e paletós para os escravos durante o rigoroso inverno daquele ano, ela não deixa escapar nenhum nome, para que a distribuição fosse equitativa. No dia 22 de julho, anota:

Todos os pretos de M. Alegre tomarão juponas e as pretas paletós de Baeta completando no dia 15 de agosto a informação Não dei jupona ao Pedro Bla. porque já tinha dado. Da Freguezia não dei ao Martiniano nem ao Laurentino e aqui não dei a Mecaela Mônica Clarimundo e J., todos os mais tomarão (GOMES, 2004).

Só em poucos momentos escreve sobre os seus sentimentos; todos de apreço, preocupação ou desagrado, pois ficam subentendidos pela ênfase com a qual ela se refere a certos temas, como: a saúde dos filhos, o tempo atmosférico, o controle das mercadorias da casa e a colheita de café. Ao longo do ano, ela escreveu diretamente sobre si mesma apenas nove vezes:

Eu tenho passado muito mal do meu estomago não sei como hei de viver sem poder comer nada (9 de janeiro).

Amanheci doente e passei o dia todo de cama (16 de fevereiro). Estive o dia muito triste, o almoço e o jantar muito ruim por falta de peixe (8 de abril).

Partio D. Sarah as 5½ tive muita pena dela (21 de maio).

Amanheci com enxaqueca, mas tarde levanteime (4 de junho).

Sangueime com a Luidgera, e mandeia lá para baixo (11 de setembro).

Recebi carta de Ernesto em que diziam que Maria Paula continua doente e que a Mariquinhas não passava bem. Encommodoume muito essa notícia (29 de setembro).

De tarde fui para a cama com enxaqueca (3 de outubro).

Eu não gostei que elle ficasse e já espero pela desfeita (31 de dezembro) (GOMES, 2004).

O mal-estar ocasionado por enfermidades, o medo da perda dos entes queridos, o afeto e a exigência com que trata todos que a circundam e a ajudam na lida diária circunscrevem o universo através do qual a Viscondessa nutre a sua sensibilidade. Outras vezes, há um tom de confiança, mas, em geral, a sensação do leitor é que a Viscondessa não escreve todos os dias, mas tira um tempo de dias em dias e registra, selecionando os acontecimentos relevantes para lembrar depois. Isso se evidencia pelo fato de ela muitas vezes escrever algo, riscar e repetir no dia seguinte, como se sua memória a tivesse traído momentaneamente no ordenamento dos acontecimentos:

1 de março

Vimos todos almoçar aqui a Freguesia. Alzira, D. Sara, Francisquinho e os meninos vierão a cavalo. Maria Paula, Eu e o Castro viemos de Troll. As 2 horas chegou Ernesto, veio com o irmão de Alzira. Foi uma surpresa para Alzira, pois ella não esperava o irmão. Resolvemos a ir todos amanhã passar a Freguesia. Foi o troll a Ubá buscar Ernesto.

Raul vai melhor.

De tarde choveu um pouco.

2 de março

Hoje é que chegou o Ernesto, e não hontem como escrevi na outra página, viemos hoje de Monte Alegre almoçar aqui na Freguesia (GOMES, 2004).

O relato da Viscondessa, em seu diário de lembranças, ressignifica seu cotidiano a partir de um conjunto de narrativas que tanto descrevem quanto prescrevem um certo *habitus* elaborado pela experiência de classe dos membros da boa sociedade/aristocracia cafeeicultora oitocentista. O conjunto é formado pela narrativa da lida diária, das relações sociais de classe, da rede de sociabilidade, da manutenção do patrimônio, do cuidado com os filhos. Um dado importante é o fato de o diário ser escrito por uma senhora com título de nobreza da mais alta qualidade, cujas origens remontam a Portugal. A narradora constrói, através do seu relato, os diferentes papéis femininos que eram assumidos na dinâmica de uma família da aristocracia rural oitocentista. Impressões diárias do ano de 1887, em que se desvendava o cotidiano da aristocracia brasileira, bem menos glamouroso do que os relatos das festas e do luxo das ocasiões especiais, mas bem mais detalhado para o conhecimento dos hábitos e da intimidade doméstica.

Em todos os registros privados do século XIX, as noções tempo e espaço estruturam a representação do cotidiano social. O tempo é apresentado, em tais relatos, como o motor do movimento contínuo de novidades e transformações da vida. No diário da Viscondessa do Arcozelo, o tempo é plural. O tempo climático, do frio e da chuva; o tempo de vida dos filhos que crescem e dos netos que nascem; o tempo da colheita do café e da garantia da riqueza; o tempo dos escravos e de suas tarefas diárias. Múltiplos tempos que se sucedem na construção dos dias. Já a noção espaço ordena as esferas das experiências e estabelece a hierarquia dos lugares sociais. Sendo assim, o espaço doméstico das tarefas diárias e do crescimento das crianças é contíguo ao espaço da produção, onde a riqueza é gerada, e ao espaço do poder e do governo da casa. Eles se opõem ao espaço da cidade, onde não se produz, mas se gasta, e ao espaço das matas que ainda rodeiam as fazendas, onde os negros fugidos se escondem e os animais selvagens espreitam: "Matouse na porta do pomar um Juraracuçu, que media 1 metro e 56 décímetros, tinha dentro 35 ovos" (24 de outubro).

Esse breve resumo do estudo que se prolonga analisando, os tempos que compõem a escrita da si de Viscondessa aponta para uma conclusão mais ampla, mas não menos importante, a riqueza das formas de expressão cotidiana que revelam aspectos em geral não encontrados na documentação oficial e pública. Lança-se, assim, um olhar ao rés do chão sobre o passado.



Atende ao Objetivo 3

3. Faça uma avaliação sobre a relação entre a Viscondessa e o seu diário, considerando-a como uma das formas de escrita de si.

Comentário

Na sua avaliação, você deve considerar a descrição da materialidade do objeto que ela utilizou para escrever. A natureza descritiva de seus relatos é considerar a abordagem proposta, avaliando se esta foi adequada para o tipo de escrita de si.

Chamamos atenção, logo no início da aula, sobre *boom* editorial das biografias, entretanto, outro importante investimento do mercado editorial foi a publicação de correspondências anotadas; dentre as famosas constam a correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade como também a de Oliveira Lima e Gilberto Freyre. Assim, tanto por sua capacidade dialógica, como pelos efeitos que esse tipo de escrita revela sobre seus autores, é importante que a história analise a escrita epistolar, ou seja, a escrita de cartas.

Gomes (2004, p. 21) delimita o significado da correspondência na sociedade moderna:

A correspondência pessoal, assim como outras formas de escrita de si, expande-se *pari-passu* ao processo de privatização da sociedade ocidental, com a afirmação do valor do indivíduo e a construção de novos códigos de relações sociais de intimidade. Tais códigos permitem uma espontaneidade de formas de expressão dos sentimentos como a amizade e amor; uma espécie de 'intimização' da sociedade. A escrita de cartas expressa de forma emblemática tais características, com uma particularidade: elas são produzidas tendo *a priori* um destinatário.

A troca de cartas prevê um jogo interativo entre dois sujeitos, mostrando-se e dando-se a ver ao outro que está ao mesmo tempo sendo "visto" pelo remetente, uma troca de olhares muito especial, que inscreve nessa forma de escrita de si uma dialogia. Como uma prática relacional, a escrita epistolar se orienta por uma série de procedimentos, que vai desde a idéia de que a troca de cartas implica a troca de uma propriedade que passa a ser guardada por outro e na própria idéia de arquivamento e guarda como construção de uma lembrança que vale a pena. Cria-se, assim, a idéia de pacto epistolar cuja lógica envolve receber, ler, responder e guardar cartas (GOMES, 2004, p. 21).

As cartas seguem uma padronização. É possível encontrar esse hábito disseminado entre as variadas camadas da população, indicando como determinadas práticas sociais são apropriadas e recondicionadas a outros contextos culturais – as cartas escritas por outros para aqueles que não sabem escrever. Portanto, algumas questões de método podem ser colocadas de forma geral:

Trabalhar com cartas, assim como outros documentos, privados ou não, implica procurar atentar para uma série de questões e respondê-las. Quem escreve/lê as cartas? Em que condições e locais elas foram escritas? Onde foram encontradas e como estão guardadas? Qual ou quais o(s) seu(s) objetivo(s)? Qual o seu ritmo ou volume? Quais as suas características como objeto material? Que assuntos/temas envolvem? Como são explorados os termos de vocabulário e linguagem? Essas questões podem se multiplicar, com destaque para as relações entre quem escreve, o que escreve, como escreve e o suporte material da escrita (GOMES, 2004, p. 22).

Por tudo que foi exposto nesta aula, podemos afirmar que tanto as cartas, como diários, memórias e outras formas de escritas de si aproximam, sendo discursos que imobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem ser por isso tratadas como formas naturalizadas e espontâneas.

O desafio que se coloca para o século XXI é lidar com uma documentação virtual, composta por uma série de formas de registro de si, do cotidiano e dos outros, cuja natureza precária só ratifica a sentença preferida por Marx para a modernidade – tudo que é sólido desmancha no ar – tudo, até as nossas lembranças.

Atividade Final

Esse desafio colocado no final da nossa aula serve de incentivo para você pensar como nós, os historiadores do XXI, podemos lidar com as várias escritas de si desse novo milênio. Faça uma pesquisa na internet, levante as principais formas de comunicação pessoal e avalie quais as possíveis modalidades de arquivamento.

Comentário

O fundamental desta atividade é problematizar as formas de comunicação contemporânea e delimitar as possíveis políticas de guarda das memórias cotidianas. Incluem-se nessa reflexão os *e-mails*, as modalidades diários, tais como *blogs* e *fotologs*, e tudo o mais que você achar relevante como expressão das formas de subjetivação atuais.

RESUMO

A escrita de si é uma modalidade de escrita da história que surge no século XVII com o advento da noção de indivíduo. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, essa noção se consolida paralelamente a instituição da sociedade burguesa.

No século XX, as formas de escrita de si assumiram formas diferenciadas, atualizando as formas já consolidadas de expressão individual criadas pelo século XIX, dentre as quais destacam-se a correspondência, os diários íntimos, as fotografias, cartões-postais etc.

Com a revolução dos meios de comunicação em fins do século XX, a própria noção de escrita de si passa por uma total reformulação com a criação de novas modalidades, tais como *blogs* e *fotologs*.

A documentação pessoal é identificada na legislação sobre os arquivos publicada em 1991, como sendo aquela relativa aos arquivos privados. Entretanto, seus usos nos estudos históricos são mais amplos incluindo-se tanto os documentos privados depositados em arquivos públicos como aqueles pertencentes às famílias e aos indivíduos, cujo acesso, muitas vezes, ainda é limitado.

A metodologia para se trabalhar com as diferentes formas de escrita de si varia segundo a natureza da documentação, mas deve seguir alguns princípios básicos, dentre os quais: identificar os produtores, o local, a data e avaliar a materialidade do documento, considerado também um objeto da cultura material.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos os documentos e suas instituições de guarda, os instrumentos de pesquisa e as plataformas de acesso.

Aula 20

A viagem da
pesquisa, na vida
e na internet

Meta da aula

Associar o percurso da pesquisa histórica à metáfora de uma *viagem diferenciadora* e sua viabilidade por meio eletrônico.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar os limites da pesquisa histórica por meio eletrônico;
2. realizar pesquisas de caráter histórico na rede mundial de computadores.

Pré-requisito

Microcomputador com acesso à internet.

INTRODUÇÃO

Chegamos à nossa última aula de História e Documento. Como autores, nós – Ana Mauad e Paulo Cavalcante – procuramos realizar uma viagem junto com você. Uma *viagem diferenciadora* para todos. Para você, que foi apresentado à história científica, e também para nós dois, já que foi a primeira vez que explicamos o ofício do historiador em aulas de ensino a distância. Temos a convicção de que todos nós saímos diferentes desse processo.

E isso já é passado, já se foi, acabou-se. Será? Sim e não. De fato, passou, estamos na última aula, a de número 20, mas algo mudou, e essa mudança agarrada ao nosso *eu em movimento* é o presente em vias de se transformar uma vez mais. Então, pronto para outra viagem?

Ok. Toda pesquisa é uma viagem. Temos uma ideia inicial, somos incitados a saber mais, a resolver um problema ou a buscar novos problemas a partir de uma insatisfação dada no presente. Sinto-me inquieto, e essa inquietude se apossa de mim, pondo-me em movimento, mas num movimento específico, isto é, num movimento de busca, numa *viagem* de pesquisa.

A metáfora da *viagem diferenciadora* serve ao propósito de associar o movimento de busca ao percurso da pesquisa. Toda pesquisa percorre um itinerário que nunca está preestabelecido. O itinerário muda conforme percorremos o caminho. Aliás, o caminho só está lá porque o percorremos. Ao caminharmos, a um só tempo fazemos o caminho e somos feitos por ele. Mas o processo é maior e mais complexo. Efetivamente, ao caminharmos, fazemos e desfazemos tanto o caminho quanto a nós mesmos.

Por que desfazemos? Porque nunca levamos tudo na bagagem, não cabe na mala do nosso *eu em movimento*. Sempre deixamos algo. É preciso, esteja certo disso. Sempre reconfiguramos, rearranjamos, remodelamos ou simplesmente abandonamos a ponto

de não lembrarmos mais daquele que fomos um dia. Numa palavra, *desfazemos*, consciente ou inconscientemente, mas desfazemos.

O que você já abandonou? Quem é você hoje? Qual é a sua questão? Por exemplo, por que você veio fazer História? “Sei lá, eu gosto.” É mesmo? Não se precipite em nos responder. Responda-nos com outra pergunta e *mantenha-se em movimento*. Por que você veio fazer História? “Por que eu busco.” O que você busca? “Não sei, mas vivo para a busca e, como vocês me disseram, o caminho que percorro me constitui. Ele, por si só, é a resposta.” Magnífico! Não poderíamos concordar mais com você.



Acompanhe o texto em forma de diálogo de Neidson Rodrigues e explore o movimento inerente à condição humana, isto é, ao *eu em movimento*.

Repensa o inicial de nossa conversa: “conhece-te a ti mesmo”. Programa principal de toda a educação deveria ser esse. No natural ninguém pode se conhecer a si mesmo. Esse um problema. Já se disse. Homem pode conhecer tudo por si mesmo. Menos quem é seu próprio pai. Para saber sobre esse inicial

tem de receber o informe de fora. E ainda acreditar. Sozinho nem mesmo passa de criança a adulto. Terrível constatação, o senhor confirma. Quando descubro que existo já percebi tradição e cultura. Delas não posso renunciar. Como o que existe no corpo. O senhor pode achar que seria importante pés maiores ou menores e, quem sabe, olhos também ao lado da cabeça. Mas assim somos. Corpo já tem essa conformação certa. Conhecer o próprio corpo circunscreve o lidar com ele: cada um tem capacidade de corpo diferente do outro. Mas permanece no geral certa igualdade em todos. Os homens são diferentes na igualdade. Não todos dispõem da mesma habilidade nas pernas, mesma agilidade nas mãos, mesma sensibilidade, mesmo campo de visão, mesmo paladar. Contudo, o senhor sabe, todos possuem tudo isso e nisso são iguais. Na diferença cada um pode utilizar sua capacidade própria. Aí se acha o que cada um é só si mesmo. Individualmente. Marca que faz com que eu seja diferente do senhor. Assevera garantias de que eu sou eu e o senhor o seu si mesmo. Só pode existir o diferente porque é possível o igual. Que não pode ser realizado. Se o for, mata o diferente e transforma tudo em um.

Se quero fazer meu corpo se movimentar, andar, saltar, crescer, desenvolver músculos, força nas pernas, habilidade nas mãos, ver mais longe, ouvir mais competente, melhor conhecer os anteriores limites. Entrevero que não deixa dúvida flutuar. É conhecer o que o corpo faz dentro do que poderia fazer. Desempenhar no limite existente sem ignorar as linhas do possível. Cuidado! Querer ultrapassar o possível produz irreparável dano. Romper e ampliar limites até fronteiras do possível. Ninguém tem direito ou dever de entrar em aborrecimento por não ultrapassar o possível. Sentimento de frustração resulta por só caminhar nos limites distantes do possível.

Um homem qualquer pode se preparar melhor para correr mais depressa, ouvir melhor música, usar melhor as mãos, esticar capacidade de entendimento e conhecimento do mundo.

Inteligência não revela o que fica deprimido por não possuir asas para voar ou capacidade para respirar dentro d'água igual aos peixes. Clareado o poder natural e o não poder posso inventar modos de romper contornos desse acorrentamento. O homem inventa, do escafandro ao avião. Com eles avança sobre os limites. Dentro do possível. Pode voar por algumas horas no avião ou permanecer algum tempo debaixo d'água. Infinitamente, não pode.

Sim, é isto senhor. Conhece-te a ti mesmo é conhecer os limites e o possível do corpo e da mente. O homem pode ser educado para esse conhecimento. Tem razão, e isto é o mais importante. Não vou me esquecer. Mas não tenhamos pressa, senhor, para não perdermos a melhor capacidade de raciocínio e de acerto em nosso pensar.

Certo. O homem não é só corpo. Muito mais. Ele é espírito, dito melhor, é inteligência, razão, pensamento. Não vacilo em considerar a herança física que cada um deve conhecer para usar sem aborrecimento. Ignorar não se deve que cada um recebe também herança espiritual-cultural. Conhecida mais completa fica de uso mais adequado.

Educação deve ajudar a criança nesse conhecimento.

Sim, senhor. Outros já disseram semelhante. Gosto muito do que o filósofo Gramsci disse. Ele afirmou completo: "o início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um conhece-te a ti mesmo, como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefícios no inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário".

Surpreendente, senhor? Também o meu primeiro sentimento. Uns tantos e importantes traços físicos aparecem a todos. Mas atento observa. Só posso dizer que são semelhantes porque têm diferenças. Garantia segura da não igualdade. No material das coisas é assim. Muito mais forte no cultural, marca de movimento

histórico na evolução dos homens. Iguais não são em todos. E asseguro. Diferenças garantem a continuidade da cultura. O que cabe a cada um e a todos? Fazer esse inventário, de semelhanças e diferenças para construir sobre ele uma nova cultura.

Educar? É isso. Educar menino para viver pleno abre fronteiras, senhor. Educação não pode ser fechamento. Nem no que já foi, nem no que vai sendo. Compare comigo. Se um alguém aprende arte da pintura é porque ele sabe copiar quadro pronto e acabado e sabe pintar o que só está produzido na sua imaginação. Sabe o pintor usar instrumentos da pintura: tela, pincéis, tintas. Ensinar a arte da pintura abarca de princípio a arte da reprodução. Do já pronto. Em seguida a invenção. Pouco valor se dá a quem pinta apenas por observação de modelo já pintado. O mesmo na escola. Num momento a criança copia e reproduz o já desenhado na vida humana: a ciência conhecida, os livros escritos, a sabedoria registrada, filósofos reconhecidos. Aprende neles, com eles. Não será bom aprendiz nem boa a educação que só a esse nível conduz. Não se pode copiar mais perfeito que o quadro de onde se tira o modelo. Progredir na arte da pintura implica ser capaz de fazer um novo. Aprendo com o antigo – desejo do outro – para fazer um novo-desejo do meu eu. Recrio por essa via o mundo.

Se melhor ou pior? Não cabe esse juízo, meu senhor. Somos viandantes nascidos na estrada. Dito está que retornar não podemos. Só cabe caminhar ou estacionar. Envelhecer no mesmo lugar? Modo miserável de viver. Medo de não ser o que gostaria de (1989, p. 72-75).

Esse texto é uma viagem, não é mesmo? Suas palavras parecem estar fora do lugar, sujeitas a uma construção estranha. Estranha? Você *estranhou* o texto? Se estranhou, então tocamos o diferente. Mas coisas semelhantes foram ditas. “Somos viandantes nascidos na estrada” e não envelheceremos no mesmo lugar. “Iniciado, o caminhar tem de ir até o fim” (RODRIGUES, 1989, p. 65).



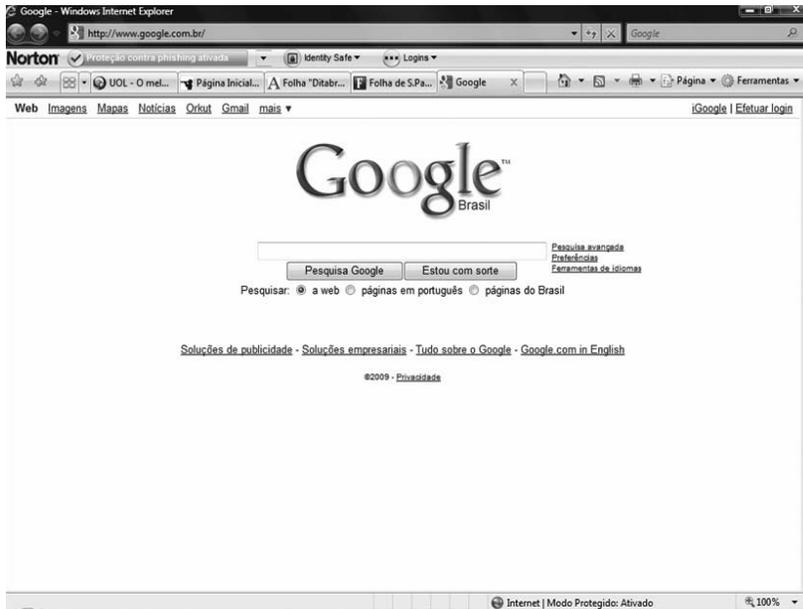
Para fazer uma viagem histórica sobre o estranho, o estrangeiro ou, numa palavra, o outro, leia o delicioso livro de Julia Kristeva (1994), *Estrangeiros para nós mesmos*.



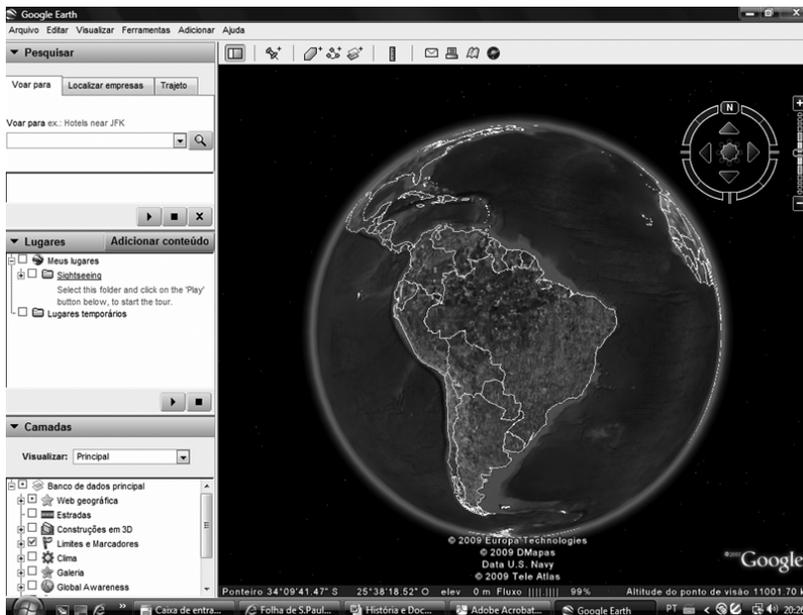
PESQUISAS E VIAGENS

Atividade integrada – Atende aos Objetivos 1 e 2

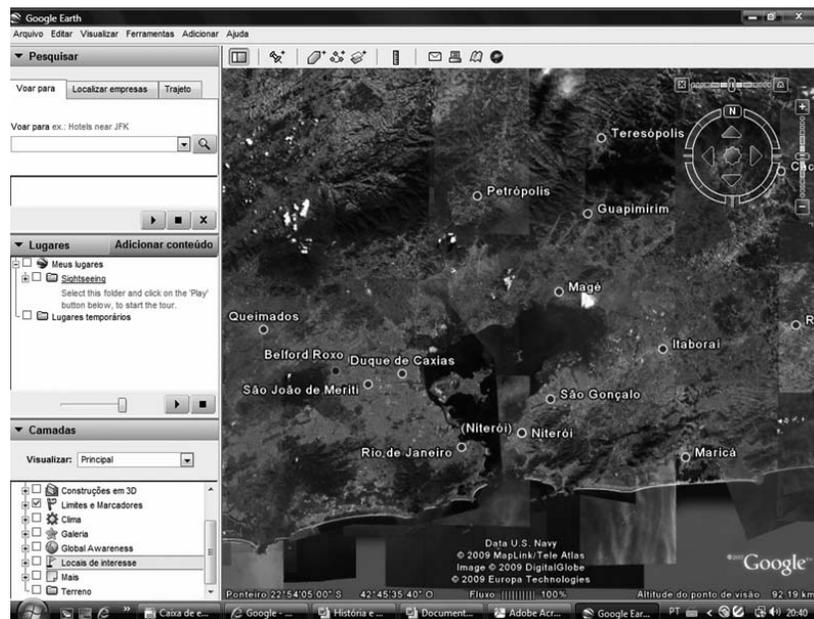
Hoje podemos viajar pela internet, a rede mundial de computadores. É possível ver o próprio mundo girando. Você já utilizou a ferramenta eletrônica gratuita chamada Google Earth? Não? Então, vamos fazer juntos essa viagem. Digite no navegador do seu computador <http://www.google.com.br>. Você será direcionado para a mais eficiente ferramenta de busca disponível hoje em dia.



Digite Google Earth na caixa e depois clique no botão “pesquisa Google”. Baixe o programa – que é gratuito – e depois inicie a sua viagem. Veja uma das telas iniciais.



É o mundo! E você pode girá-lo com o *mouse*... Isso mesmo. Você vai girar o mundo com a sua mão eletrônica acionada por sua mão real pousada sobre o *mouse*. Clique duas vezes sobre o Brasil. Em seguida, clique duas vezes sobre o Rio de Janeiro. Deixe o programa fazer a aproximação. Veja, já estamos sobre a baía da Guanabara.

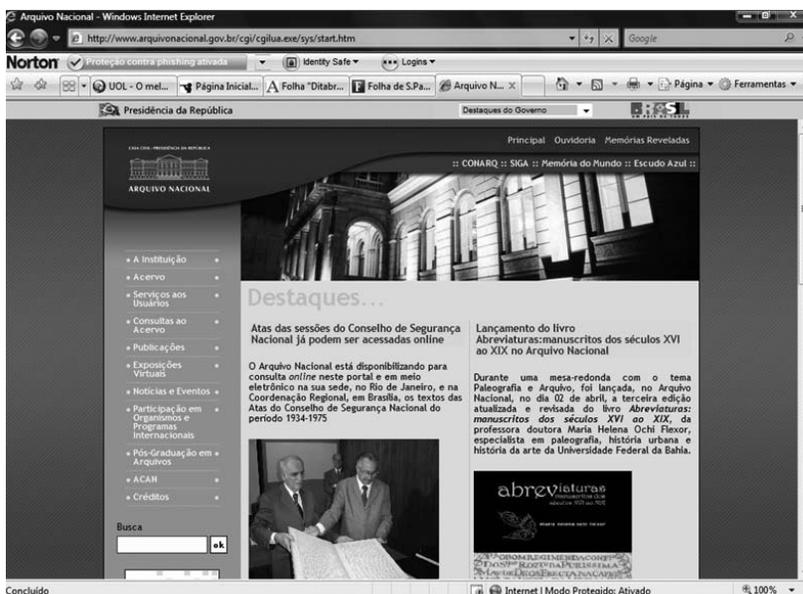


Clicando duas vezes no botão direito do *mouse*, você se distancia do Rio de Janeiro, do Brasil, da América do Sul... Gire o globo à mão livre e viaje!

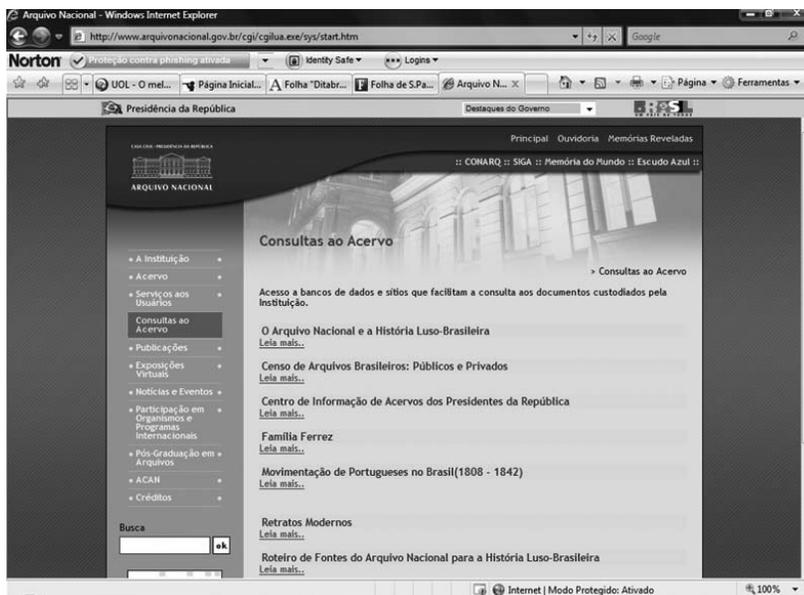
Viaje e pesquise. Volte para a página do Google e digite "Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro". Clique no primeiro resultado "Fundação Biblioteca Nacional" e logo surgirá a seguinte tela:



Pronto! Você já está em um dos mais importantes sites brasileiros de pesquisa. Há muitos outros, como o do Arquivo Nacional. Proceda da mesma maneira. Eis a tela:



Vamos fazer uma pesquisa no Arquivo Nacional? Clique no botão “Consultas ao Acervo”. Eis a tela:



Clique agora no link “O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira”. Leia as informações e depois clique novamente para acessar o site:



Entre no *site*:



Pronto! Você já pode fazer pesquisas e até buscar fontes. Digite alguma palavra na caixa abaixo de “Consulta” e deixe trabalhar a curiosidade, a intuição e a lógica do investigador que há em você.

Incrível, não é mesmo? Há muitos outros *sites* para você realizar todo tipo de pesquisa histórica. Atualize suas informações com os tutores. No entanto, atenção: visite pessoalmente os arquivos. Nada substitui o contato pessoal com os documentos. Lembre-se: há muita coisa disponível na internet, mas a maior parte só mesmo nos arquivos. Faça, então, as duas coisas: *viaje* “clitando” pela internet e também *viaje* caminhando como Heródoto.

CONCLUSÃO

(OU “A PROVOCAÇÃO FINAL”)

Chegamos ao fim deste segundo volume com nossas aulas de História e Documento. Esperamos que as reflexões produzidas ao longo desse percurso tenham estimulado sua imaginação. Ideias, sempre as ideias. Por ter como objeto a vida humana no tempo, a História é campo fértil para ideias. E, ao final, não nos cabe “fechar” ou concluir. Não seria adequado. Cabe-nos abrir uma vez mais outra janela que nos faça pensar.

Você é feliz? O que é necessário para sermos felizes? Ah, se você fosse um estudante empenhado em agradar os autores, responderia: “A História.” No entanto, alguém como o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) nos responde o oposto: é o esquecimento. Em outras palavras, a experiência da felicidade depende da faculdade de se sentir a-histórico durante a sua duração. Tudo se passa como se durante o êxtase da felicidade nos esquecêssemos de tudo, como se não tivéssemos vínculo algum. Esquecer é, de certo modo, *desfazer*. E isso é muito importante para sermos felizes. Entendeu? Não? Então leia com atenção o texto a seguir. Antes de ser uma conclusão, na verdade, é mais uma provocação.

Se uma felicidade, um anseio por uma nova felicidade é, em certo sentido, o que mantém o vivente preso à vida e continua impelindo-o para ela, então talvez nenhum filósofo tenha mais razão do que o cínico: pois a felicidade do animal como a do cínico perfeito é a prova viva da razão do cinismo. A mínima felicidade, contanto que seja ininterrupta e faça feliz, é incomparavelmente maior do que a maior felicidade que só venha episodicamente, como capricho, como um incidente desvairado, entre puro desprazer, desejo e privação. No entanto, em meio à menor como em meio à maior felicidade é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir

a-historicamente durante a sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes. Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá a levantar o dedo. A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de ruminância e de ruminância sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento. Ou, para explicar-me ainda mais facilmente sobre o meu tema: *há um grau de insônia, de ruminância, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura.*

Para determinar este grau e, através dele, então, o limite, no interior do qual o que passou precisa ser esquecido, caso ele não deva se tornar o coveiro do presente, seria preciso saber exatamente qual é o tamanho da *força plástica* de um homem, de um povo, de uma cultura; penso esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmo as formas partidas. Há homens que possuem tão pouco esta força que, em uma única vivência, em uma única dor, freqüentemente mesmo em uma única e sutil injustiça, se esvaem incuravelmente em sangue como que através de um

pequenino corte; por outro lado, há homens nos quais os mais terríveis e horripilantes acontecimentos da vida e mesmo os atos de sua própria maldade afetam tão pouco que os levam em meio deles ou logo em seguida a um suportável bem-estar e a uma espécie de consciência tranqüila. Quanto mais a natureza mais íntima de um homem tem raízes fortes, tanto mais ele estará em condições de dominar e de se apropriar também do passado; e se se pensasse a natureza mais poderosa e mais descomunal, ela se faria reconhecer no fato de que não haveria para ela absolutamente nenhum limite do sentido histórico que possibilitasse a sua ação de maneira sufocante e nociva; aquele homem traria todo o passado para junto de si, o seu próprio passado e o que dele estivesse mais distante, incorporaria a si e como que o transformaria em sangue. O que uma tal natureza não subjuga, ela sabe esquecer; esse homem não existe mais, o horizonte está fechado e completo, e nada consegue fazer lembrar que para além deste horizonte há ainda homens, paixões, doutrinas, metas. E isto é uma lei universal; cada vivente só pode tornar-se saudável, forte e frutífero no interior de um horizonte; se ele é incapaz de traçar um horizonte em torno de si, e, em contra, partida, se ele pensa demasiado em si mesmo para incluir no interior do próprio olhar um olhar estranho, então definha e decai lenta ou precipitadamente em seu ocaso oportuno. A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir – tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quanto de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: *o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura* (NIETZSCHE, 2003).

Que os estudos históricos unidos à sua vida o façam lembrar-se de esquecer. Boa sorte!

RESUMO

Fazer pesquisas históricas é empreender viagens que diferenciam o homem e a sociedade. Hoje é possível fazê-las a partir de um computador pessoal ligado à rede mundial de computadores. A História, para além de se constituir em um saber que cuida da lembrança, de fato, não pode prescindir do esquecimento para levar a cabo o compromisso de contribuir para a liberdade humana.

História e Documento

Referências

Aula 11

PERSEE: revues scientifiques. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/ahess>>. Acesso em: maio 2008.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1992.

CAIRE-JABINET, Marie-Paule. *Introdução à historiografia*. Tradução por Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2003.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja: iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1968.

COELHO, J. J. Teixeira. Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 8, p. 466, 1903.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Tradução por Dulce de Oliveira Amarante dos Santos. Bauru: EDUSC, 2003.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Tradução por Leonor Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Presença, 1989.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1979. Cap. 1, 2 e 3.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 4. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

NOVAIS, Fernando. *Portugal Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1979.

RAPOSO, Luciano. CAMPOS, Maria Verônica. (Coord.). *Códice Costa Matoso: coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas na América que fez o doutor Caetano da Costa Matoso sendo ouvidor-geral das do Ouro Preto, de que tomou posse em fevereiro de 1749, & vários papéis*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1999. v. 1. p. 663-664 (Coleção Mineriana). v. 1. p. 663-664.

Aula 12

CARVALHO, José Murilo de. *Mito universal*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=530>>. Acesso em: 17 abr. 2009.

DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Tradução: Dulce da Silva Ramos. Bauru: EDUSC, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O inquisidor como antropólogo*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.11, n. 21, p. 9-20, 1991.

_____. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução: António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOUAISS, A. VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Tradução: Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 133-161.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

Aula 13

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BURGUIÈRE, André. *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1993. p. 495-498. Verbetes Literária (história).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1980.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

FRANCASTEL, Pierre. *Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Páginas na internet

ABL. Machado de Assis. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

Aula 14

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução por José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHAUVEAU, Agnes, TÉTARD, Philippe (Org.). *Questões para a história do tempo presente*. Tradução por Ilka Stern Cohen. Bauru: EDUSC, 1999.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Tradução por Leonor Martinho Simões e Gisela Moniz. Lisboa: Presença, 1989.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2002, n. 5, p. 314-332. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/topoi5a13.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução por José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PORTO JÚNIOR, Gilson (Org.). *História do tempo presente*. Bauru: EDUSC, 2007.

ROLLAND, Denis. *Internet e história do tempo presente: estratégias de memória e mitologias políticas*. Tempo, Rio de Janeiro, n. 16, p. 59-92. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-4.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2009.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Guerras e cinema: um encontro no tempo presente*. Tempo, Rio de Janeiro, n. 16, p. 93-114. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-5.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2009.

SIRINELLI, Jean-François. *Este século tinha sessenta anos: a França dos sixties revisitada*. Tempo, Rio de Janeiro, n. 16, p. 13-33. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-2.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2009.

Aula 15

CHARTIER, Roger. *História cultural*. Lisboa: Difel, 1992.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006.

LE GOFF, J. Memória-História. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v.1.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "história visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005. Cap. 2.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, jul. 2003.

SCHAFF, Adam. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Aula 16

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 1998.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.

FABRIS, Anateresa. *Usos de funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: estudos sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.

_____. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói: UFF, 2002. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi>>. Acesso em: 18 ago. 2008.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, n.10, 1993, p. 7-28.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, tv*. Barcelona: Paidós, 1992.

Aula 17

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques. *História: novos objetos*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LEUTRAT, Jean-Louis. História e cinema: uma relação de diversos andares. *Imagens*, Campinas, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995.

MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI. *História Oral*, Rio de Janeiro, v.9, p. 143-158, 2006.

MRAZ, John. Vídeo e historia. *Revista de História Oral*, México, 1999.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, J.; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

ROUSSO, Henry. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. 2. ed. Paris: Seuil, 1990. 420 p. (Coll. "Points-Histoire").

SAMARAN, Charles (Dir.). *L'histoire et ses méthodes*. Paris: Gallimard, 1961 (Encyclopédie de la Pléiade).

Sites

CINEMA Brasil. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

MNEMOCINE: *Memória e imagem*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

RECINE. Disponível em: <<http://www.recine.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

SOCIEDADE Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <<http://www.socine.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

Aula 18

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 169 p.

DALI, Salvador. The persistence of memory. *The Collection*. 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79018>. Acesso em: 22 maio 2009.

FRANC, Helen M. *An invitation to see: 150 works from the Museum of Modern Art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

HOUAISS, A, VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Suzana Ferreira Borges, Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Campinas: UNICAMP, 2003.

NEVES, Margarida de Souza. *Lugares de memória da medicina no Brasil*. Disponível em: <<http://www.historiaecultura.pro.br/cienciaepreconceito/lugaresdememoria.htm>>. Acesso em: 21 maio 2009.

NORA, Pierre. Entre mémoire et Histoire: la problematique des lieux. In: _____. *Les Lieux de mémoire 1: La République*. Paris: Gallimard, 1984. p. 17-42.

OLIVEIRA, Franklin de. *Morte da memória nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas: UNICAMP, 2007. 535 p.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução: Flávia Bancher. Campinas: UNICAMP, 2007. 504 p.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Tradução: Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 168 p.

Aula 19

BERMAN, Marshall: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; Amado, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 09 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, v. 29, n. 6, p. 455, jan. 1991. Seção I.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, 1998.

DIÁRIO de D. Pedro II: 1840 – 1841, mar. 102, doc. 5020, pasta 1. *Petrópolis: Museu Imperial*.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GARCIA, Maria Madalena Machado. Os documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998.

GAY, Peter. *A paixão terna: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana. A escrita da intimidade: história e memória no diário da Viscondessa do Arcozelo. In: GOMES, Ângela Castro. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

MELLO, Evaldo Cabral de. O fim das casas grandes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sites na internet

CASA de Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/pos_graduacao/lei_8159.htm>. Acesso em: 20 ago. 2008.

CASTRO, Ruy. Ruy Castro: entrevista. *Letras & Leituras*. Disponível em: <http://www.letraseleituras.com.br/entrevistas/?a=ruy_castro>. Acesso em: 20 ago. 2008.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. CPDOC. *Revista Estudos Históricos*. Edições anteriores. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=39>. Acesso em: 20 ago. 2008.

PORTELLA, Tânia. *Fernando Morais: de contínuo a contador de histórias*. 12 set. 2004. *Parada Obrigatória*. Disponível em: <<http://www2.anhembri.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=23624&sid=1925>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. Arquivo Central do Sistema de Arquivos. *Arquivos privados*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/siarq/pesquisa/guia/arq_privados.html>. Acesso em: 20 ago. 2008.

Aula 20

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Tradução de Célia Neves, Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 248p.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Soares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 205p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. 102p. (Conexões, 20).

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 287p.

RODRIGUES, Neidson. *Filosofia... para não filósofos*. São Paulo: Cortez, 1989. 95p.

