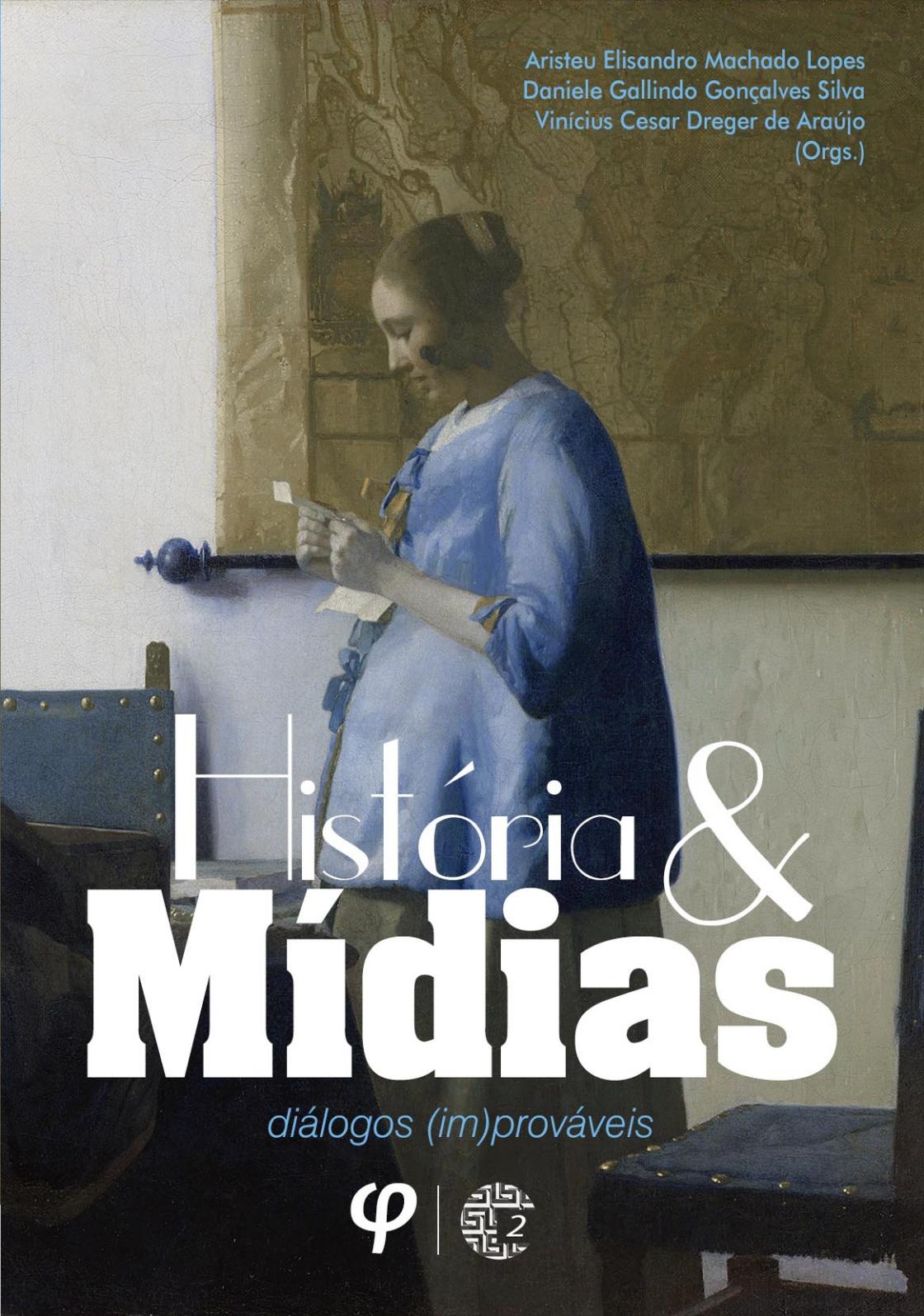


Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Vinícius Cesar Dreger de Araújo
(Orgs.)



História & Mídias

diálogos (im)prováveis



Nas últimas décadas a pesquisa interdisciplinar recebeu atenção por parte de determinados pesquisadores, os quais tinham interesses por temas que envolviam arcabouços teóricos e metodológicos advindos de duas ou mais áreas do conhecimento. O Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas — programa que promove os encontros internacionais Fronteiras e Identidades bianualmente — se mostrou receptivo a essas propostas interdisciplinares. Desde a criação do PPGH/UFPel e seu reconhecimento pela CAPES, em 2010, pesquisas com temáticas inter ou multidisciplinares tem recebido acolhida, tanto no que se refere às pesquisas de seus professores como também naquelas que resultam nas dissertações defendidas por seus discentes. Entre suas três linhas de pesquisa, uma delas, intitulada: “Imagens: entre iconografia, cultura visual e intermedialidade” agrega os professores e seus respectivos orientandos que desenvolvem pesquisas da área da História relacionada com as narrativas visuais, a cultura visual, a literatura, as mídias, o cinema, entre outras formas de imagens. Importante também destacar a atuação do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias — LIPEEM/UFPel do qual os coordenadores que promoveram os Simpósios Temáticos são pesquisadores vinculados. A proposta do Laboratório é reunir professores e alunos que desenvolvem — ou tem intenção de desenvolver — projetos de pesquisa com objetivos ou objetos relacionados aos assuntos que tratam das relações entre as mídias e as formas de entretenimento com a história e com áreas afins, em uma proposta interdisciplinar.



editora fi
www.editorafi.org

História & Mídias: *diálogos (im)prováveis*



Comitê Editorial

Prof. Dr. Jonas M. Vargas

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Clarice Gontarski Speranza

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Alisson Droppa

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Elisabete Leal

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

História & Mídias: *diálogos (im)prováveis*

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Vinícius Cesar Dreger de Araújo
(Orgs.)

ϕ editora fi

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni

Arte da capa: Mulher de azul lendo uma carta, Jan Vermeer, 1662-1663

A regra ortográfica usada foi prerrogativa de cada autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

SÉRIE FRONTEIRAS E IDENTIDADES - 2

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

LOPES, Aristeu Elisandro Machado; SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves, ARAÚJO, Vinícius Cesar Dreger de (Orgs.).

História e mídias: diálogos (im)prováveis [recurso eletrônico] / Aristeu Elisandro Machado Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva, Vinícius Cesar Dreger de Araújo (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

154 p.

ISBN - 978-85-5696-125-9

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História. 2. Mídia. 3. Identidades. 4. Imprensa. 5. Ética. 6. Política. I. Título.

CDD-906

Índices para catálogo sistemático:

1. História da sociedade 906

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
HORROR EM QUADRINHOS: UM ESTUDO SOBRE MAUS DE ART SPIEGELMAN Felipe Radünz Krüger	11
A REMEMORAÇÃO ATRAVÉS DO TESTEMUNHO EM MAUS, DE ART SPIEGELMAN Lisiane Seligmann	21
O PASQUIM: JORNALISMO DIFERENCIADO Thiago Araujo Vaucher	33
COMÉDIA E PROPAGANDA EM THE GREAT DICTATOR (1940) E TO BE OR NOT TO BE (1942) Macon Alexandre Timm de Oliveira	45
PRESERVAÇÃO PARTICIPATIVA NA CULTURA DIGITAL: ESTUDO DO ACERVO DIGITAL BAR OCIDENTE Priscila Chagas Oliveira Marina Gowert dos Reis	55
NOTAS DE PESQUISA: OS ARRENDAMENTOS DO GRANDE HOTEL (PELOTAS/RS) Liana Fagundes Echart Dalila Müller	69
O TURISMO EM PELOTAS EM 1970, A PARTIR DO JORNAL DIÁRIO POPULAR. PELOTAS/RS Dalila Rosa Hallal	83
JORNAL DO BRASILNO SEGUNDO GOVERNO VARGAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICA Letícia Sabina WermeierKrilow	93
O TESTEMUNHO: UMA UNIÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA EM SALA DE AULA Bianca Dias Diniz	107
DA MORAL AO CORTIÇO: DISCURSO BURGUÊS NA OBRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO. Taiane Santi Martins	119

RICOEUR E UMA TEORIA MEDIADORA DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	127
Marcelo de Andrade Duarte	
DOCÊNCIA ANIMAL E ESCRILEITURAS: UM ESTUDO NOOLÓGICO A PARTIR DE KAFKA E DELEUZE	141
Josimara Wikboldt Schwantz	
Carla Gonçalves Rodrigues	
SOBRE OS AUTORES	151

APRESENTAÇÃO

A presente publicação reúne parte dos trabalhos apresentados em dois Simpósios Temáticos – “Entre História(s) e Literatura(s): diálogos (im)possíveis” e “História e Mídias” – realizados durante o III Encontro Internacional Fronteiras e Identidades durante os dias 05 e 07 de outubro de 2016. O primeiro foi coordenado pelos professores Daniele Gallindo Gonçalves Silva (UFPel) e Vinícius Cesar Dreger de Araújo (UNIMONTES) e o segundo pelo professor Aristeu Elisandro Machado Lopes (UFPel). Os dois Simpósios reuniram pesquisadores de diversas áreas, tais como: História, Comunicação, Letras, Antropologia e Educação.

Nas últimas décadas a pesquisa interdisciplinar recebeu atenção por parte de determinados pesquisadores, os quais tinham interesses por temas que envolviam arcabouços teóricos e metodológicos advindos de duas ou mais áreas do conhecimento. O Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas – programa que promove os encontros internacionais Fronteiras e Identidades bienalmente – se mostrou receptivo a essas propostas interdisciplinares. Desde a criação do PPGH/UFPel e seu reconhecimento pela CAPES, em 2010, pesquisas com temáticas inter ou multidisciplinares tem recebido acolhida, tanto no que se refere às pesquisas de seus professores como também naquelas que resultam nas dissertações defendidas por seus discentes. Entre suas três linhas de pesquisa, uma delas, intitulada: “Imagens: entre iconografia, cultura visual e intermedialidade” agrega os professores e seus respectivos orientandos que desenvolvem pesquisas da área da História relacionada com as narrativas visuais, a cultura visual, a literatura, as mídias, o cinema, entre outras formas de imagens.

Importante também destacar a atuação do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias – LIPEEM/UFPel do qual os coordenadores que promoveram os Simpósios Temáticos são pesquisadores vinculados. A proposta do Laboratório é reunir professores e

alunos que desenvolvem – ou tem intenção de desenvolver – projetos de pesquisa com objetivos ou objetos relacionados aos assuntos que tratam das relações entre as mídias e as formas de entretenimento com a história e com áreas afins, em uma proposta interdisciplinar.

Os capítulos desta publicação evidenciam, assim, a importância atribuída pelo Programa aos estudos sobre as imagens, além de possibilitar as trocas acadêmicas e interuniversidades entre os comunicadores que participaram das sessões e ampliar a visibilidade das pesquisas desenvolvidas no âmbito da linha de pesquisa do Programa. As temáticas das pesquisas apresentadas nos capítulos também contribuem com a proposta interdisciplinar do LIPEEM/UFPel.

Desejamos uma boa leitura!

Aristeu Lopes
Daniele Gallindo
Vinícius de Araújo

HORROR EM QUADRINHOS: UM ESTUDO SOBRE MAUS DE ART SPIEGELMAN

Felipe Radünz Krüger

Certamente, o Holocausto judeu é um dos eventos mais discutidos da historiografia. Sua natureza extrema faz com que não somente historiadores, mas também artistas se debrucem na difícil tarefa de representá-lo. Aqui, proponho a análise da obra, *Maus*, de Art Spiegelman, publicado em 1986. Nesse sentido, acredito que a obra citada pode contribuir, significativamente, com os estudos voltados a representação do Holocausto. Além disso, a contribuição das narrativas sequenciais nos debates relacionados à representação vem crescendo de forma significativa, por isso, realizei um breve levantamento de algumas pesquisas desenvolvidas em âmbito acadêmico.

Narrativas sequencias e pesquisa acadêmica

Um número considerável de trabalhos sobre narrativas sequenciais foi produzido e vem sendo desenvolvido nos cursos e programas de pós-graduação em História¹. Como afirma Eisner, “Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica” (EISNER, 2001, p. 05). Ou seja, o autor se refere aos quadrinhos comerciais de baixa qualidade, porém, durante a década de 1980, temos a inserção de narrativas densas de abordagens mais complexas, as *graphic novels*².

¹Ver Revista História: imagens e narrativas (<http://www.historiaimagem.com.br/>). A revista divulga uma quantidade significativa de trabalhos relacionados à arte sequencial.

² Termo popularizado por Will Eisner, *graphic novel* (romance gráfico) é um livro que normalmente conta uma longa história através de arte sequencial (ou História em Quadrinhos - HQ). Sua utilização se faz necessária para

Nesse sentido, não cabe, aqui, defender a ideia de que um trabalho sobre esse tipo de mídia é inovador e, por isso, se faz necessário. Basta fazer uma rápida pesquisa sobre obras, como “Maus”³(1986-1991), de Art Spiegelman; “Persépolis”⁴(2003), de Marjane Satrapi; “Palestina”⁵(1993), de Joe Sacco, entre outras, para compreender que essa complexidade está expressa nesse tipo de literatura. As pesquisas voltadas aos quadrinhos e à inserção dessas obras em currículos acadêmicos é crescente.

diferenciar as narrativas mais longas e complexas dos Quadrinhos comerciais e infantis. Sobre essas questões, ver mais em EISNER, W. Quadrinhos e arte Sequencial. 3º ed.. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

³“Maus: A história de um sobrevivente” (1986) e “Maus: E aqui meus problemas começaram” (1991) Vale ressaltar que Spiegelman, em 1972, já havia desenhado três páginas de Maus, porém elas estavam centralizadas nos horrores do Holocausto, com base em algumas histórias que seu pai havia contado. A forma inovadora apresentada nas versões finais e a relação pai e filho foram introduzidas posteriormente. Spiegelman nos apresenta com um dos relatos mais comoventes já desenvolvidos a respeito do massacre judeu durante a Segunda Guerra Mundial. A contribuição da obra para estudos voltados à memória do Holocausto é enorme. A narrativa de Maus desenvolve-se em dois planos. No primeiro, temos as memórias de Vladek, um sobrevivente do Holocausto, compartilhando-as com seu filho, Artie. No segundo plano, estão a relação conflituosa de pai e filho, e o esforço de Artie para organizar o relato de sobrevivência de seu pai. Além disso, a forma como o autor retrata os personagens é peculiar, uma vez que judeus são ratos, nazistas são gatos, poloneses são porcos e americanos são cães. Também, em 1992, Maus recebeu o Prêmio Pulitzer. (BOOKER, M. KEITH (org.), 2010, p. 283).

⁴Persépolis apresenta a ascensão de Ayatollah Khomeini e da República Islâmica durante a Revolução Iraniana de 1979. Em sua narrativa, Satrapi une acontecimentos políticos com sua biografia pessoal. A história retrata as restrições sociais impostas às mulheres muçulmanas e a constante ameaça de censura por parte do governo. Além disso, a história enfatiza questões de identidade política e nacional (Ibidem. p 285).

⁵ Obra conhecida por introduzir o jornalismo nas HQs, apresenta o relato de Joe Sacco sobre a Palestina e sua relação com o Estado de Israel. Baseado em entrevistas e observações realizadas pelo autor durante sua estada no país, entre 1991-1992.

Primeiramente, é possível observar que, de uma forma geral, as narrativas sequenciais vêm sendo amplamente utilizadas em programas de pós-graduação em História. Carlos André Krakhecke (2009), em “Representações da Guerra Fria nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)”, busca evidenciar as características e influências da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos analisadas. Porém, não faz grandes referências à esfera social, limitando seu trabalho ao perigo nuclear.

Márcio Rodrigues (2011), no trabalho “Representações políticas da Guerra Fria: As Histórias em Quadrinhos de Alan Moore na década de 1980” busca compreender aspectos da Guerra Fria através das obras de Moore publicadas na década de 1980, enfatizando *Watchmen* e *V for Vendetta*. Além disso, o autor apresenta: apontamentos sobre a relação dos quadrinhos com a política; biografia de Alan Moore; a relação de um universo de diversos quadrinhos relacionados ao contexto da Guerra Fria, abordando o anticomunismo e a presença de aspectos ligados às armas nucleares; e, por fim, uma atenta análise de *Watchmen* e *V for Vendetta*.

Em 2014, defendi a dissertação intitulada “A construção histórica na *graphic novel V for Vendetta*: aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1982-1988)”, orientado pela professora Dr^a. Larissa Patron Chaves. Naquele momento, meu objetivo foi investigar a narrativa imagética e textual na *graphic novel V for Vendetta*(1982-1988), criada pelos britânicos Alan Moore e David Lloyd, a partir da sua relação com aspectos do passado, mais especificamente, com a política e sociedade da Inglaterra da década de 1980. Como criação artístico-cultural, defendi que seu período de produção, o qual é concomitante aos mandatos de Margareth Thatcher (1979-1990), conhecida por promover o neoliberalismo na Inglaterra, foi crucial para as referências que a obra contém, como a tomada de posição política dos seus idealizadores. Nesse sentido, vislumbrei a obra não como mera fonte, mas como uma construção histórica da década de 1980 inglesa. Além disso, realizei a relação entre interpretação do

passado inglês expressa pelos autores de *V for Vendetta* e o conceito de *practical past* de White e concluí que os autores estavam claramente preocupados com os rumos da sociedade ocidental e, através de sua construção, procuraram alertar o leitor sobre os possíveis males do futuro.

Horror Sequencializado

Certamente, o Holocausto judeu é um dos eventos mais discutidos da historiografia. Sua natureza extrema faz com que não somente historiadores, mas também artistas se debrucem na difícil tarefa de representá-lo. Aqui, proponho uma breve análise de *Maus*, de Art Spiegelman⁶.

Spiegelman nos presenteia com um dos relatos mais comoventes já desenvolvidos a respeito do massacre judeu durante a Segunda Guerra Mundial. A contribuição da obra para estudos voltados à memória do Holocausto é enorme. A narrativa de *Maus* se desenvolve em dois planos. No primeiro, temos as memórias de Vladek, um sobrevivente do Holocausto, compartilhando-as com seu filho, Artie. No segundo plano, estão a relação conflituosa de pai e filho, e o esforço de Artie para organizar o relato de sobrevivência de seu pai. Ademais, a forma como o autor retrata os personagens é peculiar, os judeus são ratos, os nazistas são gatos, os poloneses são porcos e os americanos são cães⁷(Fig. 1).

⁶ Art Spiegelman, judeu, nascido em 1948, é ilustrador, cartunista e autor de histórias em quadrinhos. Teve grande reverberação no cenário cultural *underground* dos Estados Unidos. Suas obras mais conhecidas são *Maus* e a coletânea de tiras em quadrinhos “In the Shadows of No Towers”(BOOKER, KEITH, 2010. p. 164).

⁷Em alguns momentos da narrativa, Spiegelman optou pela inserção de máscaras nos personagens. De acordo com La Capra, “Un sorprendente alejamiento del uso de figuras animales es el rol de las máscaras animales. Cuando los personajes usan máscaras animales explícitas (por ejemplo, Artie, sus entrevistadores televisivos o su analista), no queda claro si lo que hay detrás son rostros humanos o se trata únicamente de máscaras. Esta puesta en abismo o multiplicación sin fondo puede ser uno de los gestos más radicales de



Fig. 1 – Maus – Fonte: SPIEGELMAN, A. Maus: A história de um sobrevivente, 1992, p. 25

Segundo Lacapra, a opção pela alegoria aos animais foi utilizada para ressaltar a conduta bestial e a perversidade humana. Isso, porque os animais podem matar uns aos outros, todavia não são capazes de torturar, nem regozijar-se com o sofrimento das vítimas. Essas são "conquistas" humanas (LACAPRA, 2009, p. 194).

problematizar la identidad. En un sentido más restringido, los judíos llevan máscaras de cerdos cuando quieren pasar por polacos. Artie usa una máscara de ratón para su entrevista televisiva, y sus entrevistadores llevan también máscaras. Una razón obvia de esto es la artificialidad de la entrevista, el carácter armado del proceso de un reportaje y la falsedad del medio en que tiene lugar, especialmente en contraste con los problemas que obsesionan y enferman a Spiegelman.”(LACAPRA, 2009. p. 188)

Conforme Lacpra, a partir de 1970, os debates a respeito do Holocausto foram colocados em pauta e, a partir de então, o investimento na memória do trauma foi maciço. Como exemplo, o autor afirma que, desde o início do período, a proliferação de museus, monumentos e memoriais dedicados ao Holocausto foi muito intensa. Como exemplo, a iniciativa de Steven Spielberg, que reuniu testemunhos de cerca de 50.000 pessoas. Além disso, Lacpra sustenta que esse tipo de iniciativa é um indício de que o testemunho se converteu em um gênero importante e dominante da não-ficção, o qual incentiva a discussão entre fato e fantasia (LACAPRA, 2009, p. 24).

Ainda, para esse autor, os motivos para o recente interesse pelos testemunhos são: a idade avançada dos sobreviventes - sem seus relatos, a memória do Holocausto poderia vir a desaparecer -; somado a isso, o temor frente às investidas negacionistas⁸ e "revisionistas", as quais colocam em xeque a validade das memórias. Alguns chegam ao extremo de negar os horrores cometidos pelos nazistas e a própria existências das câmeras de gás (LACAPRA, 2009, p. 25).

E de que forma representar um evento traumático, que suscita tantos debates e desperta interesse de diversos grupos, como o Holocausto? Até hoje, não existe consenso, nem existirá em relação a esse questionamento. Alguns autores veem o Holocausto como virtualmente irrepresentável. George Steiner defende que "O mundo de Auschwitz está fora do discurso, assim como fora da razão" (WHITE, 2006. p.197).

Autores, como Berel Lang, opõem-se a qualquer uso do genocídio como material de escrita poética ou ficcional. De acordo com ele, somente a maior crônica literal dos fatos do genocídio pode passar perto de ser autêntica e verossímil (WHITE, 2006, p.198).

⁸ "[...] duvidar da existência do Holocausto implica duvidar de que seis milhões de judeus foram brutalmente assassinados por nazistas – uma dúvida que pode ser imediatamente refutada pela abundância de evidências históricas disponíveis" (ANKERSMIT, 2012, p. 206).

White, ao citar Lang, o qual advoga que o genocídio não é apenas um evento real, é também literal, ou seja, “um evento cuja natureza serve de paradigma para o tipo de evento sobre o qual nos é permitido falar apenas de maneira “literal”” (WHITE, 2006, p.199).

White destaca a singularidade e especificidade de eventos como o Holocausto, porém discorda sobre a impossibilidade de representação, afirmando que, para representar esse tipo de evento, característico do século XX, os modos mais antigos de representação realista e clássico são inadequados. Como exemplo desse novo tipo de forma de representar, ele se utiliza de “Maus” e, segundo o mesmo:

[...] Maus apresenta uma visão particularmente irônica e aturrida do Holocausto, mas é, ao mesmo tempo, um dos mais tocantes relatos narrativos dele que conheço, e não apenas porque traz a dificuldade de descobrir e dizer toda a verdade, mesmo que seja sobre uma pequena parte do Holocausto, ou tanto uma parte da história quanto dos eventos cujo significado está procurando descobrir. [...] Certamente, Maus não é uma história convencional, mas trata-se de uma representação de eventos reais do passado ou, pelo menos, de eventos representados como tendo verdadeiramente ocorrido (Ibidem, p. 196).

Nessa perspectiva, White acredita que o século XX foi capaz de proporcionar uma série de eventos extremos – o autor chama esses eventos de modernistas -, dos quais, a narrativa histórica já não consegue mais dar conta. Por conseguinte, as propostas mais abertas e que fogem do rigor acadêmico têm maiores chances de aproximação com esse passado traumático (WHITE, 2006, p. 206).

Também, Maus pode ser considerado mais um exemplo da dificuldade de diferenciação entre gêneros históricos e literários. De acordo com LaCapra:

La búsqueda de Spiegelman de una estructura novelística no implica licencias novelísticas y estuvo relacionada a una

investigación cuidadosa y realmente dolorosa, así como a una exacta reconstrucción de un contexto contemporáneo. También es importante que el autor señale las **sospechosas implicancias políticas de categorizar a Maus como ficción[do autor]**, en la medida que pueda caer en manos de revisionistas y de la extrema derecha. Aquí un punto básico es que la clasificación binaria en general, y la que se establece entre ficción y no ficción en particular, no es adecuada para clasificar a Maus. La calidad entremezclada e híbrida de la obra resiste que se la etiquete dicotómicamente, y la noción misma de híbrido puede no ser adecuada para implicar una forma amplia de explicación o una comprensión absolutamente controlada que no está garantizada por la forma del texto. Pero, aún apreciando el “fértil territorio” para “una potente escritura contemporánea” provista por el “límite entre ficción y no ficción”, preferiría resistirse a algunos juegos de mano que se handado en esa área caótica (LACAPRA, 2009, p. 168-169).

Concordo com o autor, ao indicar o perigo de se categorizar *Maus* como ficção, pois indivíduos “mal intencionados” podem desmerecer todo um esforço de criação de um pequeno aspecto da realidade passada, de uma interpretação, por se tratar de uma obra de ficção. Consequentemente, acredito que classificar *Maus* como uma obra de ficção sem nenhum elemento de realidade é algo que apenas indivíduos desprovidos de ética seriam capazes de fazer, mas, infelizmente, indivíduos assim existem...

Como foi observado, *Maus* contribui substancialmente para diversos debates, apresentando aspectos de um passado que, para muitos, não quer passar. Além disso, *Maus*, pode ser uma alternativa para a representação de eventos extremos. Esses modos de se fazer história revolucionaram a nossa percepção sobre a natureza do passado e sobre as múltiplas realidades possíveis, forçando a própria historiografia a rever certos conceitos.

Referencias Bibliográficas

- ANKERSMIT, F. R. **Historical Representation**. Stanford University Press. Stanford, California. 2001.
- _____. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. EDUEL. 2012.
- AVILA, A. **A Plane, a Bomb, a Museum: the Enola Gay Controversy at the National Museum of Air and Space of the United States (1993-1995)**. Storia della Storiografia. Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma. 65· 1/2014. p. 15- 27
- BOOKER, M. KEITH. **Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels Vol. 01**. Greenwood. 2010.
- CHARTIER, R. **À Beira da Falésia**. Porto Alegre. Editora da UFRGS.2002.
- EATON, L. Mutants. IN: BOOKER, KEITH, **Encyclopedia of Comics**. 2010, p. 425 – 231.
- EISNER, W. **Quadrinhos e arte Seqüencial**. 3 ed.. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: breve histórico do século XX-1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras; 2010.
- HUTCHEON, LINDA. **A Poética do Pós-modernismo**. Imago Editora. Rio de Janeiro, 1991.
- KRAKHECKE, C. A. **Representações da Guerra Fria na História em Quadrinhos Batman - O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)**. Tese(Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, RS, 2009.
- KRUGER, F. **A construção histórica na graphic novel V for Vendetta: aspectos políticos, sociais e culturais na**

Inglaterra (1982-1988). Dissertação(Mestrado). Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Pelotas, 2014.

LACAPRA, D. **Historia y memora después de Auschwitz.** - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009

RODRIGUES, M. **Representações políticas da Guerra Fria: as histórias em quadrinhos de Alan Moore na década de 1980.** Dissertação(Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, 2011.

SACCO, J. **Palestina - Uma nação ocupada.** São Paulo, Conrad. 2000.

SATRAPI, M. **Persépolis.** Trad. Paulo Wernek. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SPIEGELMAN, A. **Maus: A história de um sobrevivente.** Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

WEIN, WILSON. **The Unauthorized X-men: SF and Comic Writers on Mutants, Prejudice, and Adamantium.** BenBella Books, 2006.

WHITE, H. Teoria Literária e Escrita da História. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

_____. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir: **A história escrita: teoria e história da historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006, p.191-210.

_____.The Modernist Event. In: **Figural Realism.** Studies in the Mimesis Effect. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. p. 66-86.

_____.The Practical Past. **HISTOREIN.** Volume 10. 2010.

A REMEMORAÇÃO ATRAVÉS DO TESTEMUNHO EM MAUS, DE ART SPIGELMAN

Lisiane Seligmann

Introdução: narrativas gráficas

Estamos vivenciando um momento importante no campo literário, relacionado ao crescimento da leitura de histórias em quadrinhos. Depois de marginalizados por muitos anos, finalmente encontraram um lugar ao sol, ou seja, um espaço no mercado literário. Como consequência disso, os leitores encontram cada vez mais obras em um espaço próprio para os quadrinhos dentro das livrarias, o que chama atenção até de quem não costuma lê-los. De acordo com a pesquisadora e professora Regina Dalcastagné, a produção que antigamente sofria o preconceito de ser “literatura de criança” e “literatura das massas”, agora diante desta demanda merece uma “reflexão mais cuidadosa sobre seus recursos e seu alcance” (2012, p. 7).

Em 1964, Richard Kyle cunhou o termo *graphic novel* ao escrever um ensaio para o fanzine *Capa-Alpha*. Este novo termo só seria popularizado anos mais tarde, após a publicação de *A contract with God* (1978) de Will Eisner. Will Eisner contribuiu imensamente para o estudo e reconhecimento desse tipo de narrativa, produzindo novelas gráficas ficcionais e livros teóricos sobre o assunto, como *Comics and Sequential Art* (1985) e *Graphic storytelling and Visual Narratives* (1996). Eisner se propôs a mostrar que *graphic novels* eram maiores em extensão que comic books, além de abordarem temas mais substanciais e adultos que lidam com assuntos de grau emocional, psicológico e social. Desde então, encontramos muitos tipos de *graphic novels*, desde biografias, memoirs, terror, sci-fi, drama, adaptação de obras clássicas da literatura e o comics journalism, dentre outros.

Maus (1980), de Art Spiegelman, ajudou a popularizar o termo *graphic novel*, especialmente após ganhar um prêmio Pulitzer especial em 1992. *Maus* foi ganhador de muitos outros prêmios desde de sua publicação e é referência para artistas e estudiosos das mais diversas áreas. Este livro trata de temas difíceis de serem verbalizados e, no entanto, Art Spiegelman o fez tão bem e o fez através de uma linguagem que apenas a dos quadrinhos lhe permitiria. Baseado nos conceitos de narrativa gráfica¹ apresentados, pode-se, talvez, considerar que Spiegelman construiu uma obra bastante realística, resignificada através de linguagem verbal e visual.

A estrutura de *Maus*

Maus conta a história de um narrador-protagonista que entrevista seu pai, Vladek, sobrevivente dos campos nazistas. Encontramos dois tipos de narrativas presentes na estrutura de *Maus*: a história do presente contada por Artie (alter-ego de Art Spiegelman), e a do passado, contado por Vladek. O processo de escrita desse livro pode ser dividido em três partes que são essenciais para a compreensão da narrativa. No fluxograma abaixo, estes três momentos estão divididos em: a “pré-escrita” do livro, “a escrita” e a “narrativa”.

Figura 1 – As fases da escrita de *Maus*



Fonte: elaborado por Lisiane Seligmann (2016), com base no livro *MetaMaus* (2011).

¹ De acordo com Hillary Chute (2007), *graphic novels* deveriam ser chamadas de *graphic narratives*, pois a palavra *narrative* permite uma maior expansão do termo.

No primeiro momento é preciso compreender a dimensão do trabalho de pré-escrita do livro *Maus*. Art Spiegelman fez uma série de entrevistas com o seu pai durante os anos 1978 até a primeira publicação de *Maus* em 1980. Estas entrevistas podem ser encontradas no livro *MetaMaus* (2011), editado por Hillary Chute. O segundo momento é a escrita do livro e como Spiegelman organizou todo esse material que ele coletou nas entrevistas, juntamente com a pesquisa histórica que realizou sobre a Shoah². Este material está também presente em *MetaMaus*. *Maus* não foi publicado diretamente em um único volume, como o que encontramos nas livrarias hoje em dia. O processo de escrita começou em 1980 e terminou em 1991, tendo sido publicado em formato de série durante esses anos na revista vanguardista de quadrinhos norte-americanos *RAW* (1980). Spiegelman e sua esposa, Françoise, eram os editores dessa revista. Por último, o terceiro momento relevante para a compreensão de *Maus* e sua estrutura, deverá acontecer durante a leitura.

Todos os momentos apresentados no fluxograma são de extrema importância para a compreensão da obra de Art Spiegelman, porém neste artigo a análise se concentrará na terceira etapa: o texto já como resultado e a narrativa como estrutura desse texto. As primeiras páginas da história serão usadas como suporte para esta análise, porém a leitura proposta neste artigo também envolve aspectos presentes em diversos outros trechos da obra.

Nestas primeiras páginas, pode-se identificar Artie narrando uma memória de infância em discurso direto. Após esse momento inicial, dentro do primeiro capítulo “The Sheik”, Vladek narra seu passado pela primeira vez, assumindo posição de narrador e protagonista. Ao delinear-mos esta camada narrativa

² “Shoah” significa devastação ou catástrofe em hebraico. Alguns pesquisadores preferem usar este termo, pois Holocausto, de acordo com Leilah Dazinger (2007, p. 2), “é um termo de origem religiosa (...) que empresta caráter voluntário e passivo à morte, aceita em submissão à vontade divina”.

diferenciamos a narração de Artie sobre o presente (durante e depois das entrevistas) e Vladek narrando o passado (pré-guerra, guerra e pós-guerra). Essas transições temporais acontecem por intermédio textual e visual, que será explicado mais adiante neste artigo.

Nas páginas 4 e 5 da edição da Pantheon House de 1997, vemos Artie criança, brincando com amigos. Nos painéis que seguem, Artie é ridicularizado pelos amigos por não andar de skate tão bem quanto eles. Em seguida, Artie se dirige ao seu pai, chorando e buscando consolo, dizendo que “seus amigos fugiram”. Ao virar a página, Vladek diz à Artie “*seus amigos? Tranque todos em um quarto por uma semana sem comida e aí você verá o que são amigos*” (1997, p. 6). Em apenas duas páginas encontramos duas memórias distintas, que (co)existem lado a lado. Com esta leitura distinguimos que está implícita a memória de Artie, agora adulto, sobre este episódio da infância que causou uma forte impressão sobre seu pai. Do outro lado, encontramos o próprio Vladek, que se mostra frio e não oferece nenhum consolo ao filho pequeno, mostrando uma forte influência de suas próprias memórias como um judeu sobrevivente da Segunda Guerra Mundial que foi traído e que foi ajudado por amigos. Em apenas poucas páginas da história já é possível delimitar que a narrativa presente nas páginas seguintes determina “memória” e “rememoração” como temas centrais dessa narrativa gráfica.

Ao olharmos para essa introdução, a presença de caixas retangulares é de fácil identificação. Dentro dessas caixas, encontra-se uma narração na voz de Artie. Esses quadros retangulares dentro dos painéis estão presentes em muitas páginas e, quando é Vladek quem narra, o letreiramento³ é diferente daquele usado para dar voz à narração de Artie.

³ Letreiramento: tradução de *lettering*. Letreiramento é o desenho das letras em material impresso ou digital.

Memória: duas perspectivas

Primeiramente, é preciso deixar claro que existem vários tipos de memórias. Porém, para a análise de *Maus*, vamos discorrer sobre duas perspectivas diferentes. Trataremos da memória fisiológica, aquela responsável pelas explicações químicas e de ordem científica. Na segunda perspectiva, trataremos da memória como um substrato individual e coletivo responsável pela criação de identidades, culturas e responsável também pelo fornecimento de ferramentas para o entendimento da história. Esta segunda perspectiva coloca em evidência a importância da linguagem e também sua dubiedade ao relatar um evento pessoal e, ao mesmo tempo, de importância mundial.

Antes de considerar o componente fisiológico da memória, precisa-se compreender que o conceito de amizade presente em *Maus* é relevante para o desenrolar da história, pois Vladek não teria sobrevivido aos horrores da Segunda Guerra Mundial se não fosse por amigos que acolheram ele e Anja, sua esposa. Logo, o conceito de amizade foi responsável por evocar a primeira lembrança nas páginas iniciais do livro. Nelas, Vladek faz alusão à sua experiência no campo de concentração pois a palavra “amizade” foi reativada através da memória semântica, que por sua vez, faz parte da memória declarativa (IZQUIERDO, 2009). A memória declarativa é a memória capaz de armazenar e evocar informações de fatos e dados (VARELLA, 2012). A escrita desse livro aconteceu devido à evocação destes tipos de memórias, que são muito comuns no testemunho e na literatura de trauma. No decorrer do livro encontramos outros trechos que podem ser relacionados à memória de procedimento (relacionadas às habilidades motoras) e memória declarativa (semântica e episódica).

Hoje em dia, com os avanços científicos na área, podemos entender melhor como o armazenamento da memória funciona. Quando nossa mente quer registrar um evento, diversas cópias e registros desse evento são feitas em lugares diferentes do nosso cérebro. Como Racy Soares (2011) sintetizou, é como se

estas informações e registros fossem guardados em diversas pastas e estas, por sua vez, estivessem dentro de uma pasta maior. Essa pasta maior guarda informações que não podem ser apagadas. Essas informações são reguladas, em sua maioria, por nossas emoções e afetos.

O testemunho e a memória

Primo Levi (1987) diz que o testemunho surgiu da necessidade de “contar aos outros” e de tornar os outros “participantes” de uma experiência considerada pessoal e, portanto, única. Essa experiência, quando no formato de testemunho, no caso da Shoah, de acordo com Seligmann-Silva (2008), tem em primeiro lugar o sentido primário de “desejo de renascer”. Ao narrar seu trauma, Vladek renasce, pois o ato da narração configura uma nova autenticidade da realidade para Artie, seu filho. Artie cresceu sem entender os pormenores da história de seus pais e, por consequência, a sua. Ao realizar as entrevistas com Vladek, pode então não apenas entender melhor o que foi a Shoah, mas principalmente entender melhor a sua própria história como sobrevivente do Holocausto da segunda geração.

Ao falarmos de testemunha e testemunho, evidentemente precisa-se falar de sua impossibilidade. O testemunho é uma necessidade que entra em colapso consigo mesmo, devido a impossibilidade da força das palavras, já que estas são insuficientes para descrever o ocorrido, como apontou Seligmann-Silva (2008). Por causa disso, estamos diante de um impasse jurídico que o testemunho apresenta. O grau de violência durante a Shoah foi tão grande que as testemunhas ficaram impossibilitadas de recorrer às suas memórias e descrevê-las de forma fidedigna. É entre trauma e esquecimento que existe um espaço para criações e confabulações, e em que também entra o impasse jurídico, que questiona se o testemunho é fiel ou não, se deve ser considerado material de suporte para cunho histórico, ou não. No entanto, sem o testemunho, não seria possível recuperar dados históricos e histórias que aconteceram durante a segunda

guerra mundial, já que os agentes deste evento não pretendiam que ele fosse lembrado nem conhecido por ninguém.

Apesar da questão jurídica, todo testemunho é único e é através deles que hoje em dia conseguimos compreender o que foi a Shoah e outros genocídios de tamanha importância. Por mais confabulações e peças imaginárias que os testemunhos apresentem, eles fornecem elementos necessários, comuns e presentes a todos testemunhos, para entender o que aconteceu dentro dos campos de concentração e como funciona o presente diante do passado apresentado. Art Spiegelman faz isso também em *Maus*, aborda uma questão do passado com a perspectiva do presente permitindo o leitor entender o um evento-limite que deixou muitas marcas na nossa contemporaneidade.

De acordo com Seligmann-Silva (2008) o testemunho é uma modalidade da memória. Sobre essa arte, Paul Ricoeur (1996) observa que a memória tem a capacidade de (re)significação das experiências e do próprio ser. A memória, para Ricoeur, é a representação de vivências e as memórias guardadas são despertadas através da rememoração. Rememoração, ainda de acordo com o filósofo, é o produto do processo de elaboração individual, enquanto que comemoração, é o trabalho de construção de uma memória coletiva. A narrativa de *Maus*, portanto, lida com a rememoração de Vladek e com a rememoração de Artie, mas também com o presente. Isso está de acordo com noções como a de Santo Agostinho (354 AC), para quem a memória “é o presente do passado”, e Ricoeur, que define a rememoração como um “continuum” entre passado e presente, apesar da distância temporal.

Sabidamente, memória e história estão entrelaçadas e, como aponta Ricoeur (1996), esta aproximação se dá porque ambas possuem a “ambição de veracidade” (SELIGMANN, 2002). A história é construída através de acontecimentos e eventos que foram registrados, e estes registros, em sua grande maioria, são narrados. Vladek, ao narrar sua memória à Artie, não fala apenas de si e de seu trajeto, mas conta a história de diversas pessoas que conheceu no caminho, conta as viradas políticas de cada ano da

Segunda Guerra Mundial e as mudanças sociais que ocorreram enquanto foi prisioneiro. Vladek também relembra o espaço dos campos nazistas com precisão, sendo capaz de descrever câmaras de gás, mapas e diagramas com detalhes. Vladek, assim como Walter Benjamin nos textos da *Infância Berlimense* (1900), demonstra uma preocupação em não apenas narrar as suas memórias pessoais, mas também em resgatar imagens da memória que ultrapassam a experiência individual para alcançar as marcas da experiência histórica.

Transição memorial e temporal em Maus

No decorrer do livro, encontramos transições narrativas visualmente marcadas e percebidas através de desenhos diferenciados. Na primeira vez que Vladek começa a narrar sua vivência, logo percebemos diferenças de letreiramento, de requadro e de desenho. Ao pensarmos no letreiramento, elemento importante para Art Spiegelman, perceberemos que a fonte dentro dos balões e a fonte usada para narrar são diferentes. Essas fontes marcam passagem de voz narrativa, de tempo e de ponto de vista. Outro fator relevante para compreendermos a temporalidade da história se faz presente nas marcas de oralidade de Vladek. Como imigrante polonês que se mudou para os Estados Unidos mais velho, Spiegelman mostra seu inglês agramatical nos momentos da entrevista. Quando Vladek narra sua experiência em primeira pessoa, sua fala está sintaticamente correta, pois é quando está se comunicando em polonês. Nestas mudanças temporais mostradas graficamente e verbalmente, encontramos contradições e tensões de Vladek do passado para o presente mostradas pelos questionamentos de Artie.

Durante as entrevistas, por exemplo, Artie sempre pergunta a seu pai sobre Anja Spiegelman, sua mãe. Vladek desconversa, fornecendo pouca informação sobre o paradeiro dela durante a Shoah. No final da história, Vladek confessa que, em um acesso de raiva, queimou todos os cadernos que Anja havia escrito e deixado para Artie. No fim do livro, encontramos a contradição da oralidade presente em *Maus*. Artie conta a

história de sua mãe, através dos olhos e da memória de Vladek, exatamente como milhares de judeus sobreviventes e não-sobreviventes da Shoah. Vladek conta uma história de início, meio e fim, enquanto Spiegelman busca respostas sobre os caminhos não tomados, quais decisões foram tomadas e como e porquê isso ocorreu. Artie encontra apenas uma versão dos acontecimentos, enquanto esperava encontrar pelo menos duas versões – do seu pai e de sua falecida mãe.

Considerações Finais

Os processos de criação e o próprio formato de *Maus* são extremamente relevantes para o resultado atingido por Art Spiegelman. O autor diz em entrevista (2013) que não concebia a ideia de contar esta história que não fosse pelo meio de uma narrativa gráfica. Diferentemente de um filme, a novela gráfica permite que o passado e o presente sejam justapostos em uma única página. Spiegelman diz que *Maus* é trabalhado da mesma forma que a memória trabalha: repleto de idas e vindas temporais entre o passado e o presente, ora contada por Artie, ora contada por Vladek. A não linearidade narrativa permite ao leitor a melhor compreensão tanto da estrutura de *Maus* como do próprio funcionamento da memória.

Art Spiegelman diz ser o interlocutor de seu pai, e é através de um interlocutor que a grande maioria dos testemunhos de Shoah foram feitos. A interlocução em *Maus* é significativa para a rememoração de Vladek, que se sente à vontade com o filho para contar os horrores vividos. Essa interlocução proporciona a Artie a possibilidade de explorar a relação pai e filho presentes na história. Walter Benjamin (1940) já demonstrava em seus escritos uma atenção à importância de revisitar o passado, pois esse retorno, a partir do presente, é capaz de fornecer uma concepção de história revisada, desmantelando a noção histórica totalitária de uma explanação de uma única-via (SOARES, 2011).

Paul Ricoeur (1996) percebeu a conexão entre texto e experiência. *Maus* relata a experiência de Artie e de Vladek e narra

suas memórias também. A memória é uma maneira de manter o evento vivo e um dos principais gatilhos da história.

Ademais, *Maus* coloca em evidência as contradições da própria literatura de testemunho, aponta para suas falhas e a problematiza, o que é percebido pelo caso da mãe de Art Spiegelman, Anja. Ela colocou fim à própria vida durante a adolescência do artista e é retratada na história como um personagem sem voz. A voz de Anja não encontra espaço na narrativa em *Maus* pois Vladek, ao queimar seus cadernos e diários, dá fim a esta possibilidade de uma narrativa alternativa dentro da História. Desta forma, Vladek acaba silenciando uma sobrevivente que lutou contra a opressão e autoritarismo político e social. Anja representa um grande número de sobreviventes da Shoah e de outros genocídios, que nunca tiveram uma chance de narrar seu trauma. Ela é a subalterna das subalternas (MERINO, 2010). Para futuros trabalhos, Anja Spiegelman pode e deve ser estudada pois além de representar um grande número de judeus que nunca tiveram chance de se pronunciar, representa a parcela feminina silenciada em genocídios como a Shoah, que também nunca teve seu espaço na literatura de trauma e na literatura de forma geral.

Referências bibliográficas:

- ABC RN. **Life after Maus with Art Spiegelman**. Late Night Live, ABC Radio National, Australia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3xTM-ewN9yM&t=188s>>. Acesso em: 3 de nov. 2016
- AGOSTINHO, Santo. **Solilóquios**. São Paulo: Paulus, 1998 (Patrística, 11).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin W. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense; 1994. p. 197-221

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: Benjamin W. **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CHUTE, Hilary. **Chute on Graphic Narratives – They’re Not Just Comic Books Anymore**. Harvard Gazette. Disponível em: <<http://news.harvard.edu/gazette/story/2007/12/chute-on-graphic-narratives-theyre-not-just-comic-books-anymore/>>. Acesso em: 28 de out. 2016.

DANZINGER, Leilah. Shoah ou Holocausto? **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. 2007, vol,1, n.1, p. 1-9

DALCASTAGNÉ, Regina. **História em Quadrinhos diante da experiência dos outros**. Ed. Horizonte. 2012. Vinhedo, São Paulo.

IZQUIERDO, Ivan Memória. **Cérebro & Mente**. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Neurociência. Número 4, dez.1997/fev.1998. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n04/opiniaio/izquierdo.htm#proteinas>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

_____. **A Arte de Esquecer**. 2ª ed. Vieira & Lent. Rio de Janeiro, 2010.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

MERINO, Ana. Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in MAUS. **Transatlantica** [online], Paris, AFEA 1, set. 2010, p. 1-12. Disponível em <<http://transatlantica.revues.org/4941>>. Acesso em: 5 nov. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clín.** [online], 2008, vol.20, n.1, p. 65-82.

_____. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho da Era das Catástrofes**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2013.

SPIEGELMAN, Art. **The Complete Maus: A Survivor's Tale**. New York, Pantheon. 1997.

_____. **MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus**. New York. Pantheon, 2011.

RACY Soares, Débora. O Trabalho da Memória: entre a História e o Testemunho. **Dossiê Literatura e Autoritarismo; Literatura de Minorias e Margens da História**, Santa Maria, n. 4, 2010.

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

RODRIGUES DA SILVA, Helenice. Rememoração / Comemoração: As Utilizações Sociais da Memória. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: USP, vol. 22, n. 44, mar. 2002. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200008>. Acesso em: 19 de nov. 2016

VARELLA, Drauzio. Sobre a Memória. **Site Oficial Dr. Drauzio Varella**. Disponível em:
<<http://www.drauziovarella.com.br/artigos/smemoria.asp>>. Acesso em: 23 set. 2016.

O PASQUIM: JORNALISMO DIFERENCIADO

Thiago Araujo Vaucher

Coragem para nascer, audácia e criatividade para permanecer vivo

Este artigo tem por finalidade discutir um dos mais significativos jornais da Imprensa Alternativa Brasileira, o jornal que marcou época e fez escola, O Pasquim.

Durante os vinte e um anos de Regime Civil-Militar, entre os anos de 1964 a 1985, muitas coisas vem à tona, e durante esses longos, um ano ficou marcado na história, 1968, o ano de instaurado o Ato- Institucional que mais agravou o regime, o AI que calou, que torturou, que manchou de sangue a história do Brasil. No que tange a imprensa e ao que ocorria nas redações dos principais jornais do país, só quem esteve dentro das redações dos jornais daquela época poderia nos falar como foi difícil trabalhar em um ambiente repressivo, onde a liberdade de expressão era desrespeitada por conta da censura que havia na imprensa. Coube a audácia, a criatividade e a coragem de homens e mulheres que não se deixaram abater por conta das dificuldades, se tornando os responsáveis por darem voz a muitos que o status quo queria calar.

Meses após a instauração do Ato Institucional mais repressivo de todos, tendo a coragem de rir de tudo e de todos, fazendo isto de forma diferenciada, criativa e bem humorada, em 26 de junho de 1969 chegava nas bancas, a edição de número um de O Pasquim. A audácia e coragem de seus fundadores e colaboradores ao criarem um jornal que entrou para a história da imprensa brasileira, seus criadores, Jaguar e Tarso de Castro, além de outros jornalistas, chargistas e caricaturistas, criaram um jornal que revelou sua vocação à universalidade, extraindo uma visão crítica compartilhada por todas as gerações, de jovens a adultos, ganhando grande repercussão a nível nacional.

Devido à instabilidade política e social dos primeiros anos da década de 1960, onde houveram eleições, posse e renúncia do presidente eleito Jânio Quadros em 1961, e seu vice era João Goulart, conhecido popularmente pelo apelido Jango, porém não era bem visto pelos militares e por parte da imprensa, que temiam mudanças no status quo, por isso tentavam provocar seu isolamento parcial.

Jango governou o país durante um ano e meio sob regime parlamentarista, impedindo o que implementasse uma política trabalhista, como era seu desejo, porém após a realização do plebiscito em janeiro do ano de 1963, foi aprovado o retorno do presidencialismo, embora não havendo tempo suficiente para a implantação das Reformas de Base tão desejada pela população.

Sofrendo pressão por parte de partidos de oposição, além de parte da imprensa que o acusavam de tentar implantar em território nacional a República Sindicalista, movimentos populares começaram a levantar bandeiras como as Reformas Agrária, Bancária, Sindical e a redistribuição de renda e regulamentação do capital estrangeiro.

No dia 13 de março, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, Jango afirmou que iria realizar a reforma agrária e as demais reformas que estavam sendo reivindicadas. Porém os anseios populares ficaram só no discurso, porque no fatídico dia 31 de março de 1964, foi instaurado o Golpe Civil-Militar, assumindo o governo uma junta composta por civis e militares. Somente no dia 2 de abril em sessão extraordinária do Congresso Nacional foi declarada vaga a presidência da República, onde na ocasião assumiu a presidência, o presidente da Câmara Federal, o deputado Ranieri Mazzilli.

De fato o que aconteceu só veio encobrir a estrutura de poder montada por setores conservadores da sociedade e as Forças Armadas. “A coalizão civil-militar pediu apoio da população e justificou seus atos com base neste programa.” (ALVES, 1989, p.52)

Em busca de segurança dentro do país com o objetivo de eliminar o inimigo interno, entrou em conflito com os objetivos

declarados para o retorno da legalidade e o fortalecimento da democracia. No dia 9 de abril, chefes militares editaram o Ato Institucional nº1 que tinha como objetivo dar substância jurídica e institucional ao movimento, estabelecendo novas regras. Este mesmo Ato Institucional também foi o responsável pela limitação do direito de exercício da liberdade individual e coletiva, autorizando a utilização de repressão contra aos que se oporem ao novo governo.

Após crescerem as manifestações populares exigindo a volta da democracia, graças à lideranças oriundas de movimentos sociais, intelectuais e políticos de oposição, com o objetivo de sufocar a reação da sociedade civil e preservar as rédeas do poder, no ano de 1968, no dia 13 de dezembro foi sancionado o Ato Institucional – 5, no qual o Executivo poderia fechar o Congresso Nacional e as Assembleias estaduais e municipais, cassar mandatos de membros do Legislativo e Executivo, suspender direitos políticos, demitir, remover, aposentar, fazer tudo o que bem entendia, tudo em nome da Segurança Nacional. A partir do Ato Institucional – 5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informação, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. A censura aos meios de comunicação foi estabelecida na prática. Conforme Elio Gaspari “baixado o AI-5, partiu-se para a ignorância. Com o Congresso fechado, a imprensa controlada e a classe média de joelhos, o regime bifurcou sua ação política.”(GASPARI, 2002, p. 345)

Os meios de comunicação que apoiaram a queda de Jango dando sustentação ao governo Civil-Militar foram surpreendidos com a repressão e a censura. A censura é a mais forte arma de que os regimes autoritários têm se utilizado, com o objetivo de impedir a propagação das ideias que poderiam vir a pôr em dúvida a organização do poder, apresentando-se como instrumento eficaz para o controle social, no Brasil em especial a censura surgiu bem antes da imprensa. Durante esse período, podemos identificar dois tipos de Censuras que foram realizados na imprensa brasileira, a Censura Prévia e a Autocensura. A

censura prévia determinava que tudo que o que fosse preparado por um jornal seria examinado pelos censores antes da sua divulgação. Geralmente os censores analisavam todo o material que estava sendo preparado no local em que ele era produzido, liberavam, vetavam ou liberavam com restrições, chegando ao ponto de algumas vezes os cortes serem tão drásticos que praticamente inviabilizava a publicação. Com o passar dos anos e o endurecimento do regime, a censura começou a ser realizada em Brasília, onde o material deveria ser enviado, ocasionando prejuízos à imprensa, por várias razões muitos jornais deixaram de existir e outros perderam força. Assim como a censura prévia, a orientação geral da censura era dada pelo Ministério da Justiça, embora não possuísse base jurídica. Outros órgãos do governo, como o Sistema Nacional de Informação – SNI e outros serviços de informação, porém, colaboravam na tarefa de imprimir uma direção à repressão da imprensa. “Essa censura era realizada de várias maneiras: através de bilhetes, com ou sem assinatura, por telefone, audiência e gravação, ou diretamente na redação dos veículos.” (WEBER, 2000, p. 185)

A grande imprensa foi a que se submeteu a autocensura, ou seja, os próprios editores cuidavam do que os jornalistas podiam ou não escrever. A prática da autocensura acontecia quando os proprietários de grandes jornais fechavam acordos com os responsáveis pela censura, ou diretamente com o governo.

Esses acordos e ordens tinham como finalidade decidir sobre o que deveria ou não ser publicado. De certo modo, embora eventuais resistências possam ocorrer, criando-se imagens figuradas que força uma leitura nas entrelinhas, ou mesmo burlando-se ordens expressas, a autocensura representa uma capitulação, uma vez que o papel censório é transferido do Estado para a direção do órgão de divulgação, que assume a função de comunicar a seus repórteres o que podem ou não escrever. (AQUINO, 1999, p.222).

Não estamos afirmando que antes da decretação do AI-5 não havia censura, podemos dizer que, a partir da decretação do AI-5 à atuação da censura foram constantes.

O Pasquim foi um dos principais nomes da imprensa alternativa do Brasil, porém é preciso considerarmos algumas questões no que se refere à utilização da imprensa como fonte histórica, pois sabemos que o fato jornalístico é construído sendo cria de sua época e dos interesses que envolvem sua publicação. A imprensa tem uma forma de intervenção privilegiada no contexto político, social e cultural de sua época, portanto como fonte histórica, não pode ser lida como um espelho da realidade, como um relato fiel dos acontecimentos, mas deve ser encarada como construção subjetiva e intencional de um jornalista, de um grupo de jornalistas, que na sua grande maioria estão vinculados a uma empresa, a qual representa e defende seus próprios interesses e visões de mundo. A imprensa traz consigo muitas das ideias e da visão de mundo dos grupos que são representados, neste sentido trazem mais nitidamente as visões de mundo dos grupos que a produzem e representam. Assim como o historiador seleciona, a partir de seu lugar social e de seus interesses, seu objeto, suas fontes, suas prioridades, o jornalista seleciona o que será destacado, o fato que criará no jornal. Na história do Brasil, os brasileiros conheceram diversos tipos de imprensa como a imprensa política, literária, humorística e noticiosa. Em um período sem liberdade, a imprensa era dividida em duas categorias: a grande imprensa e a imprensa alternativa. Acreditavam que de algum lugar havia de nascer uma voz para combater o regime autoritário, este foi um dos principais papéis da imprensa alternativa deste período, mesmo que censurada a imprensa não podia deixar de existir. Estas duas categorias se diferenciavam desde seus estilos, leitores, estrutura organizacional e métodos de financiamento. Para fomentar consenso e silenciar as oposições, o governo colocou em funcionamento um amplo aparato repressivo, em nome da Segurança Nacional, com este objetivo foi criado o Sistema Nacional de Informação, responsável por uma vigilância cerrada sobre a vida das pessoas.

Neste contexto de cerceamento de liberdade surgiu a Imprensa Alternativa, eram jornais de pequeno porte que agrupavam jornalistas, intelectuais, políticos afastados pelo regime. As publicações alternativas trabalhavam com diversas temáticas, entre elas, políticas, humor, cultural, feministas, tendo em comum uma postura de oposição intransigente ao governo. Esses jornais questionaram mais diretamente o governo, denunciando a violência e as arbitrariedades, em um momento onde os canais tradicionais de organização e manifestação política de oposição estavam fechados. A imprensa alternativa é uma fonte histórica distinta da grande imprensa, na medida em que não possui a mesma periodicidade, tiragem e público leitor, como não é uma imprensa diária, sua circulação poderia ser semanal, quinzenal, mensal e não tem a mesma estrutura financeira da grande imprensa. A imprensa alternativa não pode ser considerada imprensa de massa, pois seu estilo, suas frases escolhidas, bem como os temas, suas matérias, um conjunto, faziam da imprensa alternativa uma imprensa de intelectuais. Segundo Smith “A imprensa alternativa exercia um papel crucial na formação de uma oposição política, ao oferecer um foro de debates e proporcionar fontes alternativas de informação.” (SMITH, 2000, p.60) Uma característica interessante da imprensa alternativa era o fato de que poucos jornalistas que se dedicavam a este tipo de jornalismo se dedicavam exclusivamente a este trabalho, sua grande maioria contribuía com artigos, até porque nenhuma dessas publicações havia recursos para poder pagar uma equipe numerosa. Um exemplo bem sucedido foi nosso objeto de análise neste artigo, O Pasquim, que embora com a equipe presa, pode contar com colaboradores para poder dar sequência as atividades do jornal. A imprensa alternativa teve repercussão em todo o Brasil, mas era no Rio de Janeiro e São Paulo onde se encontrava a maioria das publicações, “o único jornal da imprensa alternativa fora do eixo Rio-São Paulo com circulação nacional foi o Coojornal”. (CHINEM, 1995, p.37)

Em 1979 com o fim do AI-5 não foi o fim da imprensa alternativa, ela só tomou outro rumo, deu início a luta pelo

retorno das eleições diretas, que veio a acontecer somente em 1984 com a campanha que ficou conhecida como Diretas. A imprensa alternativa só perdeu suas forças com a redemocratização, embora no que refere-se à política sempre haverá alguém para narrar o que está acontecendo, este é o papel da imprensa, seja ela alternativa ou não. É importante ressaltar o papel que a imprensa alternativa teve na história do Brasil ao longo dos anos em que esteve em vigor o AI-5, embora com a censura sempre ao lado, a imprensa esteve sempre combatendo e lutando por democracia e liberdade. Embora tenha perdido espaço para a grande imprensa depois da redemocratização, estará sempre presente e bem viva na memória dos que lutaram pela democracia e liberdade.

O jornal da imprensa alternativa que permaneceu vivo, as duras penas por longos anos, O Pasquim nasceu da seguinte forma, quando faleceu o jornalista Sérgio Porto um dos responsáveis pelo jornal A Carapuça, Murilo Pereira Reis que era sócio do jornal procurou o jornalista Tarso de Castro para que ele desse continuidade ao jornal. Tarso sugeriu fazer um novo jornal, porque o jornal A Carapuça tinha o perfil de seu criador, Sérgio Porto. Murilo confiou na capacidade de Tarso que reuniu-se com Jaguar, Sérgio Cabral, Claudius e Prosperi para criar o novo jornal. Jaguar sugeriu o nome O Pasquim, antecipando a repercussão que o jornal teria para junto dos setores mais conservadores da sociedade, pois o nome já previa as críticas que viriam com sua publicação.

Criado inicialmente para ser um jornal do bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro, O Pasquim tornou-se mais que um jornal de bairro, ao longo dos anos tornou-se a voz de muitos brasileiros que estavam exilados e dos que eram contra o governo e que permaneceram no país. O jornal nasceu com uma linha editorial caracterizada pelo humor, ocasionando assim pressões que ocorreram desde o seu nascimento. Logo no seu primeiro número no dia 26 de junho de 1969, O Pasquim revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro, instituindo uma oralidade que ia além da mera linguagem coloquial para a

escrita do jornal, essa revolução, semi-apreendida pela imprensa nos anos seguintes, teve impacto mais profundo na publicidade. Aparentemente, começou por acaso, quando Jaguar usou as propriedades de outra invenção de introdução relativamente recente no jornalismo brasileiro da época, o uso do gravador, mostrando desde o primeiro número o caráter diferenciado do jornalismo realizado pelo O Pasquim, que não nasceu para fazer jornalismo político, buscou através de um jornalismo de humor criticar o comportamento da classe média brasileira, a partir da moral e dos bons costumes, que era defendida pelos Militares, começando a despertar a atenção dos Militares e órgãos responsáveis pela Censura.

O jornal discutia os vários modos de vida e o comportamento da população brasileira, abordando assuntos nacionais e até mesmo internacionais, seja na forma de crônicas, artigos, comentários e colunas, os assuntos mais discutidos eram teatro, cinema, música, televisão, entre outros assuntos. Um dos fatos que contribuíram para a expansão do jornal foi o número de jornalistas e profissionais qualificados e críticos ao governo e a ausência da liberdade de expressão, tornando-se a voz dos que haviam perdido seu lugar, como intelectuais que visualizavam em O Pasquim o caminho para expressar suas ideias.

O jornal e sua importância aumentavam com o tempo, raro para um jornal alternativo que não havia sequer reunião de pauta, se caracterizou por ser um jornal mais opinativo do que informativo. Nos jornais há reuniões para decidir o que escrever, mas em O Pasquim não havia, os bares eram considerados extensão da redação.

Mas não foram obedecidas regras básicas de administração, controle financeiro e de estoques, o que levou ao estrangulamento de um projeto editorialmente bem-sucedido. O grupo não se via como uma empresa, nem mesmo como uma redação convencional, mas como uma patota, um grupo de amigos.

O Pasquim realmente nasceu e viveu alternativo, suas grandes inovações jornalísticas, que fizeram dele um jornal

diferenciado, aconteceram por acaso, como por exemplo, a entrevista que foi realizada para a primeira edição do jornal que saiu no dia 26 de junho de 1969, o entrevistado foi Ibrahim Sued, feita pelo Jaguar, Sérgio Cabral e Tarso de Castro. Após a entrevista já na redação do jornal Jaguar foi questionado por Sérgio Cabral se ele havia transcrito a entrevista para uma linguagem jornalística, Jaguar que não é jornalista é chargista, comentou que não sabia, então por falta de tempo a entrevista saiu do jeito que foi transcrita por Jaguar, a partir deste momento revolucionou a linguagem jornalística nacional. Além desta inovação O Pasquim também foi responsável pela introdução do palavrão na linguagem falada, tudo que os Militares temiam O Pasquim teve coragem de fazer. Com isso percebemos que o jornal não modificou apenas o jornalismo, mas também a sociedade como um todo.

Em 1º de novembro de 1970 a censura e a repressão chegaram à redação de O Pasquim, parte da “Patota” como era carinhosamente chamada à equipe, foi presa, mesmo assim o jornal não saiu de circulação, com o auxílio dos que não haviam sido presos e de outros colaboradores, O Pasquim retomou os trabalhos sem que os seus leitores soubessem o que havia acontecido. Com a criatividade que lhes era peculiar, os membros da “Patota” fizeram com que os leitores soubessem da prisão de uma forma que só O Pasquim poderia fazer, por intermédio do humor, referindo-se a prisão como um surto de gripe. A repercussão da prisão foi grande, sendo assim a solidariedade e o carinho que os leitores demonstravam para com os integrantes do jornal aumentava cada vez mais. O Pasquim recebia colaboração de várias pessoas, entre artistas, intelectuais, escritores, atores, cantores, cineastas do país todo.

O jornal passou por vários momentos, hora momentos bons, hora momentos de dificuldades, tanto de ordem da repressão e censura quanto financeira. “O leitor padrão do jornal (70% do total) tinha entre 18 e 30 anos, o filé mignon do mercado. Em circunstâncias normais, vendendo (já na edição

número 16) 80 mil exemplares e aumentando a tiragem, em dez semanas, para 200 mil”. (AUGUSTO, 2006, p.10)

Os anunciantes temiam anunciar no jornal devido à repressão e ameaças. Muitas vezes o jornal após ser aprovado pelo censor na redação quando chegava à banca era retirado de circulação. Tratando-se de censor, em O Pasquim é importante citar dois casos, o primeiro trata-se da primeira censora que o jornal teve, chamava-se Marina, chamada de dona Marina pelos membros do jornal. Em um período em que era permitido fumar nas redações, a “Patota” costumava beber e fumar durante o expediente, foi então que eles descobriram que dona Marina, a censora, gostava de beber. Ao chegar para mais um dia de trabalho dona Marina deparou-se com uma garrafa de uísque em sua mesa, passou o dia bebendo e entre um gole e outro aprovava muita coisa que não devia. Entre essas aprovações, passou despercebido que Jaguar, colocou a frase “Eu quero mocotó” em um balão de fala, insinuando que D. Pedro I, no famoso quadro de Pedro Américo sobre o Grito do Ipiranga, o Imperador queria mocotó, alusão a música de Jorge Bem. Com isso O Pasquim livrou-se da censora, em seu lugar foi designado para a função o general da reserva Juarez Paes Pinto. Após encerrar o trabalho, um dos integrantes de O Pasquim levava o que foi feito para o general em um apartamento onde ele costumava receber visitas de mulheres ou na praia onde o general jogava com os amigos. Após aprovar uma entrevista com uma antropóloga estadunidense que afirmava a existência de racismo no Brasil, o general deixou de ser o censor de O Pasquim. Depois do general Juarez o jornal passou a ser censurado em Brasília, no Centro de Informação do Exército, foi assim até 1975 quando a censura acabou. O Pasquim ao mesmo tempo em que ganhava o respeito por parte da grande imprensa, também era visto com hostilidade, por entenderem que o jornal tornou-se um concorrente. Criado em 1969 existiu até 1991, passando por vários momentos, servindo de exemplo de jornalismo tanto para os demais jornais alternativos, bem como para a grande imprensa e revistas. Serviu de escola para importantes jornalistas, chargistas e caricaturistas.

Sua principal contribuição foi o fato de em meio aos anos tumultuados dos governos militares, à censura, crises financeiras e desentendimentos internos, O Pasquim resistiu e sobreviveu para contar a história do Brasil no período em que existiu de uma forma única e diferenciada.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário**. São Paulo: EDUSC, 1999.

AUGUSTO, Sérgio. e JAGUAR. O Pasquim. **Antologia**, volume 1, 1969 – 1971. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.

BRAGA, J. L. **O Pasquim e os anos 70: mais prá epa que prá oba**. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

CHINEM, Rivaldo. **Imprensa Alternativa: Jornalismo de oposição e inovação**. São Paulo: Ática, 1995.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

REGO, N. P. **Pasquim: Gargalhantes pelepas**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SMITH, Anne-Marie **Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil**. Rio de Janeiro, FGV, 2000.

WEBER, Maria Helena **Comunicação espetáculo da política**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2000.

COMÉDIA E PROPAGANDA EM *THE GREAT DICTATOR* (1940) E *TO BE OR NOT TO BE* (1942).

Maicon Alexandre Timm de Oliveira

O cinema se tornou ao longo dos anos uma importante arte capaz de atingir um grande público e, durante determinados períodos, possuiu a particularidade de ser utilizado como arma de propaganda de diferentes regimes. Neste sentido, Wagner P. Pereira afirma que:

Embora tenha sido utilizado, pela primeira vez, para fins políticos pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902), foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que teve início, de forma generalizada, a sua utilização como instrumento de propaganda política e de controle da opinião pública. Os filmes de propaganda desse período não possuíam ainda o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes nazifascistas e da Segunda Guerra Mundial (PEREIRA, 2004, p. 2).

Como podemos depreender do trecho acima, cada um com suas particularidades: soviéticos utilizaram o cinema para legitimar sua nova forma de governo, nazista por outro lado viram no cinema a ocasião perfeita para criar um inimigo e ressaltar a raça ariana, com os americanos não seria diferente, pois utilizaram-se do cinema durante a Segunda Guerra Mundial como forma de ressaltar a sua importância para o mundo através da glorificação dos valores americanos. Todavia, ressaltamos que, no caso estadunidense, essa postura não surgiu de imediato, visto que existia uma questão que ainda mantinha o cinema hollywoodiano estático mesmo com o início da guerra. O primeiro deles era a própria postura do governo estadunidense

que se manteve afastada do conflito até sofrer o ataque de Pearl Harbor, executado pelos japoneses. E a segunda questão diz respeito a um pacto que existia entre Hollywood e as autoridades nazistas, este que será exposto em seguida.

No período entre guerras o cinema se tornou uma das principais fontes de diversão assim, “[p]odemos inferir que o cinema é um meio de comunicação de massa que lança mão de uma linguagem complexa e ao mesmo tempo simples para que possa ser entendida por todos e assim vincular a sua mensagem” (ALVES, 2015, p. 15). Na tentativa de impedir que os estúdios de Hollywood ferissem de alguma forma a imagem da Alemanha de Hitler ou até mesmo a Alemanha anterior, surgiria um forte pacto entre Hollywood e o nazismo:

O Artigo Quinze revelou-se uma maneira muito eficaz de regulamentar a indústria americana de cinema. O Ministério do Exterior alemão, com sua vasta rede de consulados e embaixadas, podia facilmente detectar se havia algum filme ofensivo sendo exibido em qualquer lugar do mundo. Se algum fosse descoberto, o Ministério do Exterior poderia então impedir o estúdio correspondente de fazer negócios na Alemanha (URWAND, 2014, p. 59).

Basicamente o Artigo 15^o, surgiu de uma preocupação dos nazistas com o cinema estadunidense que este fosse utilizado ostensivamente contra a nova Alemanha de Hitler. Na tentativa de evitar isso, os nazistas compreenderam que teriam que atacar no único ponto fraco dos estúdios hollywoodianos: a questão financeira. Todo esse artigo traria sanções grandes aos estúdios, pois caso fugissem das indicações nazistas, poderiam ter um grande prejuízo visto que perderiam acesso ao mercado alemão que estava se tornando um dos principais mercados da época

¹ O artigo pode ser encontrado na obra de URWAND, Ben. **A colaboração: O pacto entre Hollywood e o nazismo.** Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2014. Seu livro desvenda todo esse processo envolvendo o Artigo 15^o e Hollywood.

com relação à cinematografia.

Essa medida foi importante, pois resguardava o que Hitler tentava fazer, ou seja, impedia que o povo alemão e seus antepassados fossem atacados pelos filmes. Com isso os nazistas possuíam o caminho aberto para forjar a questão da identidade alemã e reforçar novos aspectos com o cinema nacional que crescia paulatinamente com a ascensão de Hitler.

A comprovação desses fatos se apresenta no que Urwandreleta sobre o líder nazista:

Hitler adotara uma abordagem incomum em relação aos filmes. Primeiro, os consumia; na verdade, assistia a tantos que seus auxiliares ficavam preocupados, achando que iria exaurir o acervo do Ministério da Propaganda. Segundo, ele tomava medida drásticas contra os filmes que se opusessem a tudo que defendia (URWAND, 2014, p.47).

Toda essa construção de um aparato defensivo pautado no Artigo 15 se mostrou eficaz até o início da guerra propriamente dita, pois, com o das ofensivas bélicas na Europa, o cinema foi sendo deixado de lado; não havia mais tempo para essa diversão, tudo se resumia agora a lutar e avançar sobre o território inimigo. Desta forma, o artigo começou a perder sua eficácia: um temor de Hitler estava ressurgindo, uma vez que,

A propaganda que o deixara tão impressionado não havia tomado forma apenas em folhetos lançados do céu. Algumas das imagens mais poderosas estavam contidas nos filmes de Hollywood. Os americanos usaram a nova tecnologia para auxiliar a propaganda que, na opinião de Hitler, ajudaria a derrotar os alemães (URWAND, 2014, p. 28).

Toda essa utilização do Artigo 15 reflete em um fato importante para os Estados Unidos, pois possuíam um posicionamento neutro no período inicial da Segunda Guerra Mundial, seu cinema não se detinha de forma oficial a hostilizar os alemães – muito em consequência do Artigo imposto aos

estúdios hollywoodianos –, já com o início da guerra na Europa a situação ganhara novos contornos, uma vez que as películas se tornaram informativas acerca do mal que a Alemanha poderia representar para os países. Sendo assim, surgiram inúmeros filmes *Hitler Beast of Berlin* (1939) de Sam Newfield – um filme que aborda a censura nazista e o mal que uma guerra poderia trazer para o mundo novamente –, e *The mortal Storm* (1940) de Frank Borzage – que aborda o antissemitismo e como o nazismo destrói o ambiente familiar.

Contudo, quando os Estados Unidos adentram no conflito de forma mais direta – principalmente após o ataque japonês a Pearl Harbor e a subsequente declaração de guerra dos alemães para com os norte-americanos – o Artigo 15 já não fazia mais sentido e poderia ser completamente esquecido e tudo o que era imposto poderia ser revogado, surge assim a oportunidade de utilizar a melhor arma, pois “[u]ma vez declarada guerra, Roosevelt deu instruções preciosas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos” (FERRO 1992 p. 32). A situação seria outra a partir de agora. Filmes que antes eram impedidos de falar dos alemães de forma negativa por causa do Artigo que, logo no início da guerra, passaram a denunciar e reforçar a necessidade dos Estados Unidos vencerem a guerra e manterem os princípios fundamentais da humanidade.

Aquilo que Hitler temia tomou forma: a propaganda estadunidense adentrou em peso no cinema de Hollywood com alguns propósitos, como corroborado no trecho a seguir:

Nos filmes de propaganda, o estereótipo e a caricatura podem ser usados propositadamente para ridicularizar o outro, aquele que deve ser identificado pelo público como inimigo. No caso norte-americano, o bem é representado a partir de seu modo de viver, sua liberdade, democracia (FAZIO, 2009, p. 295).

Bem como também serviu para compreender que a

a linguagem cinematográfica não pode ser considerada inocente. Isso mostra que, independente das intenções dos produtores, o filme possui forte caráter pedagógico, formador de opiniões e divulgador de ideologias, servindo desde seus primórdios como arma de propaganda para diferentes governos e causas. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 6).

Isso demonstra a importância atribuída ao cinema durante a Segunda Guerra Mundial, visto que foi capaz de construir e reforçar a identidade estadunidense demonstrando seus valores em determinadas películas bem como também foi o responsável por manter uma constante luta contra o nazismo, construindo através do cinema um inimigo extremamente cruel e poderoso, mesmo nos filmes de comédia esses aspectos são explorados.

Com toda essa visão que as películas ganharam, Ferro destaca que “[o] cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda.” (FERRO, 1992, p. 27) e o governo estadunidense observou esse fato e utilizou o cinema durante esse período com essa intenção clara:

A propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem de tudo que podem para provocar emoções, para que facilmente possam conduzi-las à sua meta política (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 148).

Desta forma, nesse artigo abordaremos a questão inicial do cinema estadunidense e como ele se posicionou frente ao nazismo através de um dos gêneros cinematográficos de maior sucesso: a comédia. Para tanto, dois filmes se destacam num universo relativamente grande, analisaremos de forma breve o filme dirigido por Charles Chaplin *Great Dictator* (1940) e a película

de Ernest Lubitsch² *Ser ou não* (1942).

Passemos primeiramente ao filme de Chaplin. No contexto de divulgação da obra, os EUA ainda não haviam adentrado a guerra, ainda seguiam sua política isolacionista. O filme de Chaplin é completamente satírico para com a situação na Alemanha Nazista e como o mundo parece ter ficado inconsciente durante a Ascensão de Hitler, tão inconsciente quanto o personagem principal do filme que após a Primeira Guerra Mundial entra em coma e acorda apenas 20 anos depois. Chaplin procura demonstrar inicialmente o porquê do mundo, observando a situação, deixara chegar ao ponto que pessoas são perseguidas e países têm seus direitos de liberdade retirados por um cruel ditador. Na narrativa fílmica, o país fictício chamado Tomânia (*Tomainia*) representa a Alemanha nazista, outro personagem interpretado por Chaplin no filme é o ditador Adenoid Hynkel (as primeiras letras referem-se diretamente ao nome de Adolf Hitler).

Chaplin interpreta dois personagens: o ditador e um barbeiro judeu. Fazendo uma alusão à Alemanha nazista, os judeus, na película, são perseguidos. O barbeiro, que esteve inconsciente durante alguns anos, não reconhece o seu país após saber do que estava ocorrendo. Seu antigo amigo de exército, o general Schultz, tenta lhe ajudar, visto que o local onde os judeus estavam seria invadido pelo ditador. Na sequência, o barbeiro e seu amigo são presos. Na prisão conseguem escapar roubando roupas de oficiais do exército. O barbeiro é confundido com o ditador, e o oposto ocorre com o ditador, que é identificado como o barbeiro fugitivo: os papéis, literalmente, se invertem. O barbeiro retorna a capital onde realiza um discurso bem diferente do seu antecessor, pois em vez de disseminar terror e ódio, apela para direitos humanos e os princípios da democracia. Duas partes do seu discurso são mais relevantes, segue o trecho da fala do barbeiro ocupando o espaço do ditador:

²O diretor é alemão e ao fugir da perseguição nazista, passou a trabalhar em Hollywood.

Barbeiro: Todos nós desejamos ajudar uns aos outros. Os seres humanos são assim. Queremos viver pela felicidade dos outros, não pela miséria dos outros. Por que havemos de odiar e desprezar uns aos outros? Neste mundo há espaço para todos. A terra, que é boa e rica, pode prover a todas as nossas necessidades (CHAPLIN, 1940, 1H 54' 11" a 1H 54' 24").

Nesse primeiro fragmento se observa uma tentativa de conclamar a igualdade das pessoas, acabando com as possíveis diferenças, principalmente aquelas que se estabelecem na dor do outro.

Barbeiro: É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam! Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão! Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos! (CHAPLIN, 1940, 1H 56' 47" a 1H57' 20").

Aqui vemos a indignação com a situação do mundo. Há umacrítica aberta às atrocidades nazistas e à complacência das demais nações, mas ao mesmo tempo exalta-se o espírito que toma conta das pessoas em tentar se libertar desse mal.

A película de Chaplin não pode ser considerada propagandística, mas ajuda a reconhecer fatos importantes sobre o cinema norte-americano, que já começava a se mobilizar para lutar contra o nazismo e ajudar o governo americano em suas tarefas de demonstrar os princípios da liberdade e quem seria a nação que comandariam as ações.

Outro filme dessa categoria comédia antinazista é *Ser ou não ser* de Ernest Lubitsch do ano de 1942, ano em que os Estados Unidos adentariam na guerra de forma mais ofensiva. O filme é ambientado na Polônia invadida pelos nazistas. A trama se

passa em um teatro no qual um grupo de atores pretendia encenar uma peça sobre Hitler, mas, com o início da guerra, a peça é cancelada e retornam a realizar Hamlet. Nesse contexto, surge o enredo da história: três são os personagens principais o Sr. e Sra. Tura e um comandante polonês Sobinski, este e a Sra. Tura, tinham encontros secretos enquanto Hamlet era encenado.

Tudo isso foi suspenso com a guerra, pois os teatros foram fechados e os artistas ficam sem nada a fazer. Sua chance aparece quando um espião nazista está em posse de informações sobre a resistência, e pretende entregar as informações obtidas sobre a resistência, entre elas estavam quem eram seus líderes locais onde se reuniam, todo esse material deveria ser entregue ao general que comanda a Polônia. Sobinski está seguindo este homem e decide envolver os membros do teatro. Sra. Tura é encarregada de distrair o espião, enquanto o Sr. Tura se disfarça de general para receber as instruções, tudo ocorre bem até o espião ser morto, e revelar uma cópia dos documentos ainda restante.

Sr. Tura, temendo pelo futuro de sua esposa, se transforma no espião para retirar-lado quartel general nazista, mas no meio desse processo é levada a presença do general para relatar os avanços da contra espionagem. Nesse momento, consegue enrolar até que estes descobrem que o verdadeiro espião havia sido morto. Enquanto Sr. Tura é preso no teatro, Hitler estava em Varsóvia para observar os avanços.

Não tendo outra opção, os membros do teatro armam uma peça para retirar seu amigo dali e fugir para a Inglaterra. Quando o verdadeiro Hitler entra no teatro, os artistas criam uma confusão no saguão, o falso Hitler retorna e decide ir embora. Uma escolta o leva a casa da Sra. Tura e dali eles vão para o aeroporto. Nesse momento ocorre um fato inusitado: os pilotos são chamados pelo falso Hitler e lhes é pedido que saltem sem paraquedas. Estes sem questionar as ordens do ditador, saltam, possibilitando, assim, a fuga dos membros do teatro para a Inglaterra juntamente com o tenente Sobinski.

O filme faz uma crítica muito dura ao regime de disciplina

dos nazistas que são fascinados por um louco que brinca com a política como se fosse uma criança em casa com seus brinquedos, essas partes ficam explícitas nas ordens do falso Hitler, pois seus soldados parecem ser programados para apenas seguir as ordens. Outro tema abordado pela película é o quanto os alemães, mas principalmente Hitler, defendem a teoria da superioridade da raça alemã. Isso é completamente destruído pelo diretor ao retratar os nazistas como uma espécie de trapalhões confusos que são capazes de ser enganados por um grupo de artistas de um teatro.

Os dois filmes se utilizam da comédia para dar um tom irônico às proposições nazista, Chaplin fala da questão da perseguição dos nazistas para com os judeus e a ganância nazista. Ao trocar as personagens de lugar, recorrendo ao imaginário do *doppelgänger*, aponta, assim como no discurso do falso ditador, para a igualdade dos indivíduos; tanto que um judeu, odiado e perseguido, toma o lugar do ditador, amado e respeitado, e ninguém percebe. Já no filme de Ernest, a sátira é para com o alto grau de ignorância ou lavagem cerebral que Hitler aplicou nos alemães. A narrativa coloca em cheque a superioridade da raça e aponta para o ‘cegamento’ de toda uma parte da população, que não consegue perceber que o que fazem não tem sentido, como no caso dos soldados que se jogam do avião sem paraquedas, que caminham para a morte.

Referencia filmica

BORZAGE, Frank. **The Mortal Storm**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção Frank Borzage, Metro Goldwyn Mayer, 1938. Arquivo de vídeo, 100 min. P&B. son.

CHAPLIN, Charles. **The Great Dictator**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção Charles Chaplin, United Artists, 1940. Arquivo de vídeo, 120 min. P&B. son.

LUBITSCH, Ernest; BENNY, Jack. **To Be OrNotTo Be**. [Filme-vídeo]. Produção de Jack Benny, Direção de Ernest Lubitsch. United Artists, 1942. Arquivo de vídeo, 99 min. P&B. son.

NEWFIELD, Sam. **Hitler Beast of Berlin**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção Sam Newfield, Producers Pictures Corporation, 1939. Arquivo de vídeo, 87 min. P&B. son.

Referencia bibliográfica

ALVES, Gracilda. Cinema, Guerra, Civilização e Barbárie. In: SILVA, Francisco da. LEÃO, Karl; LAPSKY, Igor (org). **O Cinema vai à Guerra**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 3-17.

COUSISNS, Mark. **História do cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Tradução de Cécilia Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fintes, 2013.

FAZIO, Andréa Helena Puydinger De. Crítica à Imagem Eurocêntrica: Uma reflexão acerca das representações étnicas e culturais em Hollywood. **Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 12, 13 e 14 de maio de 2009, Londrina, p. 293-298, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução de Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933 - 1945)**. Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

URWAND, Ben. **A colaboração: O pacto entre Hollywood e o nazismo**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2014.

PRESERVAÇÃO PARTICIPATIVA NA CULTURA DIGITAL: ESTUDO DO ACERVO DIGITAL BAR OCIDENTE

Priscila Chagas Oliveira

Marina Gowert dos Reis

Introdução

O **patrimônio cultural digital** nomeia a prática de transformar em informação digital os bens patrimoniais que são originalmente analógicos. Essa categoria surge a época do aparecimento da cultura digital, inaugurada a partir dos anos de 1980 com a introdução dos microcomputadores de uso pessoal. Ao mesmo tempo, com a cultura digital, vê-se ocorrer o que Oliveira; Nunes (2016) identificam como um movimento internacional de virtualização da memória, que se instaura em função de diretrizes lançadas por órgãos internacionais, tais como a UNESCO, através do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e do Programa Memória do Mundo¹. Essas diretrizes salientam a importância do registro digitalizado dos bens culturais da humanidade e da digitalização dos patrimônios culturais materiais, fazendo emergir, de forma cada vez mais aumentada, a categoria de patrimônio digital.

O recém instaurado **patrimônio digital** (UNESCO, 2003) versa sobre a digitalização de acervos documentais, monumentos, e outras formas de bens culturais patrimonializados. Existe também a possibilidade da

¹*Memory of the World Programme.* Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/> Acesso em 20 dez. 2016.

patrimonialização de informações nativas digitais, a exemplo: um *website*, uma rede social, ou mesmo uma mobilização que acontece e nasce unicamente *nameb*. Essa segunda possibilidade não é o foco deste trabalho, uma vez que aqui intentamos estudar e refletir sobre um acervo físico já patrimonializado que é digitalizado como forma de preservação e socialização.

Portanto, objetivamos neste artigo uma reflexão sobre os diferentes momentos históricos do uso das tecnologias digitais para fins de preservação patrimonial, chegando no momento presente aos projetos que exploram as possibilidades da preservação realizada de forma participativa. Como estudo de caso utilizamos o objeto de pesquisa de mestrado da autora deste artigo, o Acervo Digital Bar Ocidente (ADBO), que é fruto do Projeto “Bar Ocidente: Memória Cultural de Porto Alegre”, idealizado pela Alecrim Produções Culturais Cinematográficas e financiado pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre/RS (FUMPROART- SMC).

Nossa análise utilizou como metodologia a revisão bibliográfica, com a finalidade de apresentar pesquisas nacionais e internacionais que abordam a interdisciplinaridade dos estudos da memória, do patrimônio e da cibercultura. Também realizamos análise documental do material gerado pelo projeto que criou o ADBO e, por fim, aplicamos uma entrevista *online* com os idealizadores do Acervo, a fim de diagnosticar propósitos passados e perspectivas futuras para esse acervo de caráter visual.

Acreditamos que o ADBO é reflexo do movimento internacional de virtualização da memória (OLIVEIRA; NUNES, 2016), popularizado com o uso da *internet* pelos órgãos de salvaguarda do patrimônio e está situado no momento histórico de preservação participativa, tanto pelo ano em que foi idealizado e concretizado (2011-2012), como pelas ferramentas de acessibilidade e interação que apresenta em sua proposta de percurso *online*.

Cultura Digital e a preservação participativa

O ADBO é um projeto realizado de acordo com as conjecturas tecno-sociais da contemporaneidade, marcadas pela interpenetração da tecnologia digital na vida social, em que os sujeitos são híbridos, conectados simbioticamente ao ciberespaço (BEIGUELMAN, 2003). Portanto, buscaremos em um primeiro momento introduzir alguns conceitos necessários, focando na diferença entre cibercultura e cultura digital.

A cibercultura versa sobre os fenômenos sociais motivados pela popularização das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC), que incluem não somente o computador, mas também a telefonia móvel, as tecnologias digitais de captação e tratamento de imagens e sons, a *internet* e todos os serviços disponibilizados na rede mundial de computadores (*www*). A disponibilidade e acesso facilitado a essas tecnologias é, segundo Lemos (2009), o que podemos chamar de cultura digital, a cultura da atualidade imersa nas tecnologias digitais. A cibercultura, seria, como ponto de partida para compreender tal conceito, a cultura, os modos de fazer, os costumes, que emergem da vida cotidiana relacionada às tecnologias digitais. Assim, a cibercultura é possível graças à cultura digital, não sendo termos sinônimos. O surgimento da cibercultura está relacionado ao desenvolvimento dos microcomputadores de uso pessoais, entretanto, mais ainda, à conexão dos mesmos via *internet*, processo que possibilita a extensão de relações sociais para o contexto digital, fortemente ancoradas em um desejo coletivo de conexão, como comentaremos a seguir.

Assim, os processos de digitalização de bens patrimoniais acontecem não somente por uma disponibilidade tecnológica, mas também por mudanças sociais que fazem com que as pessoas tenham uma maior abertura à processos que modificam o papel das estruturas sociais já consolidadas. O aparecimento de enciclopédias, arquivos e bibliotecas *online*, *e-books*, repositórios

digitais e o uso frequente de leitores digitais (*tablets, smartphones, e-readers*) denota essa adaptação.

A ideia e o termo **patrimônio cultural digital** estão presentes na “Carta sobre a Preservação do Patrimônio Digital”, documento da UNESCO de 2003, e são atualizados na Declaração Unesco/UBC Vancouver, “A memória do mundo na era digital: Digitalização e preservação”, resultado de conferências que ocorreram entre 26 e 28 de setembro de 2012, em Vancouver, Canadá. A partir desses documentos, listamos alguns pontos de interesse para a compreensão do panorama que é ali traçado sobre o patrimônio cultural digital: esses documentos reconhecem práticas já existentes; a necessidade de preservação desses que são patrimônios efêmeros e frágeis, pois não existem em um plano material, somente virtual; a grande variedade de formatos de arquivos quando se produz informação digital; a rápida obsolescência de ferramentas digitais, sublinhada assim a importância de um planejamento para a preservação em todas as etapas de projeto; a necessidade de que projetos de digitalização sejam organizados a partir das especificidades e potencialidades do meio digital.

Nos dois documentos está afirmado que a responsabilidade pela execução dessas diretrizes é da sociedade como um todo, de instituições de preservação, do setor privado, dos meios de comunicação, da sociedade civil, e de organizações não-governamentais. Stuedahl (2009) afirma que a carta da UNESCO de 2003 “define um novo legado [...], onde recursos digitais de informação e expressão criativa produzidos, distribuídos, acessados e mantidos na forma digital definem o patrimônio cultural” (STUEDAHL, 2009, p. 3, *tradução nossa*). Essa atitude vem fundar um modelo de preservação patrimonial que parte dos princípios da participação. As instituições consagradas de salvaguarda, como museus, bibliotecas, arquivos e universidades, ainda são centralizadoras na função de preservação da memória do mundo, porém, por vezes, incluem grupos comunitários e voluntários interessados nessas ações.

Ainda que possamos relatar que hoje existe uma necessidade de as instituições de preservação estarem *online* para que sejam relevantes em um contexto comunicacional (SCHWEIBENZ, 2004), e que cada vez mais as tecnologias digitais sejam utilizadas como ferramentas na conservação e preservação de bens culturais (ADDISON, 2008), os pontos de interconexão entre essas tecnologias e os fazeres em torno do patrimônio cultural acontecem desde a década de 1970. Assim, traçamos o perfil histórico desses usos, processo que faz com que hoje possamos considerar a consolidação da faceta digital do patrimônio cultural. Definidos ainda, em congruência com o que defende Addison (2008), a delimitação de um primeiro e segundo momento de evolução técnica e social do patrimônio cultural digital.

Assim, o **Patrimônio Cultural Digital 1.0** (ADDISON, 2008) é caracterizado pelo uso de tecnologias digitais para fins de documentação e facilitação na coleta de dados. É o que acontece durante os anos de 1970, 1980 e início da década de 1990. Citamos como características técnicas às estações primitivas de rastreamento, desenho assistido por computador (CAD), sistema de informação geográfica (GIS), e varredura *laser* 3D.

O fato que vai modificar esse paradigma das tecnologias para fins técnicos de pesquisa, é a inauguração da *internet*. Existe um aprimoramento dessas técnicas que comentamos, mas no início da década de 1990 o patrimônio digital vira sinônimo do patrimônio cultural distribuído na rede, momento que é chamado de **Patrimônio Cultural Digital 2.0**. Addison (2008) fala que é nesse momento em que surge o *virtual heritage*, patrimônio cultural virtual, espaços desenvolvidos com uso de tecnologias tridimensionais. Existia uma vontade de experimentar com todas as possibilidades disponíveis, mesmo que essas não fossem as mais adequadas para o resultado esperado.

Addison (2008) afirma que nesse segundo momento, o patrimônio digital passa a ser agregado a outras características, especialmente a da preservação cultural participativa organizada na *internet*, em sincronia com a *Web* 2.0. Podemos afirmar que essa

concepção de projeto é cada vez mais presente, sendo a inclusão de comunidades na preservação cultural até exigência de editais estaduais de financiamento de iniciativas culturais, como é o caso do Edital SEDAC n° 07/2013, da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, que contemplou o projeto Patrimônio Cultural e Histórico: uma rede viva!!! (REIS, SERRES & NUNES, 2015). Não sabemos afirmar se o financiamento que contemplou o ADBO segue essa linha de editais gaúchos, exigindo essa integração especialistas do patrimônio - comunidade. Entretanto, podemos localizar o projeto de digitalização nesse momento do patrimônio cultural digital.

Entendemos que esse é um novo paradigma da prática do patrimônio cultural digital quando comparado aos primeiros projetos de publicação *online*, que tinham na mídia social somente mais um meio de comunicação. A *internet* deixa de ser o espaço do folheto *online* do museu (WILL, 1994), como era em meados da década de 1990, e passa a ser uma ferramenta de novos modelos e formatos de preservação patrimonial. Esses novos modelos são mais baratos que os tradicionais, centrados nas instituições e no trabalho especializado, pois utilizam de mão-de-obra voluntária, apresentam digitalizações mais fidedignas aos originais, uma vez que contam com um número maior de pessoas analisando resultados (BLASER, 2014), e põem em prática a ideia de que a proteção ao patrimônio deve ser construída em conjunto com a comunidade a partir do seu pertencimento, ainda que as instituições tenham um papel de centralizadoras da salvaguarda.

O projeto de digitalização dos testemunhos materiais do Bar Ocidente, conforme Oliveira (2013) resulta da primeira experiência da empresa *Mobe Design* na elaboração de um espaço em ambiente virtual para guarda e comunicação de acervos. Lançado em dezembro do ano de 2012, ele se constitui em um espaço unicamente *online*, interativo e de caráter colaborativo, criado com o intuito de preservar e difundir a história e a memória do Bar Ocidente (Porto Alegre/RS). Trata-se de um acervo visual físico composto por digitalizações de fotografias de diversos tamanhos, jornais, revistas, fanzines, cartazes de eventos,

flyers, convites de eventos, *banners*, cardápios e outros documentos que, num primeiro momento, compõe a coleção pessoal de Fiapo Barth, proprietário do Bar. Esse acervo foi organizado, conservado e documentado pelos preceitos museológicos por um corpo técnico especializado. Enfatizamos o seu caráter colaborativo pois ele fomenta a doação (*upload*)² de novos materiais (que deverão ter um tratamento museológico a *posteriori*) por parte dos usuários *habitúes* da rede e frequentadores do Bar. Vale salientar, conforme Ana Adams (2016), administradora do ADBO, que a titularidade do Acervo cabe a Produtora Alecrim, com a cedência do proprietário do acervo e do Bar, Fiapo Barth.

O ADBO foi posto *online* através de um *website* e é resultado de práticas fortemente ancoradas no que aqui chamamos de preservação cultura participativa na *internet*. Ainda que a digitalização do acervo inicial tenha sido realizada por uma equipe fechada de profissionais da área, o processo foi realizado já tendo em vista a construção de um espaço de participação a partir dessas informações. O *website* ADBO já conta, desde sua versão inicial, com espaço para que usuários enviem fotografias e documentos que possam ser incluídos ao acervo digital, como já citado acima. A ferramenta “Minha Visita” também oferece aos usuários uma possibilidade de ressignificação do acervo, uma vez que o visitante/usuário cadastrado pode selecionar documentos do acervo, criar e publicar via redes sociais sua visita personalizada, ainda incluindo uma descrição autoral.

²O ADBO possui uma aba na parte superior do *website* identificada como “Participe”, onde está disponível um formulário de doação para que as pessoas possam contribuir com suas imagens no/sobre o Bar Ocidente: “Contribua para a construção do Acervo enviando fotos, documentos, publicações ou materiais gráficos digitalizados” Disponível em: <<http://www.acervodigitalbarocidente.com.br/participe>>. Acesso em 30 nov. 2016.

Movimento Internacional de virtualização da memória

O ADBO, além de ser um reflexo da cultura digital, faz parte do chamado movimento internacional de virtualização da memória (OLIVEIRA, 2016). São reconhecidos os diversos instrumentos legais criados para a salvaguarda das coleções patrimoniais: tombamento, inventário e registro. Em todos estes casos, a digitalização e a informatização do sistema de documentação é estratégia de conservação, preservação e comunicação dos acervos. A digitalização dos objetos que nascem físicos facilita a conservação do original, já que sua versão digital pode ser socializada e utilizada por pesquisadores e/ou o público em geral a nível global. A informatização dos sistemas de documentação facilita o cruzamento das informações intrínsecas e extrínsecas às coleções, otimiza as pesquisas, e dialoga com as mídias sociais em função da interoperabilidade entre as mídias e as bases de dados.

Essas práticas, que se popularizam dentro das instituições patrimoniais com a chegada da cultura digital, impulsionaram órgãos internacionais de referência patrimonial a decretar em seus diversos documentos, normas e diretrizes que salientam a importância do registro digitalizado e informatizado dos bens culturais da humanidade a fim de que se perpetuem para o futuro de forma facilitada. Um programa da UNESCO ganha destaque e vale ser mencionado: **Programa Memória do Mundo**. Criado em 1992 e atualmente vigente, sua finalidade é a de salvaguardar o patrimônio documental da humanidade, registrado e preservado em suporte digital, facilitando seu acesso e compartilhamento via ciberespaço. A grande importância desse programa é a certeza de que diversos itens já patrimonializados estão sendo convertidos para a linguagem eletrônica e constituirão a memória da humanidade na *web*. Além disso, como pudemos perceber na “Carta sobre Preservação do Patrimônio Digital” (2003), objetos nativos digitais como *websites*, bases de dados e mídias sociais começam também a serem interpretados como patrimônios culturais a serem salvaguardados. Essa gama de coleções e

informações em *bits* se multiplicam conforme a cibercultura se incorpora na vida das instituições, e, em função da cultura participativa, não só a memória institucional começa a compor o ciberespaço, como também as memórias ordinárias: narrativas visuais e textuais de pequenos grupos, como é o caso do Bar Ocidente.

O ADBO, como antes explicitado, nasce de um projeto com fundo do FUMPROART- SMCO. Para Oliveira (2003) o orçamento que se tinha naquele momento foi fundamental para a escolha do tipo de comunicação, mas também porque, conforme Gibran Bisio (2013), *designer* responsável pela *website*, a digitalização dá uma sensação de segurança ao acervo, já que o seu referente analógico ficará protegido e conservado de fatores externos, ao mesmo tempo em que seu caráter informacional e visual estará disponível para todos e qualquer um, potencialmente compartilhável.

A premissa da salvaguarda digital é consequência da ideia ilusória de que apenas o ato de digitalizar o objeto cultural, manteremos sua proteção futura. No entanto, a preocupação com a gestão eficiente e especializada dos itens digitais, que começam a compor a memória da humanidade, é a maior preocupação da Unesco (2012). Pelo período de meados de 2015 a meados de 2016 o *website* do ADBO ficou inativo, uma vez que, conforme Ana Adams (2016), a gestão do Projeto que o concebeu, está inativa. Questões que dizem respeito à dissolução na *web* precisam ser analisadas e planejadas desde o princípio, pelos projetos que pretendem lançar coleções na Rede, visto que, apenas lançar uma coleção no ciberespaço, sem o cuidado com o seu futuro, irá gerar, além de um esquecimento generalizado, a perda sem precedentes da memória do mundano tempo presente.

Considerações parciais

O ADBO vem potencializar, a partir das tecnologias digitais disponíveis na atualidade, um acervo documental de caráter visual que, ainda sendo pessoal, é identificado como patrimônio cultural por uma comunidade, espacialmente

localizada na cidade de Porto Alegre/RS, que tem relação com o estabelecimento Bar Ocidente. Através do *website*, existe uma vontade da administradora do Projeto em explorar possibilidades da preservação participativa na *internet*. Assim, não podemos negar que esse Projeto tem importância social, uma vez que vem de uma demanda de difusão desse acervo pessoal, e que é ressignificado por essa comunidade relacionada.

Contudo, o projeto apresenta problemas, em especial no período que redigimos esse trabalho. Assim, reservamos este espaço para discuti-los e apontar possíveis soluções. Um dos primeiros pontos que não podemos deixar de comentar é o fato de que o acervo contido no *website* não esteve ativo no período entre agosto de 2015 e setembro de 2016. Isso pode ter sido acarretado por deficiências do projeto em sua concepção. Um problema recorrente em projetos de digitalização de acervos é a falta de conhecimento dos pormenores, o que leva produtores a planejar finanças e etapas sem considerar questões imprescindíveis, como a manutenção após o fim do financiamento. É possível que o Projeto do ADBO não contenha esse planejamento, fazendo com que os produtores do mesmo não soubessem como manter o *website* ativo.

Outro ponto de destaque nesse projeto é a relação do dono do Bar com o ADBO. A transformação dessas informações em um banco de dados digital é um processo bem recebido pelo dono, uma vez que esse acervo, organizado por ele já há tantos anos, será “terceirizado” e poderá ser acessado por quem desejar. De acordo com Adams (2016), houve algumas tentativas de iniciar um processo de transição da titularidade para o Bar Ocidente, mas que não avançaram.

Temos ainda um fato observado nesse sistema que não sabemos justificar. O ADBO é ressignificado, utilizado, identificado pela “sua” comunidade, o que podemos afirmar pela sua presença na *fanpage* do ADBO no Facebook³. Todavia, as ferramentas de participação propostas pelo Projeto, em especial a

³*Fanpage* do ADBO <<http://facebook.com/AcervoOcidente>>

“Minha Visita”, não são utilizadas da mesma maneira efusiva. É possível que usuários enviem novas entradas para o acervo, e que essas, por falta de manutenção do Projeto, não sejam incluídas nas coleções. Nos parece que isso acontece pelo fato da *fanpage* do Facebook estar em um ambiente que é de interação, onde as pessoas já têm o costume de compartilhar suas opiniões, enquanto o *website* é, de certa maneira, “sagrado”. É um espaço ainda entendido socialmente como dos “outros”, do emissor, e não do usuário.

Tais questões burocráticas e de manutenção fazem com que esse Acervo, corra o risco de cair no esquecimento. É um patrimônio cultural relevante, que já está digitalizado, pronto para ser preservado em sua difusão. Entretanto, o que vemos é a sua fragilidade, por tratar-se de um Projeto para o qual faltam subsídios para ser continuado. O *website* foi reativado enquanto desenvolvíamos esse artigo, mas ainda assim não podemos afirmar que não voltará a ficar inativo pelos mesmos problemas já relatados. Talvez uma das soluções para essas questões seja voltar à parceria com a UFRGS e o curso de Museologia, incluindo ainda voluntários da área da Ciência da Computação, que poderiam dar suporte às questões específicas da informática.

Referências Bibliográficas

ADAMS, Ana. Ana Adams: **Entrevista sobre o ADBO**. Entrevistador: Priscila Chagas Oliveira. Porto Alegre, 2016. [mensagempessoal]. Facebook. 4 out. 2016.

ADDISON, Alonzo. Digital Heritage 2.0: Strategies for Safeguarding Culture in a Disappearing World. In: International Symposium on Information and Communication Technologies in Cultural Heritage, 2008, Ioannina. **Proceedings**.... Disponível em: <http://www.academia.edu/2519668/Digital_Heritage_2.0_Strategies_for_Safeguarding_Culture_in_a_Disappearing_World>. Acesso em: mar. 2015.

BISIO, Gibran. Gibran Bisio: **Entrevista I**. [out.2013]. Entrevistador: Priscila Chagas Oliveira. Porto Alegre, 2013. 1 arquivo .amr (50 min.)

BEIGUELMAN, Gisele. **O Livro Depois do Livro**. São Paulo: Petrópolis, 2003.

BLASER, Lucinda. Old Weather: Approaching Collections from a Different Angle. In: RIDGE, Mia (Org.). **Crowdsourcing our Cultural Heritage**. Surrey: Ashgate Publishing limited, 2014.

LEMONS, André. Infraestrutura para a Cultura Digital. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio (Org.). **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro : Beco do Azogue, 2009.

NUNES, Fernando Igansi; OLIVEIRA, Priscila Chagas. Cultura Digital e as Interfaces da Memória Social: estudo sobre o compartilhamento de imagens digitais na *Fanpage* “Acervo Digital Bar Ocidente” no Facebook. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru/SP, v. 11, n. 1, p. 93-107, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/723/343>> Acesso em 19 abr. 2016.

OLIVEIRA, Priscila Chagas; NUNES, Fernando Igansi. Patrimônio cultural digital: os desafios colocados à preservação da memória do mundo no tempo presente. In: Arquivos Pessoais e Cultura: o direito à memória e à intimidade. 2016. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

OLIVEIRA, Priscila Chagas. **Uma Esquina de Testemunhos, Um Projeto de Memórias: a musealização do patrimônio cultural do Bar Ocidente**. 2013. 78f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/88674>>. Acesso em 04 abr. 2014.

REIS, Marina Gowert dos; SERRES, Juliane Conceição Primon; NUNES, João Fernando Igansi. Patrimônio Digital e Metodologias Participativas a partir do projeto Patrimônio Cultural e Histórico: uma rede viva!!!. In: Seminário de Estudos Urbanos e Regionais (SEUR). 2015. Pelotas. **Anais...** Disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/seur/article/view/8370>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

SCHWEIBENZ, Werner. The Development of Virtual Museums. **ICOM NEWS**, n. 3, 2004. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-3/ENG/p3_2004-3.pdf> Acesso em: 19/01/2016

STUEDAHL, Dagny. Digital Cultural Heritage Engagement - A New Research Field for Ethnology. **Ethnologia Scandinavica**, v. 39, p. 67-81, 2009. Disponível em: <http://www.academia.edu/1822469/Digital_Cultural_Heritage_Engagement_-_A_New_Research_Field_for_Ethnology_Ethnologia_Scandinavica_39_pp_67-81> Acesso em dez. 2015.

UNESCO. **Carta sobre a Preservação do Patrimônio Digital**. 2003. Disponível em: <http://www2.dem.inpe.br/ijar/UNESCOCartaPreservacaoDigital_PTfinal.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2013

UNESCO. **Declaração Unesco/Ubc Vancouver: A Memória do Mundo na Era Digital: Digitalização e Preservação**. 2012. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8242943-Declaracao-unesco-ubc-vancouver-a-memoria-do-mundo-na-era-digital-digitalizacao-e-preservacao.html>>. Acesso em: 20 dez. 2013

WILL, Leonard. Museum Objects as Sources of Information. **ASLIB Managing Information**, v. 94, n. 1:1, 1994. p. 32-34.

NOTAS DE PESQUISA: OS ARRENDAMENTOS DO GRANDE HOTEL (PELOTAS/RS)

Liara Fagundes Echart
Dalila Müller

Inaugurado em meio à crise econômica do fim dos anos 1920, o Grande Hotel permanece intacto no coração da "Princesa do Sul", como símbolo de uma época dourada da cidade, assim como outros tantos prédios históricos que fazem parte do centro de Pelotas.

O Grande Hotel foi planejado e construído para ser estabelecimento hoteleiro desde o princípio, tornando-se assim, um marco na história da hotelaria pelotense (MÜLLER, 2004) já que os outros hotéis existentes na cidade não eram planejados para este fim, ocupando casas reformuladas para tal finalidade. Sua construção iniciou em 1925 e só foi concluída em 1928, após inúmeras dificuldades pela qual passou a empresa incorporadora, devido ao ambiente econômico instável da época.

Na busca incessante pelo progresso pelotense, a construção de um moderno hotel fazia-se presente e urgente, "de fato, entre os melhores elementos de que precisa Pelotas, não seria possível deixar de incluir, o da instalação de um excelente hotel" (DIÁRIO POPULAR, 25.01.1921, p. 2). Desta forma, percebe-se que as argumentações utilizadas pela imprensa deixavam evidente que a construção de um estabelecimento para fins hoteleiros iria modificar o cenário urbano da cidade. Para que fosse possível esse projeto, homens possuidores de capital uniram-se para a formação da Companhia Incorporadora Grande Hotel de Pelotas, dentre eles, o próprio intendente municipal e seu sucessor, Pedro Luis Osorio e Augusto Simões Lopes, respectivamente (PROSPECTO DA COMPANHIA GRANDE HOTEL DE PELOTAS, 1922) e diversos outros nomes da elite

política da cidade. Utilizando-se de leis de incentivo fiscal, tanto a nível municipal quanto a nível federal, a obra do Grande Hotel de Pelotas foi possível, assim como o Theatro Guarany, de propriedade de Rosauro Zambrano, um dos acionistas da empresa. Entre o capital inicial utilizado pela empresa cita-se a venda da Companhia Frigorífica Rio Grande (PROSPECTO DA COMPANHIA GRANDE HOTEL DE PELOTAS, 1922).

Pela historiografia pelotense o terreno para a construção do Grande Hotel foi cedido por Fernando Luiz Osório, entretanto, a pesquisa em periódicos, mais precisamente em jornais, torna-se proveitosa, pois nos possibilita ter um novo olhar sobre questões contemporâneas ao fato ocorrido, assim, foi possível identificar que o terreno para a construção do Grande Hotel não foi cedido ou doado como aponta a historiografia, mas vendido e comprado. "O local escolhido é [...] o terreno à praça da República onde esteve o Polyteama, o qual será cedido pelo seu proprietário o Sr. Dr. Fernando Luiz Osório pelo mesmo preço por que o adquiriu" (A OPINIÃO PÚBLICA, 27.01.1921, p. 2).

Antes mesmo de ser inaugurado, em 20 de abril de 1928, o Grande Hotel foi arrendado para que fosse possível a conclusão de suas obras e seu aparelhamento, como utensílios e mobílias. Entretanto, observou-se que a ideia da Companhia Incorporadora era a de que "uma vez construído e mobiliado o novo hotel, será aberta concorrência pública para sua exploração" (A OPINIÃO PÚBLICA, 27.01.1921, p. 2), sendo assim a Companhia não pretendia administrar o negócio.

A inauguração ocorreu após inúmeras dificuldades financeiras. Em 1927, em meio a obra, ocorre a primeira notícia de que o Grande Hotel seria comprado pelo poder municipal, gerando diversas discussões acirradas sobre o tema. "Diz-se, por exemplo, que o Grande Hotel vai ser comprado pelo município, para ser, depois arrendado" (O LIBERTADOR, 18.11.1927, p. 1). E no fim do ano, já especulava-se sobre um possível arrendatário para o Grande Hotel. "Está na cidade o sr. C. Bianchi, ex-proprietário do Hotel Bianchi, em Porto Alegre, que

veio para dirigir os serviços respectivos, não sabemos se como arrendatário ou simplesmente como gerente" (O LIBERTADOR, 31.12.1927, p. 1).

O ano de 1928 é marcado pela confirmação do arrendamento do hotel, ainda em obras, para Caetano Bianchi, pela inauguração e a municipalização do prédio. Pode-se constatar, dessa forma, que a operação promovida pela Companhia Incorporadora de arrendar o prédio antes de sua conclusão sugere que, devido às dificuldades econômicas, este seria o único jeito de finalizar e inaugurar o verdadeiro problema em que tinha se tornado o tão sonhado hotel do progresso pelotense. Observa-se também que a ligação entre os acionistas da companhia e o poder público era muito forte, sendo que muitos deles desempenhavam funções importantes tanto na Intendência como na Companhia Incorporadora, como é o caso de Pedro Luis Osorio e Augusto Simões Lopes.

Logo da sua inauguração, o Grande Hotel tornou-se cenário da história social e cultural pelotense. Em seu ambiente, de serviço exemplar e arquitetura ousada para a época, tiveram lugar bailes, jantares e hospedagens de diversas personalidades da elite pelotense, gaúcha e nacional, enterrando, por assim dizer, todo o passado nebuloso de sua construção. O espaço hoteleiro, por si só, é espaço de convivência e integração através de seus serviços (alimentação, jogos, etc.), e no Grande Hotel este espaço serviu para reforçar os laços e redes de sociabilidade entre os seus pares.

A história de um dos mais famosos hotéis do sul do Brasil e concorrente há época com os estabelecimentos do gênero na capital gaúcha é repleta de lacunas. Dentre as várias lacunas que se estabelecem para o "fazer historiográfico", destaca-se os sucessivos arrendamentos pelo qual o Grande Hotel passou ao longo de suas primeiras décadas de funcionamento. Este artigo tem o objetivo de apresentar os dados coletados acerca desses aspectos do hotel e discutir o porquê da ausência desses registros na historiografia.

A partir dos jornais, principalmente o Diário Popular, por ser o periódico de maior expressão e também pelo fato de sua coleção ser a mais completa disponível na hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense, foi possível observar que a historiografia acerca desse patrimônio vem sendo construída equivocadamente ao longo dos últimos anos. A hipótese pode ser atribuída à escassez de fontes relacionadas ao Grande Hotel, embora se tratando de um período bem recente da história. Essa dificuldade dá-se por uma questão histórica e burocrática envolvendo o prédio, que iniciou-se no domínio privado, passando na sequência para o poder municipal, permanecendo com este por aproximadamente 30 anos, logo depois tornando-se propriedade privada até o encerramento das atividades do hotel em 2002 e retornando ao poder municipal em 2015.

Em nossas pesquisas, identificamos como sendo o primeiro arrendatário e único conhecido pela historiografia pelotense, Caetano Bianchi. Para o primeiro arrendamento do Grande Hotel foram publicados editais nos jornais locais a fim de receber propostas de empresas idôneas para o gerenciamento do hotel. Os editais foram publicados nos três jornais pelotenses da época: Diário Popular, O Libertador e A Opinião Pública durante o mês de outubro de 1927. A proposta vencedora foi a de Caetano Bianchi, nome já especulado para tal exercício. Bianchi, que já possuía experiência no ramo hoteleiro, veio da capital gaúcha onde tinha o Hotel Bianchi, inaugurado em janeiro de 1920 (A FEDERAÇÃO, 01.01.1920, sem página). Ao que tudo indica, Bianchi transferiu-se para Pelotas com toda sua família, desligando-se do hotel em Porto Alegre e permanecendo como arrendatário do Grande Hotel até o ano de 1933.

Contestando os escritos sobre a história do Grande Hotel e a própria história da cidade de Pelotas, encontramos nos jornais notícias referentes a dois arrendatários desconhecidos. Zicman (1985) nos alerta sobre o trabalho com periódicos: "a imprensa é rica em dados e elementos, e para alguns períodos é a única fonte de reconstrução histórica, permitindo um melhor conhecimento das sociedades ao nível de suas condições de vida, manifestações

culturais e políticas, etc." (ZICMAN, 1985, p. 89). Diferentemente do historiador do tempo presente que se vê cercado por uma gama de fontes para o trabalho historiográfico, a pesquisa sobre o Grande Hotel, que remonta as primeiras décadas do século XX, é escassa, seja de fontes administrativas ou imagéticas. Neste sentido, o trabalho de ir a campo e se lançar na poeira dos arquivos periódicos, por mais que seja demorado e cansativo faz-se necessário.

Em 29 de janeiro de 1933 o Diário Popular publica nota sobre a abertura de edital de concorrência ao arrendamento do prédio. No entanto, esse edital não chegou a ser divulgado na imprensa local e, meses depois, é noticiado a despedida do então arrendatário do hotel, Caetano Bianchi.

Despedida. Caetano Bianchi e família. Partindo, hoje, para Porto Alegre, depois de cinco anos de residência nesta cidade, na direção do Grande Hotel, venho agradecer a sociedade pelotense a hospitalidade que, generosamente, me concedeu, honrando-me com a sua confiança. Torno extensivo este agradecimento ao governo municipal, ao comércio, e ao público em geral, colocando-me à disposição desta boa terra naquela capital. Sigo levando Pelotas no meu coração. Aproveito o ensejo para declarar que tenho meus compromissos satisfeitos nesta praça. Para os meus substitutos na direção do Grande Hotel, os srs. Carlos Eulalio Lopes e Vicente Bianchi rogo o acolhimento da digna sociedade pelotense. Pelotas, 9 de maio de 1933. (DIÁRIO POPULAR, 10.05.1933, p. 4)

Bianchi ficou como arrendatário do Grande Hotel por cinco anos, de 1928 a 1933, e é reconhecido pela historiografia como sendo o único arrendatário do hotel. Após os seus cuidados, o Grande Hotel passou para as mãos de Carlos Eulalio Lopes e Vicente Bianchi, genro e filho, respectivamente, conforme o anúncio publicado no dia 11 de maio de 1933, referente a troca de direção do estabelecimento.

[...] Sr. Caetano Bianchi que durante cinco anos, dirigiu o Grande Hotel de Pelotas, de que foi o primeiro arrendatário e cujo contrato veio de findar [...] aqui deixa como novos arrendatários e forte liame a liga-lo a esta terra, os seus dignos filho e genro, Srs. Vicente Bianchi e Carlos Eulalio Lopes, que vem, desde a primeira administração, cooperando eficazmente para o renome de que goza no estado o importante estabelecimento [...]
(DIÁRIO POPULAR, 11.05.1933, p. 4)

Pode-se sugerir que o edital não foi lançado, como divulgado pelo Diário Popular em janeiro de 1933, e que houve um acordo entre o arrendatário e o poder municipal para a transferência do contrato para seus parentes próximos, não abrindo a concorrência pública. Porém, o jornal A Federação publica nota sobre o arrendamento e a apresentação de propostas para o mesmo. Desta forma, fica claro que houve sim um edital, entretanto, não foi possível a sua localização na imprensa.

Apresentaram propostas, na Prefeitura, para arrendamento do "Grande Hotel", de Pelotas, os srs. Carlos Eulalio Lopes e Francisco Bianchi (?). Após a abertura das mesmas, o prefeito designou os srs. Oscar Aguiar, Artur Hameister (?) e Francisco Magalhães, os dois últimos respectivamente, diretor geral e diretor da 1ª diretoria da Prefeitura, para estudarem essas propostas e darem o parecer a respeito (A FEDERAÇÃO, 03.04.1933, p. 4).

Durante a primeira e a segunda administração Bianchi no Grande Hotel, o hotel foi palco de inúmeros eventos sociais e seus arrendatários sempre estiveram envolvidos em atividades culturais e esportivas. Vicente Bianchi, filho de Caetano, foi atuante no cenário do boxe na cidade, movimentando e incentivando a prática desse esporte (DIÁRIO POPULAR, 05.01.1934, p. 6). Caetano Bianchi, ao que tudo indica, após sua despedida retornou a "Princesa" e instalou o Restaurante Bianchi. "Restaurante 'Gago' as suas novas instalações [...] agora, esse

modelar estabelecimento acaba de ser adquirido, por compra, pelo apreciável sr. Caetano Bianchi, sócio da firma arrendatária do Grande Hotel" (DIÁRIO POPULAR, 12.03.1937, p. 6).

Cinco anos após a troca de direção do Grande Hotel, ocorre um novo processo de escolha de arrendatário, dessa vez o edital é publicado em jornais locais. Em agosto de 1938 é lançado um “novo” edital de arrendamento solicitando a apresentação de propostas. Este edital foi divulgado por cerca de dois meses, sendo publicado quase diariamente nos jornais. Julgamos necessária a transcrição na íntegra do único, até então, edital para a concorrência do Grande Hotel. Conforme segue:

Edital. Concorrência pública para apresentação de propostas para arrendamento do Grande Hotel. De ordem do Exmo. Sr. Prefeito Municipal, acha-se aberta a concorrência pública, com o prazo improrrogável de quarenta e cinco (45) dias para a apresentação de propostas para o arrendamento do edifício do <<Grande Hotel>>, mediante as seguintes condições: PRIMEIRA. A Prefeitura como locadora, dá em arrendamento o prédio n. 51 da Praça Cel. Pedro Osorio para ser utilizado na exploração do negócio de – hotel – de primeira categoria. SEGUNDA. O prazo de arrendamento será de cinco (5) anos. TERCEIRA. O preço do arrendamento anual não será inferior a quarenta e oito contos de reis (Rs. 48.000\$000) devendo ser efetuado, o pagamento em quotas mensais até o dia 10 (dez) do mês seguinte ao vencido. QUARTA. Nas propostas deverão constar: a) - obrigatoriedade do arrendatário proceder a pintura externa e interna do edifício, devendo este serviço ser iniciado dentro do prazo de sessenta (60) dias da assinatura do contrato e terminado no prazo de cento e cinquenta (150) dias da mesma data; b) - obrigatoriedade de ser conservado por conta do arrendatário o edifício e suas instalações, durante o período do arrendamento, e de serem atendidas as instruções da Prefeitura concernentes as providencias que deverão ser tomadas para que dita conservação seja efetiva, de acordo com as indicações da fiscalização, que a Prefeitura se reserva o direito de

exercer; c) - obrigatoriedade de serem feitos por conta do arrendatário, sem ônus para a Prefeitura, obras de melhoramentos e modificações que o mesmo julgar necessário, com a aprovação e expresse consentimento da Prefeitura e de reverterem tais obras em favor desta, sem direito a qualquer indenização; d) - obrigatoriedade de máximo acatamento aos regimentos municipais existentes, em geral, e, particularmente, ao ramo de comércio que no edifício vai ser explorado; e) - condições que regulem a interrupção do contrato por falecimento do arrendatário, a desistência promovida pelo mesmo ou pela Prefeitura, a transferência, a alteração de firma e as possíveis alterações que sejam consideradas no contrato, durante o prazo do arrendamento; f) - fixação dos limites, mínimo e máximo das multas por infrações contratuais em geral, e especialmente pela falta de pagamento das quotas mensais do arrendamento dentro do prazo estabelecido na cláusula 3a, e até três meses do máximo; g) - condições de rescisão do contrato devido a graves infrações contratuais, em geral e, especialmente, pela falta de pagamento das quotas mensais do arrendamento durante três meses e pela interrupção do funcionamento do hotel durante dez (10) dias; h) - estabelecimento de condições sobre a garantia do contrato por meio do valor dos móveis e utensílios que guarnecem o hotel, tornando-se obrigatória a entrega, à Prefeitura da relação dos mesmos com os respectivos valores até trinta (30) dias após a data da assinatura do contrato, bem como, trimestralmente, durante o prazo do contrato, à relação do movimento de entrada e saída de móveis, nas mesmas condições para que se possa ter a qualquer momento o valor exato da existência; i) - estabelecimento de prazo e condições para a entrega do hotel a novo arrendatário, no subsequente contrato, de forma a não sofrer solução de continuidade o funcionamento do mesmo. QUINTA. As propostas devidamente selada, datadas e assinadas, com firma reconhecida e mais os documentos comprovantes de ter o concorrente recolhido à Fazenda Municipal a caução de um conto de reis (Rs. 1:000\$000), que será devolvida após a escolha da melhor proposta, e de se achar quites com a

Prefeitura, deverão ser dirigidas ao Exmo. Sr. Dr. Prefeito e apresentadas em cartas fechadas a Diretoria Geral do Expediente no dia 5 de outubro de 1938 às 14 horas improrrogavelmente. SEXTA. O concorrente cuja proposta for aceita obrigará-se a assinar o respectivo contrato em data que for assinada pela Prefeitura dentro do prazo de sessenta (60) dias da data da abertura das propostas, e sim dez (10) dias após ser convidado por carta o proponente não se apresentar para assinar o contrato perderá a caução referida de um conto de reis em benefício da Fazenda Municipal. SÉTIMA. A Prefeitura se reserva o direito se aceitar qualquer das propostas ou rejeitar todas, fazendo ciente aos interessados que só tomará conhecimento das propostas que forem apresentadas por concorrentes de comprovada idoneidade. OITAVA. O vencedor da concorrência deve-se obrigar a adquirir com 50% de abatimento, os móveis e utensílios existentes atualmente no Grande Hotel conforme preceituava a cláusula 4a do último contrato. NOTA. Os interessados poderão obter dados elucidativos que julgarem necessário sobre o assunto de que trata o presente edital, na Diretoria Geral do Expediente da Prefeitura de Pelotas. Diretoria Geral do Expediente, 20 de agosto de 1938. Romaguera Carneiro Monteiro. Diretor Geral. (DIÁRIO POPULAR, 20.08.1938, p. 3)

Ao final do processo foram apresentadas três propostas: uma dos atuais arrendatários, srs. Lopes e Bianchi, uma de Salvador Borda e outra de Silvio Jantzen, sendo nomeada uma comissão de avaliação das propostas e atual situação do Grande Hotel

Três concorrentes ao arrendamento do G. Hotel. Apresentaram propostas os srs. Lopes e Bianchi, Salvador Borda e Silvio Jantzen [...] No gabinete do sr. Prefeito e na presença dos interessados, foram, no dia 5 do corrente, abertos os envelopes q continham as propostas do arrendamento. São elas as seguintes: os srs. Lopes e Bianchi, propõe-se a pagar, anualmente, o arrendamento

de 54.000\$000, o sr. Salvador Borda, o arrendamento de 48.000\$000 e o sr. Silvio Jantzen 60.000\$000. (DIÁRIO POPULAR, 08.10.1938, p. 8)

Em 11 outubro de 1938 é publicada a proposta vencedora. Silvio Jantzen assume a direção do Grande Hotel logo em seguida, em um contrato de cinco anos, conforme estipulado pelo edital. De acordo com a notícia do jornal Diário Popular de 11 de outubro de 1938 a qual anuncia a proposta vencedora, a escolha pela proposta de Silvio Jantzen dá-se não somente pelo valor, que é acima dos demais proponentes, mas por esta ter apresentado melhorias a ser realizadas no prédio.

Assim como os demais arrendatários do Grande Hotel, Silvio Jantzen também vinha de uma tradição no ramo hoteleiro ou a fez depois do arrendamento do hotel pelotense, pois identificamos que o mesmo, natural de Santana do Livramento, inaugurou o Hotel Jantzen em 1941 na cidade de Santa Maria (GRASSI, 2008).

Até o momento não foi possível identificar se o contrato de Silvio Jantzen foi renovado, rescindido ou se o empresário concluiu os cinco anos estipulados pelo edital. A hipótese levantada, devido ao material coletado, é de que o contrato aparentemente tenha sido rescindido ou concluído, pois, se no ano de 1941 o empresário inaugurava o hotel homônimo em Santa Maria o que demandaria atenção e cuidados especiais no gerenciamento deste, não podendo afastar-se da atividade, então provavelmente o mesmo deixou Pelotas e conseqüentemente o arrendamento do Grande Hotel. Ou, concluindo o contrato de arrendamento do hotel pelotense e logo destinando-se ao gerenciamento de seu hotel em Santa Maria.

A historiografia pelotense desconhece os arrendatários pós Caetano Bianchi, ou seja, desconhece os arrendamentos de Carlos Eulalio Lopes e Vicente Bianchi e Silvio Jantzen. Esse desconhecimento pode ser devido a escassa documentação do hotel e, também, ao não aparecimento dos processos arrendatários nos registros cartoriais imobiliários. Assim, nossa fonte de pesquisa tem sido os jornais, utilizados "como fonte para

a escrita da História por meio da imprensa" (LUCA, 2014, p. 111).

Após Caetano Bianchi, o outro nome reconhecido é o de Pedro Zabaleta. No entanto, os escritos sobre o Grande Hotel divergem quanto ao período em que este esteve à frente do estabelecimento e também sobre se este teria sido ou não arrendatário. Alguns autores apontam como sendo o ano de 1940 em que Zabaleta seria arrendatário e no ano de 1953 como sendo o ano de compra do hotel (MAGALHÃES, 2000).

Outros autores apontam como sendo em 1942 a data de arrendamento e 1952 a data de compra. Entretanto, desde o início do planejamento e construção do hotel, a família Zabaleta esteve envolvida, conforme consta na lista de acionistas apresentadas no Prospecto da Companhia Grande Hotel, onde João Zabaleta possuía 5 ações (PROSPECTO DA COMPANHIA GRANDE HOTEL DE PELOTAS, 1922). Além disso, uma notícia publicada no jornal Diário Popular de 1943 demonstra que o escritório de Pedro Zabaleta encontrava-se no prédio do Grande Hotel. Lembrando que se o contrato de arrendamento fosse de cinco anos, a contar do ano de 1938, este venceria em 1943, levando em conta a hipótese de cumprimento do contrato de Silvío Jantzen e a não concorrência de outro candidato ao cargo.

Representante no Rio. P. Zabaleta: Endereço Telegráfico <<Zabaleta>>. Comissões e conta própria. Informações: escritório do Grande Hotel – Pelotas (DIÁRIO POPULAR, 24.12. 1943, p. 5).

O que se sabe, de fato, é que o Grande Hotel foi comprado por Zabaleta em 23 de maio de 1960, conforme registro cartorial (REGISTRO DE IMÓVEIS DA 2ª ZONA DE PELOTAS, 27 de maio de 1960, p. 1), e permaneceu sob a posse da família até o ano de 2002, quando foi decretado o fim das atividades hoteleiras no estabelecimento.

Outro aspecto importante de salientar é que a pesquisa nos registros cartoriais de imóveis não tem sido nada animadora.

Dos dois registros de imóveis existentes a respeito do hotel, nenhum deles apresenta os contratos ou sequer os processos de arrendamentos pelo qual o estabelecimento passou, gerando inúmeras dúvidas tanto de nossa parte quanto dos escreventes. O porquê dessa ausência nos registros.

Sendo assim, reforça-se os jornais como sendo a nossa única ligação com um passado recente da história do Grande Hotel e também da história de Pelotas, pois é sabido o envolvimento direto do poder municipal e uma parcela significativa da elite econômica, social e política da cidade na construção do hotel.

O trabalho historiográfico que remete ao Grande Hotel é um trabalho detetivesco, para citar Carlo Ginzburg e seu Paradigma Indiciário. Nele, montamos um jogo de quebra-cabeça, um verdadeiro *puzzle* onde, a partir dos indícios realizamos o tecer da história, na comparação que o autor faz dos fios (pistas, indícios, sinais) que compõem a pesquisa aos fios de um tapete (GINZBURG, 1989). Conforme avançamos nas pesquisas muitas de nossas hipóteses caem por terra, outras ganham forças e ainda, outras permanecem como verdadeiros pontos de interrogação em nossas mentes. Fato é que o historiador, e em particular o historiador do tempo presente, vê-se na dificuldade da função ao qual exerce, montando a história a partir de vestígios que nos chegam do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GRASSI, Eduardo. Resgate histórico do edifício Cauduro de Santa Maria-RS e seu aproveitamento turístico. **Disciplinarum Scientia**. Série Artes, Letras e Comunicação, v. 9, p. 205-221, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2014. p.111-153.

MAGALHÃES, Nelson Nobre. **Pelotas Memória**. Pelotas: Graphos Impressão Digital, 2000. Ano 11, v. 4.

MÜLLER, Dalila. **A Hotelaria em Pelotas e sua relação com o desenvolvimento da região: 1843 a 1928**. Dissertação (Mestrado em Turismo). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. 2004.

ZICMAN, R. História através da Imprensa: algumas considerações metodológicas. **Projeto História**. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História/PUCSP, n. 4, p. 89-102, junho de 1985.

FONTES:

A FEDERAÇÃO, 01.01.1920, sem página. In: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A FEDERAÇÃO, 03.04.1933, p. 4. In: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A OPINIÃO PÚBLICA, 27.01.1921, p. 2. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 25.01.1921, p. 2. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 29.01.1933, p. 2. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 10.05.1933, p. 4. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 11.05.1933, p. 4. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 05.01.1934, p. 6. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 12.03.1937, p. 6. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 20.08.1938, p. 3. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 08.10.1938, p. 8. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 11.10.1938, p. 8. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

DIÁRIO POPULAR, 24.12.1943, p. 5. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

O LIBERTADOR, 18.11.1927, p. 1. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

O LIBERTADOR, 31.12.1927, p. 1. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

PROSPECTO DA COMPANHIA GRANDE HOTEL DE PELOTAS, 1922. In: Centro de Documentação e Obras Valiosas - Hemeroteca da Bibliotheca Pública Pelotense.

REGISTRO DE IMÓVEL DO GRANDE HOTEL DE PELOTAS. In: Registro de Imóveis da 2ª Zona de Pelotas. Livro 3-U, fl. 244, nº 25.106, 27 de maio de 1960, p. 1.

O TURISMO EM PELOTAS EM 1970, A PARTIR DO JORNAL DIÁRIO POPULAR. PELOTAS/RS¹

Dalila Rosa Hallal

Introdução

Nas últimas décadas, o turismo e o lazer vêm conquistando um valor crescente na vida das sociedades, constituindo dimensões verdadeiramente importantes da vida moderna. Nesse sentido, pesquisadores veem empreendendo esforços no sentido de consolidar estudos nessas áreas. Entretanto, poucos estudos enfocam a história do turismo e do lazer.

Celeste Filho (2002, p.03) ressalta que, na década de 1970, “praticamente não existiam estudos históricos no que concerne ao turismo no Brasil”.

Para Solha (2002), no Brasil, apenas alguns períodos referentes ao desenvolvimento do turismo foram estudados de maneira aprofundada, mas, para a maior parte dos acontecimentos ocorridos na área, não existe registro.

Guimarães (2012, p.26-27) tece alguns comentários sobre a escrita da história do turismo no Brasil.

1. O turismo como objeto de investigação histórica no Brasil. O historiador inglês Jhon Walton, um dos pioneiros a investigar o passado do fenômeno turístico, apontou com muita propriedade no *Journal of Tourism History* que a história do turismo por muito tempo foi vista pelos pesquisadores da área como um tema frívolo, cujas relações com os macrotemas históricos preferidos (alta política, industrialização, comércio exterior, diplomacia)

¹ Projeto Financiado pelo CNPq/MCTI N° 25/2015 Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas.

não haviam sido ainda identificadas. Um outro agravante para a falta de interesse pelo turismo no campo da história, segundo ele, é o fato de o turismo ter sido visto como difícil de quantificar e qualificar como um campo sério de estudos científicos, pela dificuldade de definir um corpo de arquivos oficiais e por requerer uma variedade de abordagens metodológicas.

No Brasil, essa questão não é diferente. Há estudos substanciais sobre os viajantes estrangeiros dos séculos XVI a XIX, que estiveram no país e registraram as suas impressões em diários e iconografias, mas não se tem dado a mesma atenção às modernas viagens de lazer empreendidas pelos estrangeiros no país, muito menos pelos brasileiros, tendo o seu próprio território ou outro país como destino.

A falta de investigações mais aprofundadas acerca da relação história e turismo no Brasil levou à produção de informações genéricas e superficiais desse complexo fenômeno [...]. Só muito recentemente, mais precisamente a partir da segunda metade da década de 2000, é que começaram a surgir trabalhos historiográficos que buscam superar as tradicionais cronologias legitimadoras de uma história do turismo linear e evolucionista, muitas vezes anacrônica, que termina por reproduzir os valores de uma história positivista do século XIX e reforçar os tradicionais mitos fundadores do turismo.

Nesse sentido, consideramos importante o significado dos estudos históricos no âmbito do turismo, principalmente quando se tem em conta a necessidade de repensar o fazer turístico nessa área de conhecimento, objetivando depurar criticamente determinadas práticas sociais.

Este trabalho tem como objetivo analisar o Turismo no município de Pelotas no ano de 1970, buscando identificar e compreender o discurso jornalístico.

Adotamos uma abordagem qualitativa de caráter histórico, por meio de pesquisa documental e bibliográfica. Foram pesquisadas as matérias que dizem respeito ao tema turismo no jornal Diário Popular de Pelotas/RS no período de

janeiro a dezembro de 1970, de forma sistemática, levantando-se as informações dia a dia, com o intuito de identificar e categorizar as reportagens. A pesquisa foi realizada na Biblioteca Pública de Pelotas.

Buscamos perceber os discursos que permeiam o jornal ao qual nos propomos estudar. Problematicar o discurso vai auxiliá-lo na percepção dos objetivos ideológicos do jornal em estudo.

O discurso do Jornal Diário Popular sobre turismo no ano de 1970

Nos anos de 1970, no Brasil, assim como em outros países, existia toda uma expectativa e credibilidade sobre o turismo como uma das “chaves que abriam as portas” do desenvolvimento econômico. Isso em função do *boom* do turismo massivo e a conseqüente movimentação e circulação de capital, cuja importância econômica já era reconhecida em todo o mundo. Informações eram veiculadas tanto em meios de comunicação especializados (revistas e boletins técnico-científicos), quanto em meios de comunicação de massa (jornais diários, programas de rádio e televisão), divulgando os aspectos positivos do turismo em toda a sua plenitude (REJOWSKI, 1996, p. 59).

Paralelamente, o país vivia os piores anos da ditadura militar, implantada em 1964, caracterizados por repressão, censuras e violência. O poder e as decisões concentraram-se na cúpula militar; foram violados os princípios da democracia, bem como da Federação e do Municipalismo; a nova ordem foi sendo implantada através de decretos, chamados atos institucionais; processou-se a exclusão política da sociedade. No entanto, o regime procurava esconder sua face autoritária, fazendo o possível para manter uma imagem democrática, principalmente para consumo externo (BRUM, 1999) Nesse contexto, o turismo aparecia como uma atividade econômica importante para o desenvolvimento do país, cuja ênfase era o turismo receptivo. Vários investimentos, tanto nacionais como estrangeiros, principalmente na hotelaria, se instalaram no país. Para atrair

esses turistas estrangeiros a EMBRATUR (Empresa Brasileira de Turismo), criada pelo Decreto-Lei 55 de 18 de novembro de 1966, investiu na divulgação positiva da imagem do Brasil no exterior, exaltando a cidade do Rio de Janeiro, o carnaval e a mulher.

O Governo Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) foi marcado por um fabuloso crescimento econômico, conhecido como o "milagre brasileiro". A década de 1970 trazia algumas mudanças importantes para um país que já encarava o turismo como atividade indispensável para o seu desenvolvimento socioeconômico.

Inicialmente é importante destacar que as reportagens, referentes ao turismo, identificadas no Diário Popular no ano analisado, são sempre veiculadas aos domingos.

A imprensa explicita este período da atividade turística. Uma reportagem do Diário Popular é emblemática em relação à visão do Turismo no Brasil na década de 1970.

“O turismo, como as demais atividades econômicas prospera mais quando se insere dentro de um conjunto de políticas e programas econômicos gerais idealizados para alcançar o crescimento ótimo do conjunto da economia. Por isso se necessita algum gênero de planificação nacional – pelo menos para estabelecer prioridades e ocupar-se de que se os dê a devida importância – a fim de criar ambiente para o investimento produtivo em todos os campos adequados. Como parte de um plano global pode se estabelecer para a indústria do turismo um programa nacional coerente”. (Diário Popular, 4 de janeiro de 1970)

A reportagem destaca o turismo como uma atividade econômica que gera crescimento, visão amplamente disseminada no Brasil durante o período analisado. Também destaca que o turismo deve se “compartilhado com as demais atividades econômicas”.

No primeiro trecho podemos perceber a crença no turismo como uma possibilidade de crescimento econômico. No

trecho seguinte o jornal destaca que o turismo deve se inserir “dentro de um conjunto de políticas e programas econômicos gerais idealizados para alcançar o crescimento ótimo do conjunto da economia” (Diário Popular, 4 de janeiro de 1970). Em função disso há necessidade de planejamento da atividade turística em âmbito nacional.

É a partir desse período que se verifica maior emprego do planejamento no discurso sobre o turismo, como forma de subsidiar metas econômicas e objetivos socioculturais, entre outros, de organizações, públicas ou privadas, em atividade no Brasil.

Na esfera nacional, em 1969 foi instituído, pelo Conselho Nacional de Turismo - CNTUR, o primeiro Plano Nacional de Turismo (Plantur), considerado o instrumento básico da Política Nacional de Turismo. No entanto, Cruz (2000) lembra que o Plantur nunca foi posto em prática.

Uma reportagem tem como título “Solução para o Turismo”:

“É difícil haver, em nosso país assunto mais versado do que turismo. E, paradoxalmente, assunto que mais continue pedindo trato, estudo, debate. Porque as lacunas as falhas, os senões, os defeitos, os vícios de que padece a indústria nacional de turismo prosseguem sendo inúmeros e avultados, reclamando, assim, soluções as quais só poderão advir do devido, exato e preciso equacionamento do problema em todos os seus múltiplos e multiformes aspectos.

Busca-se, agora, uma solução global através do chamado “Plano Nacional de Turismo”. [...]

O Plano Nacional de Turismo será elaborado com a síntese das ideias de todos os secretários de Turismo, visando à execução de medidas que incrementem o turismo em todo o País, atraindo capitais, coordenando as atividades existentes e aplainando dificuldades burocráticas e legais”. (Diário Popular, 5 de abril de 1970)

Quanto ao planejamento da atividade turística, o jornal *Diário Popular* destaca a importância da iniciativa privada, principalmente da hotelaria, para o desenvolvimento da atividade, discurso recorrente na década de 1970.

“muito depende da iniciativa privada, os melhores programas não de ser indicativos e flexíveis, não de levar em conta os vários prognósticos e perspectivas dos distintos interesses privados e assegurar que a parte pública se engaje com as outras partes do programa formando um conjunto integrado. Se o governo demonstra claramente o desejo e a capacidade administrativa para levar a cabo a parte do programa que o corresponda, os empresários poderão adotar suas próprias decisões de investir sabendo que suas operações individuais contarão com o respaldo de todo o complexo turístico”. (*Diário Popular*, 4 de janeiro de 1970)

No que se refere à infraestrutura turística, principalmente para a hotelaria brasileira, os anos de 1970 foram muito produtivos, mesmo o ritmo de crescimento do setor turístico sendo lento. A hotelaria ampliou o número de leitos, melhorou a qualidade em serviços e diversificou os meios de hospedagem. A partir da EMBRATUR foi criado, em 1971, o FUNGETUR (Fundo Geral de Turismo) (Decreto 1191 de 27.10.71) (*Correio do Povo*, 04/11/1971), juntamente com o FISET (Fundo de Investimentos Setoriais) (Decreto Lei 1376/74) que atuavam através de incentivos fiscais na construção, ampliação ou reforma de hotéis, intensificando a construção de hotéis de luxo, “os cinco estrelas”. Essa intensificação na construção de hotéis provocou mudanças nas leis de zoneamento das grandes capitais, tornando a legislação mais flexível e favorável à construção de hotéis. (ANDRADE, BRITO e JORGE, 2000, p. 22) A década de 1970 também contou com financiamentos de longo prazo, através da EMBRATUR, FINAME, etc. e incentivos fiscais (SUDENE, SUDAM) para a construção de hotéis.

Os estados e as prefeituras passaram a oferecer vantagens fiscais para os investidores, como a redução de alíquotas nos

impostos estaduais e municipais, e, também o governo federal concedeu reduções em alguns impostos como imposto de renda e IPI (Imposto sobre Produtos Industrializados). Em função desses financiamentos e incentivos, as empresas hoteleiras nacionais praticamente dobraram sua capacidade e empresas internacionais se instalaram no Brasil. (DIAS, 1990).

Uma reportagem destaca que sem infraestrutura básica adequada, o Plano Nacional de Turismo não tem como ser viabilizado.

“O turista quer segurança, comodidade e conforto, além de paisagem, e clima ou banhos de mar ou de águas virtuosas. E é o que, em geral, não se lhe proporciona, em nosso país onde continua a haver estradas sem pavimentação asfáltica e estâncias turísticas sem esgotos ou com deficiências de energia elétrica e água potável.

Só quando toda a infraestrutura do turismo estiver montada – como está nos Estados Unidos e na Europa e como á o está, em boa parte, em alguns países latino-americanos – só então um “Plano Nacional de Turismo” poderá ter êxito integral. Antes, não iremos além de boas intenções, vistosas programações e algumas medidas superficiais de relativo sucesso. Nada mais.

Num país para tanto desaparelhado não se faz turismo de verdade: faz-se uma precária imitação de turismo”. (Diário Popular, 5 de abril de 1970)

O turismo era reconhecido como a indústria sem chaminés, fator que envolvia aspectos como planejamento e infraestrutura.

O discurso do jornal Diário Popular salienta principalmente vantagens econômicas da atividade turística, destaca a importância da iniciativa privada na construção de equipamentos e serviços turísticos e o papel do governo para viabilizar infraestrutura adequada para o turismo.

Do mesmo modo, no panorama nacional esse período foi marcado pelos investimentos em infraestrutura básica e em

serviços turísticos, principalmente a hotelaria; e pelo incentivo do governo para o desenvolvimento da atividade.

Em síntese, o discurso do jornal pretende explicitar o turismo como uma atividade que pode contribuir para o crescimento do país e cabe ao Estado criar infraestrutura para o turismo e apoiar a iniciativa privada.

Corroborando com o discurso do Diário Popular, Solha (2002) relata que na década de 1970, houve um incremento nos negócios turísticos, uma expansão do setor privado e a abertura de um novo mercado de trabalho.

Segundo Santos Filho (2005) este foi um período conduzido pelos militares, que buscam conectar o turismo aos ideais da chamada “revolução” golpista de 1964 na qual o Estado começa a tomar medidas para a criação de uma infraestrutura pensada em facilitar a vinda de turistas estrangeiros. As iniciativas foram propostas pelo diretor da poderosa Associação Comercial do Rio de Janeiro – ACRJ Joaquim Xavier da Silveira, indicado com apoio do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES para ser o primeiro presidente da EMBRATUR.

Desse modo, podemos identificar que o discurso do jornal estava inserido em uma concepção de turismo amplamente disseminada no Brasil na década de 1970. Vale destacar a importância dada pelo jornal Diário Popular ao tema turismo. As reportagens são longas e “explicam” ao leitor sobre os benefícios da atividade turística para Pelotas.

Devemos lembrar que na imprensa a apresentação de notícias não é uma mera repetição de ocorrências e registros, mas antes uma causa direta dos acontecimentos, onde as informações não são dadas ao azar mas ao contrário denotam as atitudes próprias de cada veículo de informação, todo jornal organiza os acontecimentos e informações segundo seu próprio “filtro”. (ZICMAN, 1985)

Considerações Finais

O jornal, um meio de comunicação que possibilita múltiplas pesquisas, se configura como um espaço, onde o

discurso aparece articulado a diversos elementos do contexto sócio cultural. O discurso do jornal Diário Popular no ano de 1970 se traduz em uma visão econômica da atividade turística. É muito presente no discurso jornalístico o turismo como propulsor do desenvolvimento.

No período analisado havia uma preocupação em investimentos de infraestrutura para a atividade turística, o poder público deveria prover essa infraestrutura e auxiliar a iniciativa privada.

É possível perceber que o período analisado foi muito importante para o desenvolvimento da atividade turística no Brasil, no Rio Grande do Sul e em Pelotas, pois houve uma institucionalização do turismo em nível nacional, com a criação da EMBRATUR e com a elaboração da Política Nacional de Turismo.

Não podemos deixar de registrar que esse era o discurso oficial de Turismo no Brasil e o jornal Diário Popular, fundado em 27 de agosto de 1890, segundo Loner (1998), “Embora tenha sido fundado para ser independente de qualquer partido, poucos meses depois foi vendido ao Partido Republicano Rio Grandense, a partir daí subordinando-se às diretrizes partidárias e aos chefes locais”. Nesse sentido, o Diário Popular sempre representou os interesses da situação na cidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, N., BRITO, P. L., JORGE, W. E. **Hotel: planejamento e projeto**. Editora SENAC/SP, São Paulo, 2000.

BRUM, A. J.. **O Desenvolvimento Econômico Brasileiro**. Editora UNIJUI, Ijuí/RS, 1999.

CELESTE FILHO, M. **A institucionalização do turismo como curso universitário: décadas de 1960 e 1970**. Dissertação (Mestrado em Educação), PUC/SP, São Paulo, 2002.

CRUZ, R. C.. **Política de Turismo e Território**. Editora Contexto, São Paulo, 2000.

- DIAS, C. M. M.. **Home Away from Home: Evolução, Caracterização e Perspectivas da Hotelaria: um estudo compreensivo**. Dissertação (Mestrado em Turismo), ECA-USP, São Paulo, 1990.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. Por uma história comparada do turismo no Brasil e na Argentina: uma análise sobre os discursos e as representações acerca do turista desejável (1933 - 1946). **REGISTROS**, Mar del Plata, año 8 (n.9): 24-40. Diciembre 2012.
- LONER, Beatriz. Jornais pelotenses diários na República Velha. **Ecos Revista**. Pelotas, v. 2, n. 1, p. 5-34, abr. 1998.
- REJOWSKI, M.. **Turismo e Pesquisa Científica: Pensamento Internacional x situação Brasileira**, Editora Papirus, Campinas/SP, 1996.
- SANTOS FILHO, J.. Espelho da História: o fenômeno turístico no percurso da humanidade. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá/PR, V, 50, 2005. Disponível em: www.espacoacademico.com.br. Acesso em: 21.04.2016.
- SOLHA, K. T. Evolução do Turismo no Brasil. In: REJOWSKI, M. (org.) **Turismo no percurso do tempo**. Editora Aleph, São Paulo, 2002.
- ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História**. Departamento de História. PUCSP. N. 4, junho 1985, p.89-102, p. 90.

JORNAL DO BRASIL NO SEGUNDO GOVERNO VARGAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICO-ANTROPOLÓGICA

Letícia Sabina WermeierKrilow

Introdução

Inicialmente, para compreendermos a possível visão de mundo ligada às teorias funcionalistas é, necessário que se faça alguns apontamentos sobre essas correntes de pensamento. Entretanto, mesmo que, existam formas distintas de funcionalismo, tanto dentro da antropologia¹, quanto em outras áreas, nos deteremos, neste artigo, na exposição de alguns pontos referente ao que veio a ser chamado de funcionalismo-estrutural, embasado nos escritos de Radcliffe-Brown.

Os estudos funcionais se originam na sociologia, com Émile Durkheim. A abordagem funcionalista surge no início do século XX como uma crítica às concepções evolucionistas, difusionista e historicistas. Malinowski foi o precursor dos estudos funcionalistas na antropologia, entretanto, para o antropólogo britânico Radcliffe-Brown o método que Malinowski utilizava era impróprio e não suficiente para se compreender adequadamente uma sociedade. Neste contexto Radcliffe-Brown (1881 – Birmingham, Inglaterra / 1955 – Londres), propôs uma perspectiva de análise, que ficou conhecida como Funcionalismo Estrutural. Sua primeira publicação, intitulada *The Andaman Islanders* (Os ilhéus andamaneses) ocorreu em 1922, mesmo ano da publicação dos *Argonautas do Pacífico Ocidental* de

¹Na Antropologia, possuímos o Funcionalismo Britânico de Bronislaw Malinowski, o Funcionalismo Estrutural de Radcliffe-Brown e o Funcionalismo Francês de Marcel Mauss. Correntes que possuem uma linha mestra, em comum, mas que também apresentam as suas especificidades e seus seguidores (LAPLATINE, 2003).

Malinowski (LAPLATINE, 2003). Na proposta de Radcliffe-Brown, os principais conceitos para se estudar uma sociedade são: estrutura social e função.

O Funcionalismo Estrutural se difere da perspectiva de Malinowski justamente por colocar o conceito de função em uma análise estrutural, pois para Radcliffe-Brown não é possível fazer um estudo da função de uma determinada instituição de forma isolada, sem que se considere o todo em que ela está envolvida, no caso, o sistema ou a estrutura social em que esta instituição se encontra (RADCLIFFE-BROWN, 1973).

Radcliffe-Brown ressalta que para elucidar melhor o conceito de função é conveniente se fazer a analogia entre a vida social e a vida orgânica. Dessa forma o funcionalismo estrutural considera a sociedade como um organismo vivo, onde as partes cooperam umas com as outras, formando um sistema, mas é um sistema de instituições existindo independentemente do indivíduo. É preciso cuidado, adverte o autor, pois assim como a sociedade, o “organismo não é em si a estrutura; é um acúmulo de unidades (células e moléculas) dispostas numa estrutura, isto é, numa série de relações; o organismo tem uma estrutura”. Por isso a “estrutura deve pois ser definida como uma série de relações entre entidades” (RADCLIFFE-BROWN, 1973, p.221).

Nessa forma de aplicar o conceito de “função”, se conclui que as relações e interações que mantêm um sociedade são concebidas como o funcionamento da sua estrutura. E a estrutura deve ser identificada como “constituída de uma série de relações entre entidades unidades” (RADCLIFFE-BROWN, 1973, p.223), e sendo “mediante a continuidade do funcionamento que a continuidade da estrutura se mantém” (RADCLIFFE-BROWN, 1973, p.221). A função é o papel desempenhado para a contribuição da vida de todo o organismo, ou seja, uma célula ou órgão tem uma atividade e essa atividade tem uma função para a manutenção do organismo, o que implica na naturalização dos grupos hierarquicamente constituídos, pois, exerceriam funções pré-determinadas,

Fortemente influenciado por Durkheim, Radcliffe-Brown deseja descobrir os princípios que são comuns e que regem as diversas estruturas sociais, para assim identificar os mecanismos de integração social. Pois, nesta perspectiva, as estruturas sociais incorporam a sociedade pela convergência de interesses e sentimentos. Estas estruturas funcionam independentemente dos atores individuais que a reproduzem, na verdade elas regulam o comportamento dos indivíduos, mantendo a sociedade coesa, permitindo, com isso sua manutenção e reprodução. Por isso,

Os indivíduos podem deixar a sociedade, por morte ou de outro modo; outros podem entrar nela. A continuidade da estrutura social é mantida pelo processo da vida social, que consiste de atividades e interações dos seres humanos como indivíduos, e dos grupos organizados nos quais estão unidos. A vida social da comunidade é definida aqui como o *funcionamento* da estrutura social. A *função* de qualquer atividade periódica, tal como a punição de um crime, ou uma cerimônia fúnebre, é a parte que ela desempenha na vida social como um todo e, portanto, a contribuição que faz para a manutenção da continuidade estrutural (RADCLIFFE-BROWN, 1973, p.222-223).

Nessa lógica é fundamental para o antropólogo descobrir sob a aparência de situações empiricamente existentes os princípios que regem essa estrutura. Não é difícil perceber que Radcliffe-Brown concebe o indivíduo da mesma forma que Durkheim, ou seja, como um produto do coletivo, um suporte da estrutura. O autor destaca o peso que a estrutura detém ou é determinante sobre o indivíduo, onde instituições como a família, política, religião etc. contribuem para a manutenção do organismo social (OLIVEIRA, SANTANA & ALVES, 2014, p.243)². O que o afasta de Malinowski que se preocupa com as

²OLIVEIRA, Emanuel M. A. de; SANTANA, Iolanda C de; ALVES, Adjair. Radcliffe-Brown e o Estrutural-funcionalismo: a questão da mudança na estrutura e no sistema social. Revista Diálogos – N°11 – abr./mai. 2014, p.234 – 254.

motivações humanas e define a função dos elementos culturais segundo as necessidades biológicas do indivíduo. Já Radcliffe-Brown considera os princípios da estrutura social e os mecanismos de integração social algo mais relevante.

Essa síntese se fez necessário para apontar os elementos mais importantes do Funcionalismo Estrutural, que colaboram para a formação da concepção de que a sociedade é “naturalmente” hierarquizada. O que implica, na defesa de que as diferentes partes que compõe o todo possuem funções específicas, que devem ser cumpridas adequadamente para que, assim, ocorra o “bom funcionamento do o organismo social”.

A relevância de detectarmos elementos do Funcionalismo Estrutural nas páginas do *Jornal do Brasil*, é enfatizada quando trabalhamos com o conceito de representação social de Roger Chartier. Para este autor as representações são formas de classificar, dividir, delimitar e hierarquizar o mundo social, isto é, dizem respeito ao modo como, a realidade social é construída. As representações são, também, construtoras do próprio mundo social, Pesavento, seguidora dos escritos de Chartier, salienta que as representações podem:

Assumir uma força maior para a existência que o real concreto. A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num “mundo que se parece”, mais real, por vezes, que a própria realidade e que constitui numa abordagem extremamente atual, particularmente se dirigida ao objeto “cidade” (PESAVENTO, 2002, p.8).

Lembrando que durante a década de 1950, o Brasil estava em meio a um dos processos mais acelerados de industrialização e urbanização do mundo contemporâneo - em um período aproximado de 30 anos, transitou de um país agroexportador e rural para produtor de manufaturados e relativamente urbanizado. Assim, foi durante a década de 1950 que ocorreu a consolidação do processo de industrialização do país, ou seja, se

completou a passagem do sistema agroexportador para o industrial (BAER, 1996).

Diante de uma transformação tão acentuada, que envolveu uma mudança no eixo econômico nacional, bem como o aumento do papel do Estado na condução desse projeto (LEOPOLDI, 2000), tal processo esteve longe de ser ausente de conflitos, pois foi conduzido por forte intervencionismo estatal e trouxe intensas transformações políticas, sociais e econômicas, além de muitas consequências, nem todas positivas (MORAES, 2011), gerando sérios questionamentos, quanto a viabilidade do projeto de industrialização acelerada e planejada.

Neste contexto, o Segundo Governo Vargas foi um período chave desse processo, pois é quando o projeto industrialista passa a ser efetivamente adotado pelo governo brasileiro e o fenômeno da urbanização se acentua (SINGER, 1985). No sentido, para ilustrar a grande transformação demográfica que ocorreu em curto espaço temporal, no Brasil, os dados do IBGE são ímpares: enquanto que em 1940 a população brasileira dividia-se em 30.826.243 (74,75%) habitantes vivendo no meio rural e 10.410.072 (25,24%) residindo no meio urbano; em 1960 esse número altera-se para 31.303.034 (44,77%) e 38.767.423 (55,32%). O que contribuiu significativamente para que ocorresse um incremento das áreas de habitação chamadas *favelas*.

Dessa forma, quando consideramos que um dos fenômenos mais impactantes desse período foi o grande aumento das áreas habitacionais chamadas de *favelas* (VALLADARES, 2005), se torna relevante analisar a forma como este espaço urbano foi representada nos jornais. Primeiro, porque foi nesse período em que essas áreas sofreram o seu maior crescimento proporcional na história republicana e, ademais, tornaram-se foco de interesse e discussão pelo poder público, intelectuais, partidos políticos e os grandes jornais.

Tendo em vista que a importância de estudar os jornais é decorrente do fato de a imprensa ser o lugar por excelência onde certas tomadas de posição são criadas e difundidas. Não é sem

razão, assim, que Marialva Barbosa (2010)³ afirma que a imprensa é um dos principais atores da cena política no Segundo Governo Vargas, o que dá novo vigor ao estudo desses impressos. Lavina RIBEIRO (2004)⁴, salienta que na década de 1950 a imprensa não pode ser considerada mero suporte do discurso de outrem, pois nesse período já havia desenvolvido modos próprios de se inserir no espaço público. Dessa forma, a partir do conceito de “grande público” de Gabriel Tarde⁵, e da concepção De Pierre Bourdieu de que a imprensa está inserida no *Campo de Produção Ideológica*,⁶ identificamos esses periódicos como possuidores de um papel essencial no processo de representação e construção do mundo social. Pois, muitos fenômenos não são passíveis de uma observação imediata pelos indivíduos, sendo que a sua apreensão/significação passa pelas formas como tal fenômeno foi representado socialmente.

Jornal do Brasil e Funcionalismo Estrutural: uma possibilidade de análise

Quando nos deparamos com a utilização de termos como: “organismo social”, “câncer social”, “anomalias”, “metabolismo”, percebemos que estes podem ser encontrados, nas mais diversas seções do JB. Então, buscar-se-á identificar a existência ou não de elementos do funcionalismo no emprego dessas expressões, tendo como foco a identificação da presença de uma concepção

³ BARBOSA, Marialva. História cultural da imprensa: Brasil 1880-1900. Rio de Janeiro : Mauad X, 2010.

⁴ RIBEIRO, Lavina M. Imprensa e Espaço Público: A Institucionalização do Jornalismo no Brasil (1808 – 1964). Rio de Janeiro : E-Papers, 2004.

⁵ Para Tarde, o “grande público” é um conjunto de pessoas que estão separados fisicamente, socialmente e geograficamente. Mas que se reúnem “espiritualmente” através da imprensa, TARDE, Gabriel de. *A opinião e as massas*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.

⁶ BOURDIEU, P. A Distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2015.

orgânica de sociedade, principalmente quando se refere a cidade e a *favela*.

Inicialmente destacamos que, no período analisado está ocorrendo a tentativa de se implementar a legalidade do divórcio, nesse contexto o *Jornal do Brasil* faz uma campanha ferrenha contra a possibilidade de implantação da Lei que legalizaria o divórcio, afirmando que essa “iniciativa levanta protestos das classes conservadoras, que veem na tentativa mais um golpe desferido contra a organização da família nos moldes consagrados por veneráveis tradições brasileiras”⁷. Essa forte crítica é decorrente do status atribuído à família, sendo concebida pelo *JB* como “um dos alicerces do organismo social”⁸, reiterando a importância da família, pois,

Qualquer observador menos dotado de argúcia descobrirá que nada pode substituir a família no exercício de sua missão civilizadora, de sustentáculo dos direitos individuais e de força coordenadora da sociedade. É a célula de todo o organismo social, o fator principal de sua riqueza e perpetuidade, a mais sólida garantia do equilíbrio de todo o seu funcionamento na ordem e na paz⁹.

Nestes trechos é perceptível uma aproximação do pensamento encontrado neste editoria citado com a perspectiva de Radcliffe-Brown. Primeiramente ao colocar a família como o centro da organização social e, em seguida é perceptível a analogia entre a sociedade e um organismo. Onde existe um grande sistema, composto por diversas partes cada parte possui uma determinada função, sendo a função da família garantir o equilíbrio, para o bom funcionamento do organismo como um todo, ou seja, são as partes cumprindo sua função para o bem estar do todo. E no caso a tentativa de se implantar o divórcio é visto como uma “heresia divorcista, que é ao mesmo tempo

⁷ “Reação contra a tentativa divorcista”, *Jornal do Brasil*, 28 de agosto de 1951, p.5.

⁸ “A família na tradição brasileira”, *Jornal do Brasil*, 30 de setembro de 1951, p.5.

⁹ “A família na tradição brasileira”, *Jornal do Brasil*, 30 de setembro de 1951, p.5.

execrável câncer social”¹⁰, que precisa ser combatido antes que prejudique o organismo social como um todo. Reforçando a ideia de que a sociedade é composta por partes distintas, mas que só existem em função do todo e, por isso cada grupo específico precisa “funcionar” adequadamente, desempenhando as suas funções que foram dadas *a priori*.

O que pode nos levar a identificar a perspectiva de manutenção das relações sociais presente no pensamento funcionalista, isto é, a manutenção de uma sociedade hierarquizada, uma vez que nem todas as partes da sociedade são iguais, cada qual desempenha funções distintas, algumas mais importantes do que as outras. O que muitas vezes pode legitimar ações públicas urbanas, como as tomadas desde o início do século, nas Reformas Pereira Passos, que privilegiaram o embelezamento das grandes cidades (BOTEGA, 2008, p.13). Dessa forma, como a população mais pobre não se enquadrava neste projeto de modelação urbana ela, poderia, assim, ser despejada e/ou removida pelo Estado.

Entretanto, no período analisado as mudanças, tanto econômicas quanto demográficas e políticas¹¹, parecem estar modificando essa ordem estabelecida. Principalmente, no espaço urbano, com o revigoramento dessa parte da população como modeladora desse urbano e, com isso, observa-se a grande ampliação das áreas de habitação precária em detrimento das zonas habitacionais mais nobres da cidade (ABREU, 1987).

¹⁰ “Liberdade eleitoral.... com disciplina”, *Jornal do Brasil*, 26 de setembro de 1954, p.2, 2º caderno.

¹¹As mudanças políticas estão relacionadas ao retorno do sistema democrático; a instauração da Lei Agamenon em 1945, no qual o critério censitário foi retirado, bem como uma alteração na distribuição do poder, uma vez que a população urbana progressivamente passa a ser numericamente superior a rural. Dessa forma, o voto urbano, não de modo imediato e mecânico, passa a também, a possuir um peso maior. O que implica, uma mudança de estratégias dos partidos políticos, que precisam articular um discurso que incorpore a massa trabalhadora urbana.

Dentro desse contexto, observamos, em alguns artigos publicados no *Jornal do Brasil*, que a cidade, como um todo, é considerada com um organismo. O urbano é construído como se possuísse um “metabolismo” próprio, e quando são examinadas soluções para determinados problemas, enfatiza-se a necessidade dessa solução não ser “parcial, localista, sem que faça parte de um todo preconcebido, em harmonia com o metabolismo urbano no seu conjunto”, pois uma solução localista “não possui o equilíbrio das forças mantenedoras dos sistemas consolidados”¹². Percebemos, novamente uma aproximação entre as ideias encontradas nesse artigo com a perspectiva da existência de um todo interligado e da cidade como um organismo vivo, presente em Radcliffe-Brown.

Mais ainda, encontramos em uma coluna não assinada do *JB*, a representação da *favela* como “câncer citadino”¹³. Em outra passagem, essas áreas habitacionais são descritas como “o *cavalo de Tróia* dentro da Cidade antigamente e de fato maravilhosa”¹⁴. Esse trecho já é relevante, por si, mas torna-se mais inteligível quando nos deparamos com outras passagens em que percebemos um “tom” de melancolia quando, este periódico se compara o Rio do “tempos idos”, a cidade higienizada, embelezada de Pereira Passos com o Rio de Janeiro da década de 1950. Possibilitando uma interpretação de que esse periódico não vê tão positivamente todas as mudanças que estavam se processando, tanto no, então, Distrito Federal, quanto no restante de Brasil.

Destarte, em uma pequena seção de opinião, intitulada “o nosso câncer social”, encontramos a afirmação de que não basta que a população *favelada* seja “varrida de um ponto a outro, incessantemente”, pois essa população, transportará “consigo a insalubridade social em que está condenada a viver”, sendo que “a maioria dos favelados são elementos turbulentos, vadios,

¹² A utopia dos planos mirabolantes”, *Jornal do Brasil*, 21 de dezembro de 1952, p.3, terceiro caderno. Artigo de Jeronymo Cavalvanti.

¹³ As “favelas” do Rio, *Jornal do Brasil*, 08 de junho de 1951, Caderno 1, página 5.

¹⁴ “O Problema das favelas”, *Jornal do Brasil*, 16 de abril de 1952, Caderno 1, P.5.

criminosos”¹⁵. Por conseguinte, logo na sequência, o JB chama a atenção ao fato de não se procurar saber se foram os moradores das *favelas*

Que levaram para as “favelas” os vícios, a malandragem, as tendências facinorosas, ou foram as “favelas” a esmiuçar nos espíritos de seu desconforto, de sua miséria física e moral, da consideração do medo e da repugnância de que se sentem circundados, tudo o que eles possuem em suas almas¹⁶.

Diante dessa representação sobre a *favela*, pode ser possível identificar uma perspectiva organicista. Pois, ao ser descrita como um “câncer” pode-se apreender que a *favela* não é algo natural, ela não pertence à cidade, ou ao “organismo social”. Ainda mais, sendo considerada como uma “anomalia”, estaria atrapalhando o seu bom funcionamento, com isso, seria legítima a defesa de políticas públicas que pregassem pela extinção dessas áreas de habitação.

Como proposta de solução para a questão das *favelas* o JB, mostra-se contrário à ideia de saneamento, alegando que se a administração Municipal, assim o fizer, servirá apenas para estimular o êxodo rural e com isso aumentar o número de indivíduos residindo nessas áreas habitacionais. Para este periódico, o trabalho de base deve ser feito no campo, melhorando as condições de vida dos que lá residem, oferecendo educação e saneamento, para que assim, se consiga fixar o homem na terra. Com isso, evitar-se-ia a migração campo-cidade e conseqüentemente o aumento das favelas já existentes¹⁷.

Quanto ao meio urbano, já que as *favelas* não devem ser saneadas e sim extintas, isso deve ocorrer, através da ação da Municipalidade que deveria, sempre que possuísse meios,

¹⁵ “O nosso Câncer social”, *Jornal do Brasil*, 13 de outubro de 1951, p.5.

¹⁶ “O nosso Câncer social”, *Jornal do Brasil*, 13 de outubro de 1951, p.5.

¹⁷ Casas para colonos”, *Jornal do Brasil*, 24 de junho de 1953, p.5; Um problema difícil, artigo de A. Porto da Silveira, *Jornal do Brasil*, 05 de agosto de 1951, p.5.

construir nos arredores da cidade, algumas casas populares, “com os requisitos essenciais de habitabilidade, para as quais” deveriam ser transferidos os moradores da favela escolhida¹⁸. Entretanto, os custos dessa transferência, assim, como o da construção das casas, seriam pagos, de forma parcelada, pelos novos moradores. Ainda mais, para impedir que uma nova *favela* seja construída no lugar da antiga, o *JB*, argumenta que se deva-se limpar esses terrenos, promovendo o embelezando do mesmo, com o “plantio de essências florestais”, o que devolveria a beleza natural aos morros do Rio¹⁹.

Conclusão:

Os resultados são preliminares, mas de fato é possível identificar diversos elementos da concepção funcionalista - estrutural, principalmente no que se refere a analogia da sociedade com um organismo, a ideia de ordem, que é necessário combater as “anomalias” existentes nas partes para que o “grande organismo” que seria o Brasil funcione adequadamente.

No caso das *favelas*, ao caracteriza-las negativamente como um “câncer social” ou “câncer cidadão”, possibilita a aproximação de uma analogia do urbano com um organismo, dessa forma legitimaria as políticas públicas que visassem “extinguir” essas áreas habitacionais, pois já que estas são um “câncer cidadão”, é ‘natural’ que se faça o possível para eliminá-lo.

Pode-se, ainda, apreender que esse periódico não possui uma visão tão positiva diante de todas as mudanças decorrentes do processo de industrialização e urbanização, pois, a ordem social vigente até então, está, conseqüentemente se alterando. Neste processo, a população mais pobre passa a participar da modelação do urbano, bem como das decisões políticas, em virtude da abertura democrática mas, também, em função da

¹⁸ “As favelas do Rio”, *Jornal do Brasil*, 08 de julho de 1951, p.5.

¹⁹ “As favelas do Rio”, *Jornal do Brasil*, 08 de julho de 1951, p.5.

nova lógica do modelo de desenvolvimento que foi implementado por Vargas, que de certa forma, gerava uma integração sócio econômica dessa população como sujeitos de direitos.

O tema é realmente muito instigante e se mostra muito promissor, mas ainda está em um estágio inicial de pesquisa, sendo necessárias mais buscas, mais estudos, mais aprofundamentos, para avaliar o grau de relevância dessa corrente antropológica nos perspectivas do *Jornal do Brasil*.

Fonte:

Jornal do Brasil, disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censohistorico/1940_1996.shtm

Referências Bibliográficas:

Livros:

ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.

BAER, Werner. **A Industrialização e o Desenvolvimento Econômico do Brasil**. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1966.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil 1880-1900**. Rio de Janeiro :Mauad X, 2010.

BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

FRIDMAN, Fania e HAESBAERT, Rogério (Orgs.). **Maurício de Almeida Abreu: Escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro :Garamond, 2014.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEOPOLDI, Maria Antonieta ParahybaLeopoldi. **Política e interesses na industrialização brasileira : As associações industriais, a política econômica e o Estado**. São Paulo : Paz e Terra : 2000.

MALINOWSKI, B. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1976 (col Os Pensadores).

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In.:**Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano** – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. **Estrutura e Função na Sociedade Primitiva**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

RIBEIRO, Lavina M. **Imprensa e Espaço Público: A Institucionalização do Jornalismo no Brasil (1808 – 1964)**. Rio de Janeiro : E-Papers, 2004.

SINGER, Paul. **Economia Política da Urbanização**. São Paulo : Brasiliense, 1985.

TARDE, Gabriel de. **A opinião e as massas**. São Paulo : Martins Fontes,1992.

VALLADARES, Licia do Prado. **A Invenção da favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2005.

Capítulos de Livro:

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: _____. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**.

Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Ambiguidades da Modernização Urbano-industrial no Brasil Republicano (fins do século XIX – início do século XX). In.: REGO, José Márcio e MARQUES, Rosa Maria (Orgs.). **Formação econômica do Brasil**. São Paulo, Saraiva, 2011.

Artigos:

CARDOSO, Wladirson R. da S. Questões de método ou a natureza do fazer antropológico: possibilidades interpretativas em três grandes clássicos da antropologia. **Hiléia: Revista do Direito Ambiental da Amazônia** nº 17, jul-dez, 2011, p.275- 291.

OLIVEIRA, Emanuel M. A. de; SANTANA, Iolanda C de; ALVES, Adjair. Radcliffe-Brown e o Estrutural-funcionalismo: a questão da mudança na estrutura e no sistema social. **Revista Diálogos** – Nº11 – abr./mai. 2014, p.234 – 254.

SABINO, César & CARVALHO, Maria Cláudia da V S, Estrutural-funcionalismo antropológico e comensalidade: breves considerações sobre a mudança social. **Revista Demetra**, 2013 8(supl.1); p.215-239.

O TESTEMUNHO: UMA UNIÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA EM SALA DE AULA

Bianca Dias Diniz

História e Literatura: diálogos possíveis

A História e a Literatura, apesar de possuírem objetivos essencialmente diferentes, estão sempre em constante diálogo. Como afirma Antonio Candido no livro *Literatura e sociedade*, as dimensões social e histórica devem ser assimiladas como fator de arte, uma vez que fazem parte da própria construção artística. Sendo assim, a Literatura é também um produto social e histórico, “expressando condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2011, p.29). Sendo produto de uma sociedade e de determinada conjuntura histórica, o escritor constrói sua obra limitado por tais aspectos. Além disso, para que atinja seus objetivos, o livro deve moldar-se ao seu público, que, por sua vez, também é condicionado pelos mesmos fatores.

Entretanto, a influência que ocorre entre essas duas disciplinas não é unilateral: a obra literária, sempre influenciada por fatores históricos e sociológicos, “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2011, p.30). Assim, a Literatura, em contrapartida, também pode causar modificações na História, induzindo o indivíduo a modificar a realidade em que está inserido.

Dessa forma, podemos concluir que a conexão com a História faz parte da essência do fazer literário e que existe uma influência permanente e recíproca da História para a Literatura e da Literatura para a História, garantindo um diálogo permanente e complexo entre essas duas áreas do saber humano.

A Literatura de Testemunho da Shoah

A humanidade, ao longo de toda a sua história, nunca presenciou uma guerra tão destrutiva e abrangente quanto a Segunda Guerra Mundial, que, ao lado da Grande Guerra que a precedeu e de outros conflitos menores que reverberaram pelo mundo depois de 1945, modificou para sempre as principais bases da sociedade, entre elas a própria arte. Tais eventos não poderiam passar sem deixar vestígios extremamente traumáticos por todo o planeta, principalmente na Europa, palco principal da destruição gerada pelos dois conflitos mundiais. Por esse motivo, assistimos, no século passado, a uma explosão da literatura de testemunho, que, por sua vez, tornou-se uma maneira de nos relacionarmos com o próprio século XX, a “era das catástrofes” segundo grandes intelectuais contemporâneos, como Theodor Adorno e Eric Hobsbawm. No entanto, ao mesmo tempo em que a representação depende da catástrofe, esta dificulta a representação.

A fim de compreender a literatura de testemunho, façamos, primeiramente, uma comparação entre a própria literatura e a ironia, seguindo o raciocínio de Seligmann-Silva. Para ele, ambas podem ser vistas

como um espaço de auto-reflexão da linguagem, como um *médium* do trabalho de Penélope de costura e descostura da nossa subjetividade com o mundo, ou ainda, como uma oficina de aprimoramento da linguagem enquanto uma máquina não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar uma forma a ele. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.372)

Assim, em contrapartida, a chamada literatura de testemunho segue na direção contrária, anti-irônica, uma vez que retrata a própria realidade por meio de recursos ficcionais. Tal realidade, vale lembrar, é aquela contaminada pelo trauma, ou seja, essencialmente irrepresentável.

A partir do estudo de casos de soldados austríacos que retornavam da Primeira Guerra Mundial atormentados por suas memórias, mas incapazes de falar sobre elas, Sigmund Freud definiu o trauma como “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (citado por NESTROVSKI e SELIGMANN-SILVA, 2000, p.8). Seligmann-Silva (2000, p.84) contribui para tal definição, caracterizando o trauma como “uma ferida na memória”, uma incapacidade de assimilar um evento “transbordante”, algo que vai além do que conhecemos e da nossa capacidade de compreensão, permanecendo “sem forma”.

Sendo assim, o evento traumático deve ser entendido como algo que não pode ser compreendido no momento em que acontece, necessitando de uma representação *a posteriori*, seja ela como for, para ser assimilado conscientemente. Desta forma, estando intimamente ligada ao trauma, podemos dizer que a literatura de testemunho não é apenas um gênero literário, ela é

uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.373)

Sendo assim, podemos dizer que Elie Wiesel resume a essência da literatura de testemunho – tornar assimilável para o leitor uma experiência que escapa à percepção do escritor – com a seguinte frase: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que vocês saibam que vocês nunca o conhecerão” (citado por SELIGMANN-SILVA, 2000, p.79). Em outras palavras, como aponta Nastrovski (2012, p.52), esse tipo de literatura tem a missão de “representar o irrepresentável; resgatar, sem trair um evento latente na memória; redescobrir alguma força viva na língua que nos torne capazes de testemunhar o que foi visto”.

Encontrando nesse tipo de arte a melhor – e talvez única – forma de dizer o indizível, as testemunhas utilizam a

imaginação para suprir as lacunas deixadas pela própria linguagem. Por isso, o testemunho não deve ser visto apenas em seu sentido histórico, como se devesse “fornecer provas ou estabelecer fatos” (NICHANIAN, 2012, p.45), uma vez que a veracidade dos fatos não é o mais importante, mas sim a forma, extremamente significativa para o autor do testemunho literário.

Nos estudos sobre a literatura de testemunho, a Shoah é particularmente singular, uma vez que foi concebida de forma a apagar todos os vestígios de sua existência, o que incluía o extermínio de todos aqueles que pudessem vir a testemunhar sobre ela. Através das câmaras de gás e dos fornos crematórios, o regime nazista buscava destruir as provas do horror que perpetrava.

Dessa forma, podemos dizer que um dos motivos que levou vários judeus a lutarem pela vida nos campos de concentração nazistas foi o desejo de tornar-se uma testemunha, de revelar ao mundo toda a violência que sofreram e presenciaram. Por esse motivo, a grande maioria dos sobreviventes que se tornaram escritores depois de libertados nunca havia exercido essa função antes. A necessidade de testemunhar os impulsionou à escrita.

Os sobreviventes da Shoah que decidem escrever seus testemunhos debatem-se entre a necessidade de transmitir as situações pelas quais passaram e a impossibilidade de representá-las, tanto pela incapacidade da linguagem para traduzir os fatos quanto pela “percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.46).

Assim, o desafio do escritor da Shoah é encontrar imagens, comparações, metáforas que atendam à necessidade de dar forma àquilo que não pode ser diretamente representado, utilizando, para esse fim, recursos ficcionais. Dessa forma, a literatura de testemunho não é uma imitação da realidade, mas uma luta árdua entre o escritor e a realidade, com a linguagem como mediadora.

Entre os vários testemunhos publicados sobre a Shoah, dois dele se destacam para o propósito deste trabalho: *O Diário de Anne Frank* e *Maus*, de Art Spiegelman.

MAUS

Maus é uma *graphic novel* lançada na década de 1980, que venceu o prêmio Pulitzer de 1992 e foi escrita por Art Spiegelman, nascido três anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. O livro é uma

história em quadrinhos sobre a passagem de seu pai pelo campo de concentração [...] Spiegelman realiza uma filtragem tanto mais sofisticada à medida que ele narra não apenas a história do (trauma do) seu pai, mas narra, também, a convivência não menos traumática com o seu pai-sobrevivente, tornando manifesta a dupla temporalidade característica de toda vivência traumática. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.95)

O principal personagem da obra é Artie, espécie de alter ego do autor, filho de sobreviventes de Auschwitz que decide escrever um livro com as memórias de seu pai, Vladek. A fim de mostrar a luta de Artie para realizar seu intento e, ao mesmo tempo, representar as lembranças relatadas por seu pai, Spiegelman utiliza um recurso pouco visto na literatura da Shoah: a alternância entre passado e presente. Enquanto a grande maioria dos testemunhos concentra-se apenas nas experiências dentro dos campos nazistas, Spiegelman busca mostrar seus desdobramentos, a vida de seu pai vários anos depois de libertado e as consequências que tal vivência trouxe para a família toda.

Isso faz com que tenhamos mais de uma visão de uma mesma pessoa no passado e no presente, com características bastante distintas nessas oscilações do tempo. As implicações dos acontecimentos, assim como contradições nos dois discursos, abrem para o leitor um panorama mais amplo da transmissão do trauma. (CURI, 2009, p. 153)

Dessa forma, podemos perceber, ao longo do livro, as mudanças na personalidade de Vladek e as cicatrizes deixadas pelo trauma em seu próprio comportamento, análise muito rara de se ver na literatura de testemunho da Shoah. Percebemos que seu pragmatismo – que, de certa forma, foi responsável pela sua sobrevivência no campo –, torna-se exagerado e inflexível, e ele desenvolve uma constante sensação de perseguição, não confiando em ninguém além de si mesmo. Tudo isso influencia fortemente a vida da família, e, particularmente, de Artie. O objetivo principal de *Maus* não é registrar a biografia de Vladek, mas mostrar o quanto a existência de Artie sofreu influência do fato de seu pai ter sobrevivido a Auschwitz. O filho busca encontrar respostas sobre si mesmo através da história de seu pai.

Outra grande novidade trazida por Spiegelman para a literatura de testemunho foi o meio escolhido pelo autor para contar sua história: os quadrinhos. Conforme salientado por Curi,

Ao trabalhar com um assunto normalmente limitado a livros e a poucos filmes, Spiegelman inova ao tratar da *Shoah* usando uma mídia inédita para compor sua narrativa com uma linguagem atrelada à cultura pop, considerada por muitos superficial demais para se inserir em temas complexos. (CURI, 2009, p. 142)

Assim, *Maus* não deve ser analisado levando em conta apenas sua linguagem verbal, as imagens desempenham papel essencial na construção do livro, principalmente no que diz respeito à representação dos personagens, que, de seres humanos, são transformados pelo autor em animais. Os judeus convertem-se em ratos, os alemães, em gatos, os poloneses, em porcos, e os americanos, em cães. Estas representações simbólicas dos personagens contribuem para uma construção abrangente da esfera cultural da época, que, ao mesmo tempo em que segue a lógica da cadeia alimentar, considera os ideais de superioridade da raça alemã e o forte antissemitismo presente na sociedade europeia. Além disso, como afirma Curi (2009, p. 146), “a caracterização dos personagens no livro como animais confere à

história a possibilidade de se enxergar as pessoas divididas por raças”.

Ao longo de toda a obra, Artie demonstra total incompreensão da Shoah, como em uma cena em que conversa com a esposa, dizendo que gostaria de ter estado em Auschwitz para compreender o que seus pais passaram, e desabafa mencionando que talvez esteja sendo pretensioso ao escrever uma história em quadrinhos sobre um tema tão complexo. O personagem também reflete sobre o assunto com seu analista, que, assim como Vladek, é um sobrevivente. Os dois debatem acerca da impossibilidade de buscar entender a Shoah a partir de conceitos comuns do cotidiano, como, por exemplo, a classificação dos sobreviventes como vencedores e dos mortos como fracassados. Ao mostrar a personalidade e a vida comum de seu pai, o próprio Spiegelman desmistifica tal conceito.

Ao fim da obra, Spiegelman demonstra seu desconforto com o sucesso comercial de *Maus*. Ele tem a sensação de estar explorando a “desgraça alheia”, e representa isso com um desenho de si mesmo sobre uma pilha de corpos. O que ele, na época, não podia saber, é que seu livro abriria as portas dos quadrinhos para o testemunho e seu sucesso reacenderia e ampliaria a visibilidade das obras que relatam memórias da Shoah, principalmente entre os jovens.

O diário de Anne Frank

Escrito entre os anos de 1942 e 1944, período em que sua autora esteve escondida dos nazistas na Holanda, e publicado em 1947, *O Diário de Anne Frank* é talvez o mais conhecido testemunho da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, principalmente entre os jovens. Já virou filme e peça de teatro famosa da Broadway.

A história, como todos sabem, começa quando Anne decide usar o diário que ganha de aniversário de 13 anos para escrever sobre sua vida. Logo em seguida, ela precisa se esconder, com sua família e outros judeus (a família van Daan e Albert Dussel) no Anexo Secreto, esconderijo localizado no sótão do

escritório de seu pai, em Amsterdã, durante a ocupação nazista dos Países Baixos. Como explica Francine Prose (2010, p.13)

esse livro enganosamente despretensioso enfoca um momento particular e pessoas específicas, e ao mesmo tempo fala, de maneiras que parecem atemporais e universais, sobre adolescência e vida familiar.

Não é à toa que *O Diário de Anne Frank* é um dos livros preferidos entre os jovens do mundo todo:

as entradas do diário tornam-se uma espécie de espelho em que adolescentes, meninos e meninas, podem se ver – uma descrição extremamente condensada da alienação, da solidão e das torrentes de sofrimento sem causa concreta que definem a adolescência na cultura ocidental do século XX. Leitores mais velhos reconhecerão ecos familiares, mas esquecidos, de seus próprios passados [...]. Ela está escrevendo, é claro, sobre oito judeus obrigados pelos nazistas a passar dois anos num sótão. Mas está também descrevendo como é ser jovem. (PROSE, 2010, p.94)

No entanto, existe outro aspecto igualmente importante que permeia toda a obra. Além de expressarem os anseios e pensamentos de uma adolescente, os fatos retratados no livro acontecem durante um período singular da História, de forma que o diário também “trata da guerra de Hitler contra os judeus, da Holanda durante a Segunda Guerra Mundial e da invasão aliada da Europa vista a partir de dentro de um país ocupado” (PROSE, 2010, p.125).

Por isso, o livro pode ser usado como uma introdução para a abordagem da Segunda Guerra Mundial e da Shoah em sala de aula. A partir da identificação com Anne Frank, os adolescentes adentram os horrores daquele período de uma forma não traumática e a partir do ponto de vista de alguém que passa pelas mesmas angústias que eles enfrentam neste período conturbado da vida.

Educação contra a Barbárie

O nazismo não foi uma espécie de loucura coletiva, mas uma consequência de certos elementos da própria cultura alemã, que foram sabiamente incentivados pela cúpula nazista, o que garantiu o apoio maciço da população. Uma das estratégias adotadas pelos nazistas foi a utilização de conceitos científicos e filosóficos de importantes autores ocidentais para legitimar o regime. Por exemplo, nas escolas alemãs, era ensinado aos alunos que os governantes eram moralmente superiores a eles, portanto suas vidas deveriam seguir aquilo que o governo determinasse. Tal teoria foi retirada da filosofia de um dos maiores pensadores ocidentais, Platão, e era estudada no original nas escolas da época. As próprias universidades – das quais se esperava uma reação mais sensata e imparcial – passaram a queimar livros considerados indecentes pelo regime, entre eles, obras de Albert Einstein.

Dessa forma, podemos concluir que apenas a cultura não basta para bloquear comportamentos antiéticos. Ela deve estar vinculada à memória e ao conhecimento críticos, e, para isso, é necessário que haja uma reflexão sobre a Shoah, a intolerância e suas consequências naquele que é o local de formação intelectual dos novos cidadãos do mundo: a escola, ideia vigorosamente defendida por Adorno (1995, p.116):

O pathos da escola hoje, a sua seriedade moral, está em que, no âmbito do existente, somente ela pode apontar para a desbarbarização da humanidade, na medida em que se conscientiza disto. Com barbárie [...] me refiro [...] ao extremismo: o preconceito delirante, a opressão, o genocídio e a tortura.

Segundo ele, é urgente, hoje em dia, que as escolas elaborem seus currículos buscando atingir a seguinte meta: “que Auschwitz não se repita. Ela foi a barbárie contra a qual se dirige toda a educação” (ADORNO, 1995, p.117). Para que isso ocorra, além da necessidade de as universidades oferecerem uma

formação que vincule elementos de sociologia e psicologia com uma reflexão história acerca do presente, é preciso que os professores saibam estimular em seus alunos a autonomia, a emancipação, “o poder para a reflexão, a autodeterminação, a não-participação” (ADORNO, 1995, p.124).

Para que não restem dúvidas, Adorno (1995, p.120) explica como esse processo deve se dar:

Como hoje em dia é extremamente limitada a possibilidade de mudar os pressupostos objetivos, isto é, sociais e políticos que geram tais acontecimentos, as tentativas de se contrapor à repetição de Auschwitz são impelidas necessariamente para o lado subjetivo. [...] Não acredito que adianta muito apelar a valores eternos, acerca dos quais justamente os responsáveis por tais atos reagiriam com menosprezo; também não acredito que o esclarecimento acerca das qualidades positivas das minorias reprimidas seja de muita valia. É preciso buscar as raízes nos perseguidores e não nas vítimas, assassinadas sob os pretextos mais mesquinhos. [...] É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. [...] É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica.

Devido ao fato de o horror dos campos nazistas terem ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, é nas aulas de História que tal questão deve ser abordada com maior ênfase. Mas, refletindo sobre as afirmações de Adorno, cabe indagar como pode o professor de História – disciplina que, afinal de contas, é uma ciência – ensinar sobre um tema tão complicado sem focar nos seus aspectos objetivos (questões políticas, as

estratégias e as estatísticas da catástrofe), enfatizando, em contrapartida, o aspecto subjetivo e humano de um evento tão complexo quanto a Shoah?

A resposta pode ser encontrada na Literatura, mais especificamente na literatura de testemunho. A leitura de experiências daqueles que sobreviveram à Shoah provoca um forte sentimento de empatia no leitor, fazendo com que ele consiga colocar-se no lugar do outro, o que atende à necessidade apontada por Adorno de se concentrar no aspecto subjetivo, e não objetivo, dessa experiência, o que contribui para que eles repensem e reflitam sobre sua própria subjetividade.

Por terem um forte apelo entre o público jovem e pela inegável qualidade literária, obras como *Maus*, de Art Spiegelman, e *O Diário de Anne Frank* podem e devem ser usadas em sala de aula, pois são capazes de levar os leitores a refletirem acerca de questões imprescindíveis para que eventos semelhantes à Shoah jamais tornem a acontecer, como a intolerância, a discriminação e a própria democracia, algo que, como disse Adorno, é essencial para que a educação atinja seu objetivo na luta contra a barbárie.

Dessa forma, podemos concluir que as condições que tornaram possíveis eventos como a Shoah continuam presentes em nossa sociedade. Infelizmente, basta que alguém as transforme em combustível e reacenda a chama para estarmos, mais uma vez, presos em um incêndio que termina nos crematórios de Auschwitz. Segundo Adorno, a única forma efetiva de nos livrarmos dessa ameaça é através da educação. Ela é a chave que pode trancar as câmaras de gás para sempre. E somos nós, professores, que temos a responsabilidade de entregá-la para aqueles que o farão.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CORREIA, Maria Aline de Andrade. A imagem pictórica em *Maus*, de Art Spiegelman: a dialógia da antropomorfização. In: CAMPOS, Dulcinéa et al. **II Encontro de Estudos Bakhtinianos: Vida, Cultura, Alteridade**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013. p. 25-28.

CURI, Fabiano Andrade. *Maus*, de Art Spiegelman: uma outra história da Shoah. **Revista Sínteses**, vol. 14. Campinas, 2009.

FRANK, Anne. **O Diário de Anne Frank**. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do “resto” (*reliquat*). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. **Escritas da violência, vol. 1: o testemunho**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 13-49.

PEREIRA, Nilton Mullet; GITZ, Ilton. **Ensinando sobre o Holocausto na escola: informações e propostas para professores dos ensinos fundamental e médio**. Porto Alegre: Penso, 2014.

PROSE, Francine. **Anne Frank: a história do diário que comoveu o mundo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

_____. GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. **Escritas da violência, vol. 1: o testemunho**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DA MORAL AO CORTIÇO: DISCURSO BURGUEZ NA OBRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO.

Taiane Santi Martins

“O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no espaço e tempo”

Machado de Assis¹

Esta citação de Machado, escritor que dispensa apresentação, demonstra, a meu ver, uma evidência explícita de que a literatura, seja ela romance, conto, prosa ou versos, não é apenas uma construção fictícia dissociada da perspectiva materialista da vida, e sim, está inserida nos movimentos da sociedade e suas interlocuções, bem como representa e constrói relações com a realidade social. Acredito que um dos maiores desafios dos historiadores, se não o maior, é captar em suas pesquisas este “sentimento íntimo” no qual Machado se refere, para compreender as ações de homens e mulheres a partir do próprio tempo em que viveram. A literatura emerge como uma fonte de suma importância, que necessita ser historicizada e interrogada, pois está situada no processo histórico e é objetivamente determinada. Assim, concluem os historiadores Leonardo Pereira e Sidney Chalhoub (1998, p.07):

Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverência, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático que é a obrigação

¹ “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade - < <http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/literatura/machado-de-assis-literatura-brasileira.pdf>> Acessado em 20 de junho.

do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico.

Esse processo de dessacralização da literatura torna-a fonte tão importante quanto as demais fontes escritas como, por exemplo, a jornalística e a jurídica. Em vista de apreender uma “lógica social do texto”² é preciso realizar as indagações corretas às obras com intuito de perceber as especificidades do tempo histórico dos literatos e suas literaturas. Desta maneira, ainda que os autores e autoras estejam versando sobre “assuntos remotos no espaço e tempo” será possível compreender o “sentimento íntimo” que torna esses indivíduos seres “de seu tempo e do seu país”.

Aluísio de Azevedo fora um escritor radicado na escola naturalista, inclusive sendo precursor da mesma no Brasil. O naturalismo pode ser definido como uma exacerbação do realismo, por além de tratar da experiência das sociedades humanas, é permeado por conceitos, que foram desenvolvidos ao longo do século XIX, como determinismo, evolucionismo e seleção natural. O indivíduo, para Azevedo, seria determinado pelo ambiente que o cercava e, caso não fosse educado nos hábitos civilizatórios burgueses, teria o instinto como principal fio condutor de suas práticas e costumes.

A moral, palavra advinda do latim *moralis*, se etimologicamente estudada pouco se relaciona com o significado que lhe foi atribuído no século XIX; *moralis* se relaciona com a preservação de tradições, de costumes, entretanto, não há nenhum julgamento de valor nesta moral. Não está implícito no radical latino *moralis* quais costumes são dignos de serem preservados, da mesma maneira que o adjetivo vulgar em sua essência pouco se assemelha com seu significado atual. Vulgar provém da palavra latina *vulgaris*, cujo radical é *vulgus* e significa ‘povo’. Portanto, atribuir o adjetivo vulgar a algo não significaria

² Conceito retirado do livro: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p. ISBN

lhe atribuir um peso de inferioridade, ou uma má conotação. Entretanto, no advento da modernidade através de um processo, o qual Norbert Elias vai chamar de “processo civilizador” vão se estabelecer códigos de condutas que deverão ser seguidos. Através das revoluções burguesas “elege-se” uma série de costumes, de valores que serão entendidos como superiores e que devem ser preservados, eis a moral burguesa.

Desta maneira, proponho-me perceber o discurso da moral burguesa na obra *O cortiço* de Aluísio de Azevedo, comparando com o discurso acerca das expectativas do estabelecimento da República no Brasil. A elite intelectual brasileira em sua grande maioria foi formada nas bases dos valores burgueses europeus emergidos no século XIX, período de consolidação desta classe cujo ícone fora a Revolução Francesa. Levando em consideração que a proclamação da república brasileira teve participação direta das elites militares e cafeicultoras tal influência européia deve ser considerada.

A Revolução Francesa é considerada marco de luta pela liberdade, seu lema *liberté, égalité, fraternité*, são ainda proferidos aos ventos pelas bocas que anseiam tal ideal igualitário. E que imagem melhor do que a bela Marianne carregando a bandeira francesa para demonstrar o quão grandiosa fora aquela conquista. Marianne representa a república francesa, alcançada pela luta popular, embasada na moral burguesa; ela é forte, pois atravessou as trincheiras por ideais do progresso e destruição de um sistema arcaico baseado na imobilidade social e concentração do poder, são ideais maiores, ela não se preocupa consigo mesma e sim com seu povo. A dama envolta no digno vestido de algodão levanta a bandeira e grita a seus seguidores “*allons, enfants de la patrie*”, está posta nos valores que defende. Contudo, seu lema o qual pode ser resumido na declaração universal dos direitos do homem, demonstrara-se apenas conceitos externados para as classes privilegiadas.

Logicamente a república brasileira também seria apresentada como uma mulher, visto que nossos intelectuais como supracitado embasavam-se, sobretudo, nos pensamentos

européus. Porém no caso brasileiro a república foi proclamada apenas aos olhares do povo, sem sua participação direta. A república desejada não veio, não houve preocupação com as classes populares, não houve liberdade, não houve igualdade, não houve fraternidade. Marianne se transvestiu de Maria, do porte de mulher distinta sobrou o *rouge* do rosto, os fartos seios não preenchiam mais um digno vestido de algodão, e sim se espremiavam entre o largo decote do vestido surrado. A representação de Maria, no período da proclamação, expunha traços de sensualidade, beleza, e da fragilidade da mulher. Era a mulher da sociedade urbana carioca, se não parisiense, tornada objeto de consumo. Os obstáculos ao uso da alegoria feminina eram aparentemente intransponíveis. Ela falhava dos dois lados – do significado, no qual República se mostrava longe dos sonhos de seus idealizadores, e do significante no qual inexistia a mulher cívica, tanto na realidade como em sua representação artística. No caso, durante a Revolução Francesa houve uma significativa participação das mulheres, inclusive em reconhecidos atos heróicos³. Todavia, no caso do Brasil, inexistiu a participação feminina na proclamação da república, pois elas estavam restritas ao âmbito privado. A coisa pública era privilégio masculino.

Nesse contexto, o único modo de fazer sentido a utilização da alegoria feminina era aproximar a imagem da mulher como símbolo republicano. Ironicamente, a República, na sua origem latina *res publica* que significa coisa pública, acabou sendo alegorizada pela mulher pública da época, embora essa mulher, como pública no sentido cívico, talvez fosse monarquista. Segundo, José Murilo de Carvalho:

De fato, bem depressa os caricaturistas passaram a usar a figura feminina para ridicularizar a república. É certo que os inimigos da república fizeram o mesmo na França. A virgem, ou a mulher heróica dos republicanos era facilmente transformada em mulher da vida, em

³ CARVALHO, José Murilo de. A formação das Almas. O imaginário na República no Brasil. São Paulo, Cia das Letras, 1990

prostituta. A diferença é que no Brasil essa representação foi a dominante, sendo usada mesmo pelos que inicialmente tinham apoiado o novo regime. (1990. p. 87)

O livro de Aluísio de Azevedo é uma obra de grande riqueza para a compreensão das relações sociais das camadas populares urbanas do período. Após a reflexão realizada acima, o olhar do historiador frente à leitura do texto de Azevedo torna-se muito instigante. O protagonista do livro é um português radicado no Rio de Janeiro que herda um pequeno estabelecimento de varejo e tem desse negócio o catalisador de seu crescimento econômico. A personagem de nome João Romão se junta a uma escrava de ganho chamada Bertoleza e a engana fazendo uma falsa compra de sua carta de alforria. Romão e Bertoleza passam a trabalhar juntos e com isso seus negócios ganham maiores proporções e ele resolve investir na construção de um cortiço.

O cortiço era um conjunto de pequenas casas habitadas por segmentos populares, dentre eles emigrantes pobres, escravos libertos, trabalhadores populares, lavadeiras, caixeiros, vendedores, etc. O crescimento do número de cortiços teve imbricações com o aumento do número de alforrias e fluxo de emigrantes portugueses para as cidades, a partir da década de 1850. O diagnóstico realizado pela elite imperial brasileira era que “os hábitos de moradia dos pobres era nocivos à sociedade, e isto porque as habitações coletivas seriam focos de irradiação epidêmicas, além de, naturalmente terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos.” (CHALHOUB, 1996, p.29)

Pode ser percebido o asco dos segmentos de elite pelos cortiços nas palavras do personagem Miranda, pequeno burguês vizinho do estabelecimento de João Romão:

- Um cortiço! Exclamava ele possesso. Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!... Estragou minha casa, o malvado! (AZEVEDO, 1982, p24)

O autor naturalista entrecruza diversos personagens advindos das classes populares onde no cerne de suas sociabilidades preponderavam costumes distantes daqueles migrados da burguesia européia, a razão era suplantada pelo instinto. Esse, por uma espécie de seleção natural, corrompia os “bons costumes” civilizados.

Chamou-me a atenção duas personagens com trajetória significativas para a discussão acima realizada: o primeiro é um imigrante português denominado Jerônimo o qual Azevedo constrói como símbolo do *ethos* burguês. Jerônimo é casado, tem um filho, é religioso e um trabalhador diligente e avesso às festas. É reconhecido por quem o conhece como homem incorruptível e de bons costumes. No cortiço conhece a sedutora mulata Rita, cujas habilidades culinárias e destreza na dança são referências dos moradores do estabelecimento. Apaixonado, Jerônimo abandona a família, torna-se trabalhador ocioso, e embarca em uma rotina de festas e bebedeiras, para viver a intensidade de sua paixão. Outro caso sugestivo é o da jovem Pombinha, menina virgem, letrada e educada nos costumes burgueses, aguarda ansiosamente a chegada de suas regras para tornar-se mulher pronta para o casamento. Antes disso, sofre constantes ataques sedutores da prostituta Leoni, aos quais acaba não resistindo. Suas regras, símbolo da virtude feminina, chegam apenas depois de perceber sua paixão pela prostituta. Pombinha casa, mas não resiste abdicar da vida apresentada a ela por Leoni; retorna ao cortiço tornando-se lésbica e mulher da vida.

Em ambos os casos a degenerência dos hábitos populares se sobrepõem aos bons costumes ao haver uma corrupção da razão pelo instinto. É por esse motivo que as classes pobres foram percebidas como perigosas, capazes de oferecer problema para a ordem pública e organização do trabalho, “os pobres ofereciam também perigo de contágio”. (CHALHOUB, 1996, p.29) Todavia, os segmentos populares passaram a representar não apenas um perigo social como uma ameaça ao contágio no

sentido literal. Assim iniciou a ideologia da higienização simbolizada no “bota abaixo” dos cortiços.⁴

O Estado iniciou uma política de regeneração social com a utilização dos conhecimentos médicos científicos implantados no período que, segundo Maria Bernadete Ramos Flores:

Um poder que não abandona a dimensão do homem-corpo individual, mas que se dá em direção ao homem-espécie o que Foucault vai denominar de bio-política da espécie humana, o racismo de estado. Numa espécie de estatização dos processos biológicos com o concurso do médico, os objetos de saber e os objetivos da bio-política, no Ocidente, foram as políticas de crescimento demográfico e de melhorias das raças através de esquemas de intervenção na natalidade e da instauração de uma medicina cuja função principal será da higiene pública, com a medicalização da população.

Constata-se a construção de um discurso de superioridade dos costumes burgueses, o qual percebemos relatado na obra de Azevedo. Construiu-se uma relação vertical entre Estado, representado pelas elites, e camadas populares onde através de um discurso que casou medicina e poder ocorreu uma clara política de controle social.

Finda a discussão fica visível que o advento da República não trouxe nenhum tipo de política que se preocupasse de veras com as camadas sociais consideradas inferiores. Ao contrário as políticas sociais implantadas pelo governo deixaram - e deixam - grande parte da população brasileira à margem da sociedade. Maria, a pintura da República, teve de encontrar formas de sobrevivência; maneiras de inserir-se e expressar-se mesmo envolta a uma atmosfera que lhe mostrava que era indesejada. Maria pela voz de Milton Nascimento tornou-se o dom e a magia,

⁴ Segundo Sidney Chalhoub o bota abaixo significou um marco, pois dele iniciou a formação das favelas. Para saber mais, CHALHOUB, Sidney. Cortiços. In: Cidade Febril. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo, Cia das Letras, 1996, pp. 15-59

uma força que nos alerta. Maria é mulher que merece viver e amar, como outra qualquer do planeta. Maria é o som, é a cor, é o suor de uma gente que ri quando deve chorar; e não vive, apenas agüenta. Maria nos diz que é preciso ter força, ter raça, ter gana, ela traz no corpo a marca, mistura de dor e alegria. Maria diz que é preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre. Maria, assim como eu, possui a estranha mania de ter fé na vida.⁵

Referências Bibliográficas:

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Moderna, 1993. 183p

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das Almas. O imaginário da República no Brasil**. São Paulo, Cia das Letras, 1990

CHALHOUB, Sidney. Cortiços. In: Cidade Febril. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo, Cia das Letras, 1996, pp. 15-59

_____, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p. ISBN

FLORES, Maria B. R. Medicalização do sexo ou fisiologia do prazer. In: Tecnologia e Estética do Racismo. São Paulo: Editora Argos, 2007.

⁵ Adaptação da música Maria, Maria, composição de Milton Nascimento.

RICOEUR E UMA TEORIA MEDIADORA DAS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

Marcelo de Andrade Duarte

Introdução

Literatura e história sempre foram discursos que estiveram entrelaçados, para exemplificarmos tal afirmação, podemos utilizar um exemplo clássico da literatura espanhola, o poema épico *Cantar de Mio Cid*, que relata façanhas heroicas inspiradas nos últimos anos de vida de Rodrigo Díaz, personagem histórico espanhol. Diante disso, esse artigo propõe uma discussão inicial das relações existentes entre história e literatura, recuperando conceitos fundadores para o estudo de tal questão; mas na tentativa de reconhecer a importância da proposta teórica de Paul Ricoeur referente ao entrecruzamento entre literatura e história. Tal proposta apresenta-se como um desatar do “nó” teórico que tanto a crítica literária quanto a histórica não conseguiam, até então, resolver.

Ao iniciarmos uma reflexão das relações entre literatura e história é inevitável trazermos a breve e inicial análise que Aristóteles faz em sua obra *Poética*. Nessa obra, o filósofo grego pauta-se por realizar uma análise exclusivamente da tragédia, porém em um parágrafo (50) o filósofo tece um comentário acerca das relações entre literatura e história, que abriria caminho para os futuros estudos das relações entre tais discursos.

Para Aristóteles, o que aproxima os dois discursos é a presença de um mito, que na terminologia atual se equivale à narrativa, já a distinção entre eles não se dá pelo modo de narrar (prosa/verso), mas a natureza da representação. Ou seja, a literatura tem por natureza a verossimilhança – ilusão da realidade – e a história tem um compromisso com a veracidade – factualidade –, algo que não se impõe à literatura. Diante disso,

Aristóteles afirma que existe uma incompatibilidade entre os discursos literário e histórico, dadas as diferenças citadas anteriormente. Porém, Aristóteles crê que a literatura é mais interessante que a história, já que essa trabalha com particularidades e aquela, universalidades.

Quanto à breve discussão do filósofo grego, é necessário contemporizarmos, já que foi realizada entre os anos 335 e 323 a.C, época em que a filosofia dava maior ênfase às diferenças. Já o pensamento moderno tem uma tendência contrária, enfatizando as semelhanças. Em decorrência disso, definimos que a relação entre literatura e história é historicamente definida.

Literatura e História: um olhar dos estudos literários

Para iniciarmos as reflexões acerca das diferenças (e semelhanças) entre o discurso histórico e o discurso ficcional, utilizaremos o texto “O Discurso da História” no qual Roland Barthes busca avaliar se existem traços distintivos entre os discursos citados anteriormente, questionando em que nível da enunciação deverá estar localizado. Segundo Barthes, o discurso histórico pode ser dividido em três níveis: da enunciação, do enunciado e da significação. Através da descrição textual do discurso histórico (enunciação) que avaliaremos quais elementos textuais que me dizem que determinado discurso pertence a algum gênero. Quanto à enunciação, o discurso histórico faz menção à provas de veracidade do texto (testemunhos, fatos documentos). O historiador está falando de acontecimentos do passado e de períodos mais ou menos longos, organizando a forma narrativa de modo específico, principalmente, através do uso dos “embreantes de escuta” (BARTHES, 2004, p. 164).

Passando a uma análise do enunciado, Barthes afirma que o historiador, ao escrever sua história, parte de um material prévio, constituído dos fatos, acontecimentos e personalidades pertencentes ao passado, tal conteúdo representa o que, de fato, é a história. Esses elementos extratextuais só fazem sentido dentro de uma narração, ou seja, os fatos só virarão significantes quando entrarem numa sintaxe, na relação dos fatos com outros. Essa

estrutura do discurso histórico não difere da estrutura romanesca, pois na mesma é necessário que os elementos se coordenem uns com os outros, por exemplo, as páginas que Machado de Assis gasta para caracterizar Capitu, quando menina, só tem significado, porque tem uma relação direta com a lógica textual.

Finalizando as proposições de Barthes temos o discurso histórico ao nível da significação, o sentido dado aos eventos históricos, em que não existem fatos, mas construções intelectuais dos historiadores que almejam copiar o real. Dentro do discurso, Dom Pedro, do mesmo modo que Capitu, ganham significado dentro da narrativa, independente dos referentes extratextuais. Independente do personagem, ficcional ou histórico, são seres discursivos, seres de papel, que só existem dentro do texto. Como as coisas só existem dentro do discurso, para Barthes, apenas nos interessa o texto e a lógica do discurso.

Diante disso, para Barthes é irrelevante a distinção proposta por Aristóteles, veracidade/verossimilhança, pois o discurso anula essa diferença. Portanto, identificamos dois problemas na teoria de Barthes: 1º) olha apenas para o discurso e nada para a história; 2º) não é possível problematizar os dois objetos, pois literatura e história, dentro da lógica do discurso, não se diferenciam. Ou seja, tanto a literatura quanto a história dependem de sua arquitetura interior, não ao que está fora da estrutura do texto, como é o caso da realidade. Assim, no discurso histórico, os fatos só têm uma existência linguística, porém utiliza-se de elementos concretos (testemunhos, documentos, que dentro da estrutura do texto são vazios de conteúdo) com o objetivo de criar uma ilusão de realidade.

Literatura e História pelo viés da História

Tratando do tema em discussão em nosso artigo, mas por um viés teórico do campo da história temos Hayden White, em seu texto “O Texto Histórico como Artefato Literário”. Para tal historiador o conteúdo é extraído da maneira como a história é contada, ou seja, por sua organização textual. Ainda de acordo com White, em consonância com a teoria do discurso de Bakhtin,

é impossível contarmos uma história de forma isenta e objetiva, pois o discurso é dotado de ideologia.

Para elucidar isso, White afirma que um determinado historiador ao fazer um exame da história, “provavelmente será adepto de uma ou outra de suas seitas e, por conseguinte, tendencioso [...]” (WHITE, 1994, p. 97). Por exemplo, os historiadores voltados ao Reconstrucionismo (positivismo histórico) acreditavam que era possível reconstruir o passado a partir do levantamento objetivo dos fatos. Ou ao Construcionismo que compartilha a crença de que o passado pode ser recuperado através dos fatos, porém tais fatos, em si, nada significam, sendo necessário construir o passado através de um quadro teórico que dê sentido àqueles fatos vazios de significado. Também podemos citar o Desconstrucionismo (ao qual é filiado White) cujo pressuposto ser caracteriza por desconstruir, abalar as crenças que sustentam as correntes anteriores, cujo ponto de discórdia é o seguinte: a história é incapaz de recuperar uma verdade que realmente aconteceu. Percebemos, então, que os mesmos estão filiados a determinadas “seitas” que orientam seu pensamento para com a história de modos distintos, o que nos faz concluir que a história não pode ser vista de modo objetivo, isento, vazia de ideologias.

O problema do pensamento de White é que o historiador poderá configurar os eventos da história quase da forma que desejar, podendo construir os eventos de modo trágico (declínio e queda), cômico (progresso mediante evolução e revolução), romântico (busca de uma sociedade sem classes) ou irônica (catástrofe), dependendo da “decisão do historiador em configurá-los de acordo com os imperativos de uma estrutura de enredo ou mythos, em vez de outra” (WHITE, 1994, p. 97). Sendo assim, um mesmo conjunto de fatos poderá ser construído trágica ou romanticamente, dependendo da decisão do historiador. Porém o historiador pode falhar em sua escolha, por exemplo, ao usar uma estrutura cômica para tratar de eventos históricos relacionados ao holocausto, pois os fatos não adquiririam

significados na cabeça dos leitores, pois a visão compartilhada da história desse momento histórico é distinta (do cômico).

Ao pensar a construção do discurso histórico dessa maneira, White nos diz, conforme o ideal do Desconstrucionismo, que a história é incapaz de recuperar alguma verdade, já que a imagem da história é compartilhada socialmente, pois existe uma história fora do texto (em oposição à Barthes). Essa história deve ser seguida, localiza-se no mundo, na cabeça dos leitores (local onde os fatos adquirem significados). Desse modo, uma boa história é aquela mais plausível com os fatos compartilhados com o leitor.

Concluindo a breve discussão do pensamento de White, percebemos que os procedimentos envolvidos na escrita da narrativa histórica estão muito próximos de qualquer narrativa, sobretudo na tradição da expressão literária. Não adianta a historiografia tentar ser “científica”, pois seu princípio de causalidade, que é o pressuposto das ciências, está localizado em sua estrutura narrativa, afastando-a de uma ciência. Ou seja, os historiadores devem repensar seu pensamento evitando a tentativa de estabelecer uma verdade de ocorrências factuais, apropriando-se de elementos da literatura, criação e recriação de novos sentidos a eventos históricos, de acordo com os problemas enfrentados pelo mundo contemporâneo. Olhando para o passado, mas tendo sempre um pensamento no futuro

Ricoeur e uma teoria mediadora das relações entre Literatura e História

Atuando como uma espécie de mediador entre as teorias de Barthes e White temos o filósofo francês Paul Ricoeur, sem uma tentativa de anulá-las. Trataremos aqui de apenas alguns capítulos presentes em sua grande obra em três tomos *Tempo e Narrativa* (1994, 1995 e 1997) no tomo três de sua grande obra “Tempo e Narrativa”. Nessa obra, Ricoeur reflete sobre as proximidades entre a temporalidade da historiografia e do discurso literário. A principal tese de “Tempo e Narrativa” é a de que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; em compensação, a narrativa é

significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal. Através da narrativa quem lê o texto está experimentando-o. Existe uma circularidade entre tempo e narrativa (a narrativa propicia que o leitor conheça o tempo). Ricoeur coloca o leitor no jogo da compreensão do tempo, considerando a recepção do texto na dimensão do que chama de mimese III, da qual falaremos adiante.

Ao tratar das aporias da temporalidade Ricoeur recorrerá inicialmente a Aristóteles (a intriga lógico-poética) e Santo Agostinho (o tempo da alma, tempo incompreensível). Para o primeiro, o tempo é astrológico, está no mundo (no exterior) e a narrativa torna o tempo humano (comunicado através de uma intriga). Já para Santo Agostinho, o tempo se encontra na alma, no interior (postura decorrente do vínculo com o pensamento cristão), é pura subjetividade; é tão interior que não pode ser compreendido/concretizado. Ou seja, a aporia de Santo Agostinho é de que o tempo é humano, mas incomunicável (a alma sem tempo) e a de Aristóteles é que o tempo não é humano, porém experienciável apenas através da narrativa (o tempo sem alma).

Ao fazer sua leitura da *Poética*, de Aristóteles, Ricoeur destaca dois conceitos essenciais: a tessitura da intriga – *muthos* – e a atividade mimética – *mimesis*. A teoria do *muthos* seria o ponto de partida para a sua teorização acerca da construção narrativa. No entanto, pensando no texto aristotélico, algumas fronteiras precisam ser ultrapassadas, por exemplo, pensar no *muthos* além de sua ligação estrita com a tragédia, pois hoje existem hoje novas formas de expressão como o romance.

Ricoeur define *muthos* (disposição dos fatos em sistema) e mimese como processos, não como questões imutáveis, já que a composição da intriga é uma atividade dinâmica. O filósofo francês trabalha com uma identificação entre *muthos* e mimese, mesmo que na *Poética* predomine a mimese, porque segundo Ricoeur (RICOEUR, 1994, p. 55) a mimese confunde-se com a tessitura da intriga. Tais conceitos não podem ser separados, pois

não podemos pensar a mimese meramente como cópia da realidade, já que sempre há uma atividade produtora.

Sobre a questão do muthos, Ricoeur afirma que essa seria o inverso da *distentio animi*, de Santo Agostinho. Para Santo Agostinho, o tempo seria a distensão dos movimentos da alma humana (*distentio animi*), não um movimento físico dos astros, sol e lua. Essa visão fenomenológica sobre o tempo de Agostinho, rompe com a cosmológica, aristotélica, pois liga o tempo ao interior dos sujeitos (presente e futuro são fases de um presente absoluto). Com referência ao tempo, Agostinho questiona-se: como medir o tempo? Uma vez rejeitada a tese cosmológica, indica a consideração da alma como uma saída a essa aporia. Para isso, deve haver uma distensão do espírito, a partir de um “tríplice presente” (memória, visão presente e expectativa), assim, teríamos uma medida do tempo a partir da alma, pois os vestígios do presente permanecem nela.

lamémoire ne reproduit pas les réalités qui ne sont plus, mais les mots né des images qu'elles ont laissées en passant par nos sens, comme les traces de leurs pas. Mon enfance évanouie est dans le passé, évanouie comme elle. Mais quand j'y pense, quand j'en parle, j'en revivons (480) image dans le temps présent, parce qu'elle est encore dans ma mémoire (SANTO AGOSTINHO, XI: 18,23).

No terceiro capítulo de *Tempo e Narrativa* (tomo I) a concepção de mimese em Ricoeur avança, pois reconhece que essa é mais que imitação ou representação do real, apresentando tal como um longo processo de construção dividido em três fases: mimese I, mimese II e mimese III, o que nos ajuda a pensar a relação entre tempo e narrativa. Essa tripartição da mimese, aproxima-se da *distentio animi*, de Agostinho, na tríplice presente. A mimese I (pré-figuração) é o pré-conhecimento do mundo que antecede a narrativa, da experiência temporal, através de conectores que dão sentido ao mundo, à experiência (ex.: calendário, relógio etc.). A mimese II (configuração) é a narrativa (armação da intriga, do enredo), seja essa narrativa literária ou

histórica. Por fim, a mimese III (refiguração) é a operação de leitura através da qual o leitor reconhece a configuração do mundo, dando um sentido a partir de outro horizonte. Através disso, o leitor, por meio de uma experiência anterior, dá um sentido à sua experiência. A partir dessa categorização da mimese, fica excluída, como já referimos anteriormente, “toda interpretação da mimese como cópia, réplica do idêntico” (RICOEUR, 1994, p. 60), mesmo que o texto alimente sua intriga com elementos que tem o mundo como horizonte – do qual procede (mimese I) e ao qual retorna (mimese III). Podemos pensar a mimese III em relação com a primeira das sete teses propostas por Jauss – quetrata da historicidade da literatura, pois para ele nessa ligação do mundo do texto com o mundo do leitor reside a verdadeira historicidade da literatura que não “repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experenciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.” (Jauss, 1994, p. 24), mas sim na “relação dialógica entre literatura e leitor” (Jauss, 1994, p. 23).

Essa questão do horizonte a partir do qual o leitor fará sua interpretação, pode também aproximar-se da terceira e quarta teses, que trabalham com o conceito de horizonte de expectativa do leitor, que está ligado ao mundo que o cerca, com tal conceito o autor discorre que pode-se definir o caráter artístico de um texto literário, pois “A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (Jauss, 1994, p. 31). Quanto mais próximo a um horizonte já experimentado, menor será o esforço de compreensão de uma obra, com isso, uma menor ampliação do horizonte do leitor. Quando nos falta convicções para a compreensão da obra, temos a quebra do horizonte de expectativa, superando-o e fazendo com que o receptor tenha um maior esforço de compreensão.

Retomando Ricoeur que, caminhando em direção à sua tese, ao tratar das relações entre literatura e história utiliza-se,

especialmente, de três autores: Aristóteles - novamente (critério de referencialidade), Barthes (critério da discursividade) e White (trópicos do discurso). Para não nos alongarmos, destacaremos aqui a proposta de Aristóteles em que há uma oposição entre literatura e história através da dialética verossimilhança X veracidade e a aproximação dos dois discursos ocorre pela presença de um mito (na terminologia atual se equivale à narrativa); já a distinção entre eles não se dá pelo modo de narrar (prosa/verso), mas pela natureza da representação. Ou seja, a literatura tem por natureza a verossimilhança – ilusão da realidade – e a história tem um compromisso com a veracidade – factualidade –, algo que não se impõe à literatura. Diante disso, Aristóteles afirma que existe uma incompatibilidade entre os discursos literário e histórico, dadas as diferenças citadas anteriormente. Porém, Aristóteles crê que a literatura é mais interessante que a história, já que essa trabalha com particularidades e aquela, universalidades. Ricoeur ao conciliar literatura e história, destaca a referência cruzada entre ambas as modalidades narrativas, isto é, a história aproxima-se da literatura sem perder sua especificidade e vice-versa.

Ricoeur aproxima-se das teorias Narrativistas (da qual Hayden White é um de seus maiores representantes) o que lhe permite reconhecer uma forma interna de explicação do ato narrativo: narrar é também explicar, através da conexão lógica da intriga (*mythos*). Esta relação causal não deve ser confundida com a sequência cronológica –permitindo que a narrativa histórica diferencie-se das crônicas. Ricoeur enfatiza também que a refiguração do tempo pela história mantém laços com a narrativa de ficção e vice-versa, pois ambas utilizam a imaginação, pois “a intencionalidade histórica só se efetua incorporando à sua intenção os recursos de *ficcionalização*[...] [já a] narrativa de ficção só produz os seus efeitos assumindo os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado (RICOEUR, 1997, p. 177).

Ricoeur, no entanto, reconhece os limites desta aproximação, quando discute a narrativa histórica, reconhecendo

três níveis epistemológicos que justificam esse distanciamento: procedimentos, entidades e temporalidades. Para Ricoeur, conhecimento histórico demanda pesquisa, e, mesmo admitindo que o ato de narrar envolve elementos de explicação, insiste na especificidade do método explicativo do conhecimento histórico que, através da incorporação de problematização e crítica, distancia-se das narrativas ficcionais.

O filósofo francês insiste em sublinhar a especificidade da narrativa histórica, destacando os procedimentos específicos de operação historiográfica, dialogando com e contra os representantes das correntes "cientificistas" e "narrativistas", buscando unir suas respectivas contribuições. Então, Ricoeur analisa as etapas da operação historiográfica: a) fase documentária; b) fase explicativa/compreensiva; c) a fase representativa. Na primeira temos o tempo do calendário, a sequência das gerações, os arquivos, documentos, que são os rastros (caminho para a "verdade" histórica; a presença na ausência). Na segunda, o encadeamento dos fatos a partir de determinados recortes teóricos e metodológicos. Por fim, a articulação da fase documentária à fase explicativa/compreensiva, onde a narrativa conectará todos os eventos entre si e sua coerência define o evento. Sendo assim, o discurso histórico é o resultado dessas articulações (a, b e c), não apenas o discurso, como para Barthes. Em síntese, o pensamento de Ricoeur aponta para uma reavaliação do realismo histórico e se constitui numa crítica ao estruturalismo e ao relativismo.

Quanto à representação do tempo Ricoeur afirma que a narrativa histórica não é apenas representação de fatos, tampouco apenas realismo ou cópia desses fatos; não copia a realidade, mas a ela se vincula, para Ricoeur, é uma "représentance"¹. Na construção desse conceito, Ricoeur contribui por analisar instrumentos de pensamento, chamados de conectores (por exemplo, o calendário, a noção de gerações), preparados e

¹Conceito criado com o propósito de dar nome ao duplo estatuto de realidade (experiência)e ficção (representação) do objeto da pesquisa histórica.

utilizados por historiadores para que o tempo histórico faça seu trabalho de mediação entre o tempo cósmico e o tempo vivido. Diante disso, a historiografia possui uma natureza dupla: quer-se ciência (pela relevância das provas documentais) e quer-se literatura (pois o passado é organizado numa intriga que recupera não efetivamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, já que o passado não é verificável).

Em um diálogo com Koselleck, Ricoeur (1997) reafirma a importância de se pensar o tempo dentro da polaridade existente entre "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas." A primeira expressão refere-se à persistência do passado no presente, que é mantido de acordo com múltiplas estratégias e itinerários que são agrupados e estratificadas "em uma estrutura em camadas que permite que o passado acumulado esta maneira de escapar mera cronologia" (Ricoeur, 1997, p. 361). Já a segunda, envolve todas as manifestações privadas ou comuns relativas o futuro (esperança, medo, preocupação, desejo, cálculos racionais, curiosidade, etc.), o futuro-tornado-presente. Pode-se observar que tanto a experiência quanto expectativa estão inscritas no presente, entendidas como espaço de ocorrência da dialética entre passado e futuro.

Pensando no entrecruzamento da história e da ficção, Ricoeur propõe uma conciliação de teorias anteriores que eram opostas ou quase a mesma coisa. É através desse entrecruzamento que a história e a ficção concretizam suas intencionalidades, por meio de empréstimos uma da outra. Bem como Aristóteles, Ricoeur reflete a aproximação entre literatura e história pela presença de uma narrativa. No entanto, Aristóteles estava preso em fatos, representação de eventos através dos critérios de veracidade e verossimilhança. Já Ricoeur não pensa em fatos e eventos, sim na configuração do tempo vivido e afirma que história e ficção fazem a mesma coisa, mas por procedimentos diferentes. Ambas configuram o tempo vivido, mas a história necessita de provas documentais (aproximando-se do argumento de Aristóteles, de veracidade) presa aos conectores específicos e a ficção prescinde de provas documentais

(verossimilhança) liberta de tais conectores. Assim, a história é a variação interpretativa dos vestígios, já a ficção é uma variação imaginativa sobre o tempo.

Desse modo, os mesmos dados datas e personagens estão presentes nas variações interpretativas sobre o tempo e o historiador não poderá fugir dos vestígios (que suportam infinitas interpretações), mas terá interpretações diferentes que não poderão fugir aos fatos, dentro do limite do provável. E a ficção configura o tempo narrativo através da imaginação, operando nas falhas e nas brechas da história, dando aos vestígios possibilidades de experiências. Portanto, o ponto de convergência entre história e ficção é a leitura. A leitura une o mundo do texto ao mundo do leitor.

Até o momento viemos trabalhando as diferenças apontadas por Ricoeur entre literatura e história. Ao tratar das semelhanças, o filósofo francês utiliza os termos “ficcionalização da história” e “historicização da ficção”. O primeiro termo demonstra que a história é quase ficção, pois o passado só pode ser abordado com a contribuição da imaginação, na medida em que o passado não é observável. Não se trata de confundir o real com a fantasia, o irreal, mas de mostrar como o imaginário se integra nessa tarefa, sem enfraquecer seu realismo. Pois mesmo que a história tente ser realista ela utilizará os conectores, que são produtos da imaginação, construção cultural. A escrita da história como representância aponta para o seu caráter ficcional, uma vez que descreve o passado (por meio de uma construção narrativa que interpreta os vestígios) “como se fosse”, aproximando-se do discurso ficcional. O segundo termo é o modo pelo qual a ficção é “quase história”, pois a ficção de certa forma imita a história ao narrar suas intrigas “como se” tivessem acontecido. Pelo uso do tempo verbal passado, ela narra eventos como se fossem o passado.

Considerações finais

Para encerrarmos, afirmamos que a literatura depende da lógica interna do texto (apelo da verdade apesar da lógica interna

do texto, sem necessidade de vestígios), já a verdade da história se dá através de um apelo veritativo que se dá por meio dos vestígios. A narrativa da ficção neutraliza o tempo histórico, pois o mesmo se submete à lógica da ficção, não à da história. Cabe afirmarmos que não apenas na sua construção discursiva que analisamos literatura e história (como Barthes), pois o mundo externo, do leitor, é fundamental, pois através da articulação do mundo do texto com o mundo do leitor é que é possível a esse leitor uma experimentação do tempo histórico. Essa afirmação de Ricoeur aproxima-se muito ao que preconizava White, que a história é compartilhada socialmente, localizada na cabeça dos leitores (local em que o tempo histórico passará a ser experienciado, onde, para White, os fatos históricos tomavam significado).

A hermenêutica de Paul Ricoeur nos permite visualizar a vivência do tempo, pois projeta a linguagem para o interlocutor, como percebemos no que foi tratado até aqui (através do percurso da mimese I a mimese III, que nos mostra a extensão do sentido não pode ser resumida apenas a construção discursiva). Quanto à visão da necessidade do leitor para entender a narrativa histórica, percebemos que Ricoeur faz uma ótima leitura de Aristóteles, cujo pensamento, apesar da grande distância histórica, é, de certa forma, muito contemporâneo, pois já definia o espectador como a “sede” onde as emoções da tragédia “desabrocham”(Ricoeur, 1997, p. 82), onde ocorre a depuração da *catharsis*. Apesar de não debruçar-se sobre a questão da recepção da tragédia, Aristóteles abre (mais) um caminho para futuros estudos, visto que já define um espectador/leitor ideal, assim, “a despeito de seu interesse quase exclusivo pela mimese-invenção, oferece o esboço de uma investigação da atividade mimética em toda sua envergadura”(Ricoeur, 1997, p. 84).

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JAUSS, Hans. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In. CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo III). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões** (Livro XI). Disponível em: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/comecr2/accord.htm#_Toc38076200>.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994.

DOCÊNCIA ANIMAL E ESCRILEITURAS: UM ESTUDO NOOLÓGICO A PARTIR DE KAFKA E DELEUZE

Josimara Wikboldt Schwantz
Carla Gonçalves Rodrigues

Introdução

A pesquisa apresentada neste texto é proveniente de um projeto de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Ocupa-se de trazer a temática da docência para ser investigada, a partir da criação de problemas acerca do seu fazer. A curiosidade foi fomentada pelas indagações postas em relação à docência, juntamente com a experiência das pesquisadoras no Projeto Escrileituras (CORAZZA, 2011), em que se utilizaram, em algumas de suas ações nas Oficinas, literatura para a produção de leituras e de escrituras com professores e estudantes da educação básica e universitária. Em algumas das intervenções do Projeto, percebe-se a aparição de elementos animais nas escrituras produzidas por docentes participantes, como personagens e, até mesmo, sons imitando um determinado animal.

Em relação ao problema, questiona-se: Quais imagens do pensamento emergem das maneiras com que se lê e se escreve, desde as condições de possibilidades oferecidas para pensar sobre a docência enquanto criação de um estilo pedagógico? Interessa observar os tipos de imagens favorecidas e, também, as condições possibilitadas para que elas se desenvolvam.

Como mencionado, algumas Oficinas realizadas pelo Projeto Escrileituras, mais especificamente, as produções obtidas em torno delas, fortalecem o interesse em investigar uma

docência animal, enquanto processo subjetivo e constituidor de um pensamento não dogmático em relação ao modo de proceder à docência. Não é de interesse da pesquisadora criar outra imagem da docência para pôr no lugar das já existentes. Deseja-se encontrar alternativas para, talvez, poder confrontar com os discursos, modelos e métodos de como ser um docente, de como agir e, até mesmo, de como pensar a educação e suas maneiras de ensinar-aprender.

O estudo noológico permitirá analisar os processos de subjetivação dos docentes quando recobertos por formas que os aprisionam, inibindo a possibilidade de elaborar um modo singular de proceder a seus atos pedagógicos. Assim, criar outra imagem do pensamento em relação à docência, para exercê-la, demonstrando a força da literatura, da filosofia e da própria ciência, isto é, o agenciamento das caoides deleuzianas ao mobilizar a leitura e a escrita.

O estudo realizado, até então, aposta nas imagens do pensamento que compõe a docência e, de que modo é possível pôr em funcionamento um pensamento sem imagens de representação. Assim, criar outra imagem, de maneira que o exercício da profissão possa suportar o encontro com aquilo que força a pensar e tirar do lugar comum. Pensar uma noologia da docência em meio ao Escrileituras é capturar forças que o ato de ler-escrever tem em meio à literatura, à filosofia e à própria ciência, ao mobilizar processos de subjetivação nos docentes. Conforme percebido numa novela construída por professores da educação básica na circunstância de uma Oficina de Escrileituras intitulada Conatus:

Na Índia a vaca é um animal sagrado, não pode ser morta ou molestada. No Brasil não poderia ser diferente, claro que de um modo bem Tupiniquim: aquela vaca me rodou (muuuuu), a vaca me botou na rua (muuuuu), a vaca de física me deixou em exame (muuuuu), pô a vaca de história não me deu dois décimos (muuuuu), porcaria da vaca não me deixou entrar (muuuuu). Adolfo, advogado especialista em libertar traficantes e pai do menino

atropelado pelos dois décimos da vaca, teve uma ideia vingativa: - Primeiro dia de praia da sôra, vou arremessar um sinalizador. Foi como chegar a um orgasmo: - Aquela vaca me paga! (muuuuu). Não entreguei o trabalho da vaca. A vaca da diretora me suspendeu (muuuuu). Todavia, Zequinha, um bom aluno, quando estava presente e costumava contagiar os mestres com sorrisos, palavras de entusiasmo, pensou em aconselhar o colega delinquente: - Não faça isso, você pode se complicar. Ao ouvir os sábios conselhos, o inimigo das vacas, esbaforido com os próprios pensamentos que se transformavam em outros pensamentos, pesado e cheio de teias concluiu: - Eu vou arremessar o sinalizador naquela vaca (muuuuu). E como estamos em um mundo machista, quem não é vaca é veado. Não, você está enganado, não estamos no campo, bem vindo às escolas brasileiras (muuuuu) (Novela intitulada A vaca).

Desde os estudos filosóficos empreendidos e as práticas escritoras realizadas pelo Projeto, afirma-se que há imagens do pensamento (DELEUZE, 1988) produzidas em meio à literatura que destitui imagens dogmáticas, ao compor outros territórios subjetivos daqueles que leem e escrevem. Percebe-se, por este movimento de escrita-leitura realizada pelos docentes um possível devir-animal acionado, como um estado de sensação produzido no corpo desde as experimentações que a Oficina ofereceu de literatura com Kafka, filosofia com Nietzsche, Deleuze e Guattari e ciência, ao problematizar o adoecimento dos professores. Talvez, esta novela gravada em áudio, no formato de novela de rádio, queira expressar ora um desejo de resgatar um sagrado na profissão, ora denunciar toda uma agressividade depositada na figura do docente em meio à um cotidiano vivido.

Pensar, ler e escrever o animal: cartografando os trajetos da pesquisa

A pesquisa percorre a cartografia enquanto método que tem sua base epistemológica nas filosofias da diferença de Deleuze e Guattari (1995a). Considera a experiência vivida do

pesquisador agenciada ao *corpus* escolhido. Trata-se de operá-lo a partir de uma necessidade de se pensar, ocupando-se de observar o que é transformado durante o processo de constituição da pesquisa, bem como o vetor que potencializa ou despotencializa a mudança. Um diário de bordo está sendo utilizado para registro dessas observações, pontos de ruptura na própria formação da cartógrafa e como vai construindo, também, suas imagens do pensamento. Dois elementos são constitutivos da metodologia: a revisão bibliográfica em torno do conceito de animal para a filosofia e para a literatura, a transcrição e leitura das quinze novelas de rádio produzidas por docentes participantes da Oficina Conatus, efetivada pelo Núcleo UFPel. Essas matérias serão analisadas no decorrer da investigação ao mapear as condições noológicas em relação à docência.

Ao percorrer as pistas em torno do conceito de animal para a filosofia, encontra-se com Aristóteles (2015) e Spinoza (2007). O primeiro afirma a superioridade do Homem em relação ao animal, pois este não consegue diferenciar o bem do mal, o justo do injusto e não tem o poder de discursar. O segundo confere essa superioridade do ser humano em relação ao animal, mas consta que os animais sentem assim como os humanos. Em um salto temporal, chega-se à Derrida (2011), Deleuze; Parnet (2015) e Barthes (2003), evidenciando pistas sobre o animal, de modo que passa a ser visto como possibilidade. Assim, desvendam as fronteiras existentes entre humanos e animais afirmando que é preciso rever as teorias sobre animalidade, principalmente levando em consideração a relação que o ser humano tem com os animais atualmente. Também acionam o que o animal tem de fascinante, que é a capacidade de reagir a pouca coisa e constituir um território. Trazem, igualmente, a preocupação no desaparecimento das espécies selvagens, afirmando que o mundo necessita delas para não se tornar tão frágil.

Na literatura, depara-se com obras de Kafka, autor que evidencia o animal como um ser essencial em seus escritos. Utiliza-se do devir-animal como linha de fuga das opressões

vividas na família, no trabalho e na religião, até mesmo uma fuga da tradição literária da língua alemã da época. Mantinha o hábito de escrever frequentemente em diários, cartas e sua produção literária é dividida em contos, novelas e romances. Desde o estudo realizado no livro sobre Kafka (DELEUZE; GUATTARI, 2014), evidencia-se o interesse maior pela temática da docência atrelada à animalidade. Os filósofos acreditam que o literato encontra estratégia para escapar de alguns momentos opressores vividos na vida ao constituir linhas de fuga por meio de alguns devires animais apresentados: devir inseto, devir cachorro, devir macaco (Ibid., p. 26). Estes devires não servem como substitutos do sofrimento causado pela convivência na família ou no trabalho, nem como arquétipos. Trata-se bem mais de “desterritorializações absolutas” que percorrem o mundo do autor (Ibid, p. 27). Kafka encontra, na literatura, seu amparo, de maneira que aciona um procedimento que o levou a produzir suas obras com um caráter de estranhamento, dúvidas, pessimismo e transformações, como “A metamorfose”(KAFKA, 1997), por exemplo, um de seus livros clássicos. Além disso, opera uma escrita que transgride a ordem cronológica do tempo.

Ao percorrer obra de dois estudiosos da literatura, Maciel (2016) e Giorgi (2016), a fim de conhecer o que mais se fala do animal nesse campo de saber, percebe-se uma gama de literatos e poetas que se dedicaram a escrever sobre o animal em suas literaturas, evidenciando-o enquanto signo político. Maciel (2016) apresenta a trajetória realizada em torno da temática do animal. Para isso, retoma alguns filósofos, apresentando a questão do pensar animal de Montaigne a Derrida. Em seguida, oferece, pela literatura, as narrativas da animalidade em Coetzee e, na zooliteratura brasileira, em Guimarães Rosa, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Alphonsus, Wilson Bueno e Murilo Mendes. Por fim, demonstra autores, estrangeiros e nacionais, que tratam de poéticas animais, como Carlos Drummond, Ted Hughes, Rainer Rilke, Herberto Helder, Astrid Cabral, Luiza Neto Jorge, Nuno Ramos, António Osório,

Eucanaã Ferraz, Manoel de Barros, Jacques Roubaud, Marianne Moore.

Os três movimentos apresentados pela autora (filosofia, literatura e poética) sobre a animalidade resgatam os animais sob o olhar do humano, demonstrando o rompimento das fronteiras entre humanidade e animalidade para se pensar e problematizar as múltiplas formas híbridas de existência que não somente a humana. Utiliza autores filósofos, literatos e poetas, apresentando como fazem do animal, um animal escrito.

A autora trata de uma tentativa de recuperar o elo entre essas duas condições de vida. A escrita é tomada como uma forma criativa de acesso a outra ponta da fronteira que separa o homem de sua animalidade. Assim, afirma que esse encontro/interação com o animal não constitui um movimento de imitação ou transformação física do humano em outro ser não humano, mas um trespassamento íntimo de fronteiras, que se encontra com uma outridade animal. A literatura e a poética permitem esse encontro, pois é da ordem dos sentidos, das sensações e menos de racionalizações.

Afirmar o devir-animal pela escrita é pensar no que a literatura é capaz de acionar naquele que o lê, o docente, neste caso. Pretende-se, portanto, apostar numa dinâmica de escriteira, em que o leitor é um produtor-tradutor de sentidos, de conceitos e de outros modos de existir. A experimentação do ato de ler-escrever está ligada com aquilo que força o pensamento a pensar, que tenha potência suficiente para emergir novas relações e formas de expressão, num devir-animal acionado enquanto linha de fuga.

Gabriel Giorgi (2016) em seu livro intitulado “Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica”, apresenta discussões envolvendo o animal enquanto um movimento político, de maneira que este reinscreve territórios, contorna formas e sentidos em torno do humano. Como hipótese orientadora de seus estudos, afirma que a sociedade, historicamente, vem conduzindo, a partir de uma imprecisão conceitual entre humano e animal, a distinção e escolha entre as vidas que devem ser

protegidas e aquelas as quais podem ser abandonadas. Entra, por aí, no eixo da biopolítica e do corpo. Os animais, vistos e revistos pela literatura, compreendem-se como multiplicidades que desafiam pressupostos identitários. O animal na cultura é artefato, pois mobiliza toda uma reorganização, explorando outros modos de ser, nomear e ver os corpos.

O autor tem por objetivo mapear alguns dos itinerários em que o animal percorrer na tentativa de evidenciar o biopolítico como indagador da cultura. O animal aparece com uma sistemática mais recorrente na imaginação cultural. Segundo Giorgi (2016, p. 161), “foi uma matriz de alteridade, um mecanismo funcional de classificação e diferenciação hierárquica e política entre corpos [...]” e, por essa razão, adere, com maior força, ao estudo na temática do animal do que propriamente do monstro, por exemplo. Cada vez mais a distinção entre humano e animal tornar-se-á escassa e menos necessária, levando em conta as conjunturas atuais de relações, de maneira que o animal, visto como desprovido de razão, passa a ser conjugado, a conviver num fluxo orgânico e afetivo entre humanos. O animal é o ser que muda de lugar na cultura e, ao modificar, modifica, também, as relações e ordenamentos de corpos e pensamento.

Ele não é um ser neutro na sociedade. Pelo contrário, é, muitas vezes, a partir dele que se projetam ideias e modos de constituição dos sujeitos. Para demonstrar essa afirmação, o pesquisador diz do funcionamento do animal como “o outro constitutivo e ‘imediato’ do humanismo moderno” (GIORGI, 2016, p. 161). As distinções que se fazem e se admitem em relação às diferenças entre humano e animal são dadas a partir da sistematicidade oferecida pela exposição do animal enquanto um ser vivente e, dessa forma, começa a funcionar como um signo político. O animal é o ser que põe em dúvida a própria essência humana, “funciona como um antídoto contra toda recuperação humanista ou humanizadora” (Ibid., p. 41).

Através da literatura, a animalidade transfere um estado de ser que permeia o humano e desconstrói qualquer possibilidade de ocupar uma posição superior ou central em

relação à vida. O animal literário conjuga um espaço de resistência, demonstra outros modos de subjetivação, outros experimentos do corpo, da linguagem e expressão. Giorgi (2016) cita Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Puig, João Gilberto Noll e Marosa di Giorgio como literatos que criam e provocam o pensar a vida animal a partir de uma posição que a favorece em detrimento do humano. Alguém que ocupa um lugar menor, faz alianças, compõem um arquivo pela escrita, a partir desses textos literários. A aliança que estabelece se refere a uma conjugação com outros seres de uma minoria, de raças, etnias, classes, outros corpos, outras subjetividades sem uma identidade determinada, que, por esse movimento, fazem uma política. A literatura oferece a oportunidade de tirar o homem de uma “fantasia humana como fantasia normativa do humanismo” (Ibid., 89).

O autor aposta na concepção de outra ideia de comunidade, antiocidental e antiestatal, passando pela ordem de economia, afeto, cultura e literatura, colocando como aposta a relação entre corpos. A literatura constitui-se como uma ferramenta para mapear saberes e políticas em torno de uma vida como performance que constitui subjetividades, força constituidora de subjetividades, também, em Kafka e seus personagens que se metamorfoseiam em animais. Do mesmo modo, as novelas de rádio construídas na Oficina de Escrita Conatus dispararam a ideia de uma performance em que o docente diz de um processo subjetivo que já não comporta o discurso permeado de imagem dogmática professoral, pois está imerso em uma zona de mistura de corpos, de saberes e aprenderes, de tecnologias, de vidas das mais variadas formas e validades. É por uma animalidade que as formas políticas de ver o mundo são desencadeadas e contestadas, enfraquecendo ideias de naturalizações em torno do humano.

Considerações finais

Acredita-se, e por isso a aposta nesta pesquisa, na potência do próprio ato de educar. Evidenciar uma docência animal é demonstrá-la na dor e na alegria que produz,

encontrando as fronteiras, inventando travessias para enfrentar os discursos anunciados e não anunciados que esta profissão carrega. Não se pretende criar outros enunciados em torno da temática, nem que os docentes se transformem em determinados animais. Deseja-se, sim, enaltecendo aquilo que é potencializador e, também, o que despontencializa o professor diante de sua prática, para que este consiga encontrar sua própria saída, seja lendo, escrevendo, artizando, filosofando, entrando em devir.

Esta investigação procura pensar os processos subjetivos que constitui uma docência, a partir da experimentação, pelo ler-escrever, de outros modos de vida, rompendo as fronteiras entre humanidade e animalidade. A pesquisa busca percorrer as imagens do pensamento elaboradas, bem como saber da necessidade não somente de exercer a docência, mas de registrá-la, de capturá-la, de percebê-la e de pensá-la através do vivido. Este trabalho não vem para desvelar algo escondido na formação de professores, não quer criticar o que está posto e em funcionamento. Pelo contrário, pretende-se mapear as condições em que se estabelecem as imagens em relação à docência, no instante em que se lê e se escreve sobre ela e por ela, acionando outro estilo pedagógico, fazendo variar modos de ser e de fazer. Talvez a urgência da temática esteja aí: emergir atos criativos nos professores, ao firmar o si em detrimento de uma representação, de um “Eu” docente.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Política**. Texto integral. Tradução de Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da Educação**. São Paulo: Moderna, 1996.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORAZZA, Sandra Mara. **Projeto de pesquisa:** Escriteiras: um modo de “ler-escrever” em meio à vida. Plano de trabalho. OBS da Educação. Edital 038/2010. CAPES/ INEP. Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, setembro de 2011.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze.** Transcrição integral do vídeo. Online. Disponível em: <<http://escolanomade.org/images/stories/biblioteca/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acessado em 06 de setembro de 2015.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou:** (A seguir). Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns:** animalidade, literatura, biopolítica. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

SPINOZA. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

SOBRE OS AUTORES

ARISTEU ELISANDRO MACHADO LOPES

Mestre e Doutor em História pela UFRGS. Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel. Atualmente coordena o Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias – LIPEEM/UFPel e é pesquisador vinculado ao Núcleo de Documentação Histórica da UFPel.

BIANCA DIAS DINIZ

Graduada em Letras pela PUCRS, atualmente é aluna de Mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Seu principal tema de estudo e interesse é a estreita relação que une a História e a Literatura na complexa construção cultural e social da realidade humana.

CARLA GONÇALVES RODRIGUES

Psicóloga, Licenciada em matemática. Doutora em Educação (UFRGS). Professora associada do Departamento de ensino da Faculdade de Educação da UFPel e docente permanente do PPGE.

DALILA HALLAL

Doutora em História pela PUCRS; Mestre em Turismo pela Universidade de Caxias do Sul e Graduada em Ciências Domésticas pela Universidade Federal de Pelotas. Professora associada da Universidade Federal de Pelotas, atuando no Curso de Bacharelado em Turismo.

DALILA MÜLLER

Doutora em História pela UNISINOS; Mestre em Turismo pela Universidade de Caxias do Sul e Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pelotas. Professora associada da Universidade Federal de Pelotas, atuando no Curso de Bacharelado em Turismo e no Programa de Pós-Graduação em História – PPGH.

DANIELE GALLINDO GONÇALVES SILVA

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur (Germanística/Literatura Alemã Antiga) pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha; Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Graduada em Letras: Português e Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando no Curso de Letras Português e Alemão e no Programa de Pós-Graduação em História – PPGH.

FELIPE RADÜNZ KRÜGER

Graduado em História Licenciatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG); mestre em História pela Universidade Federal de Pelotas(UFPEL) e doutorando pelo programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS).

JOSIMARA WIKBOLDT SCHWANTZ

Professora da rede estadual de ensino do Rio Grande do Sul. Mestra em Educação (UFPeL). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas.

LETÍCIA SABINA WERMEIER KRILOW

Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2015). Atualmente é bolsista de mestrando na PUCRS, com financiamento do CNPq. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil Republicano, atuando, principalmente nos seguintes temas: urbanização, imprensa e industrialização.

LIARA ECHART

Graduada em História (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pelotas. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. É vinculada ao grupo de pesquisa Relações de Gênero e Família (UDESC).

LISIANE SELIGMANN

Estuda Letras com habilitação em Língua Inglesa e literaturas na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pesquisa a relação entre história e memória da Shoah em narrativas gráficas desde 2015.

MAICON TIMM DE OLIVEIRA

Graduado em história pela UFPEL, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História/UFPEL. Com pesquisas voltadas para a temática de história e cinema, com ênfase principalmente no período da Segunda Guerra Mundial.

MARCELO DE ANDRADE DUARTE

Possui graduação em Letras Português/Espanhol pela UNIPAMPA (2011); Mestrado em Letras - Literatura Comparada (2015) pela UFPEL. Atualmente é doutorando em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e docente do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e história; memória; experiência histórica; ficções de pós-revolução em Cuba e Angola.

MARINA GOWERT DOS REIS

Doutoranda e bolsista CAPES no PPGMP/UFPEL. Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo PPGMP/UFPEL. Bacharel em Design Digital pela UFPEL.

PRISCILA CHAGAS OLIVEIRA

Bacharela em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Possui graduação sanduíche realizada no curso de Licenciatura em Antropologia na Universidade Nova de Lisboa, com foco nas áreas de Antropologia e Patrimônio, Antropologia do Ciberespaço e Método Etnográfico. Atuou como técnica e pesquisadora na criação do Acervo Digital Bar Ocidente e atualmente é museóloga no Museu das Coisas Banais, cibermuseum vinculado ao ICH/UFPeL.

TAIANE SANTI MARTINS

Graduada em História pela UDESC. Mestra em Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas Francesa e Francófonas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela UFRGS. Doutoranda em Escrita Criativa pela PUCRS/bolsista CAPES

THIAGO ARAUJO VAUCHER

Cientista Social pela PUCRS, especialista em Comunicação Política pela UNISC e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da UPF. Atualmente preside o Instituto Histórico e Geográfico de Alegrete.

VINICIUS CESAR DREGER DE ARAUJO

Doutor e Mestre em História Social pela USP, onde também se graduou em História. Professor efetivo do curso de História da UNIMONTES - Universidade Estadual de Montes Claros, MG.