

Cadernos de Clio

Revista Cadernos de Clio
Publicação PET História UFPR

Corpo Editorial

Renata Senna Garraffoni (Presidente)

Alexandre Cozer, Josip Horus Giunta Osipi, Lauriane dos Santos Rosa,
Maria Victoria Ribeiro Ruy, Mariana Fujikawa Mayara Ferneda Mottin,
Michel Ehrlich, Suellen Carolyne Precinotto, Willian Funke.

Conselho Consultivo

Ana Paula Vosne Martins (Universidade Federal do Paraná)

Clóvis Gruner (Universidade Federal do Paraná)

Fátima Regina Fernandes (Universidade Federal do Paraná)

Héctor Guerra Hernandez (Universidade Federal do Paraná)

João Fábio Bertonha (Universidade Estadual de Maringá)

Luís Felipe Silvério Lima (Universidade Federal de São Paulo)

Luiz Carlos Ribeiro (Universidade Federal do Paraná)

Marcos Napolitano (Universidade de São Paulo)

Pedro Paulo Abreu Funari (Universidade Estadual de Campinas)

Rafael Faraco Benthien (Universidade Federal do Paraná)

Renata Cristina de Sousa Nascimento (Universidade Federal de Goiás,
Campus Jataí)

Sérgio Odilon Nadalin (Cedope - Universidade Federal do Paraná)

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
VENDA PROIBIDA

Cadernos de Clio

V. 6, Nº. 2, 2015, PET – História UFPR

Endereço para correspondência

Rua General Carneiro, nº 460, 6º andar, sala 605

Centro – Curitiba – Paraná – Brasil

CEP: 80060-150

e-mail: cadernosdeclio@gmail.com

Cadernos de Clio online: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/clio>

Projeto gráfico, capa e lombada:

Lauriane dos Santos Rosa

Editoração:

Willian Funke

Editorial:

Michel Ehrlich

Diagramação:

Mayara Ferneda Mottin

Referência de Capa e Contracapa:

Adaptação da imagem de Yousef Ahmadi

Kashi, Irã, 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS. BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

REVISTA *Cadernos de Clio* / PET de História UFPR; Projeto gráfico, capa e lombada:

Lauriane dos Santos Rosa; Editoração: Willian Funke; Editorial: Michel Ehrlich; Diagramação: Mayara Ferneda Mottin, v.1 (2010-) . Curitiba, PR: PET – História UFPR, 2015.

v.6, n. 2, 2015

Semestral (a partir do primeiro semestre de 2015)

ISSN: 2237-0765

ISSN-e: 2447-4886

1. História - periódicos. 2. História - Estudo e ensino. I. Universidade Federal do Paraná. II. Rosa, Lauriane dos Santos. III. Funke, Willian. IV. Ehrlich, Michel. V. Mottin, Mayara Ferneda.

CDD 20. ed. 907

Sirlei do Rocio Gdulla CRB-9ª/985

Editorial

Eis, caro leitor, o segundo número do volume 6, de 2015, da Revista Cadernos de Clio, produzida pelo PET – História da Universidade Federal do Paraná. Para nós, é um grande orgulho conseguir publicar dois números em um mesmo volume, demonstrando o crescimento da revista, que, desde o número passado, está indexada no Sistema Eletrônico de Revistas da UFPR e disponível no link <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/clio> (onde também podem ser encontradas as edições anteriores), o que permite um alcance muito maior para os artigos publicados.

Seguindo a intenção da revista desde sua fundação, não há uma temática específica para a revista, desde que o assunto seja relacionado às discussões da área de História. A Revista Cadernos de Clio procura ser um espaço para que alunos de graduação de História ou cursos com temáticas relacionadas possam publicar suas pesquisas, alunos os quais, sem revistas como esta, muitas vezes encontrariam dificuldades para divulgar seus resultados.

Nesta edição, contamos com oito artigos e uma nota de pesquisa. Para nós é uma grande satisfação saber que metade dos artigos são de autores de fora da UFPR, pois mostra que a Revista Cadernos de Clio se faz presente também fora da universidade na qual está sediada.

O artigo que abre a revista, “A construção visual de uma comunidade imaginada paranaense nas comemorações ao centenário do Paraná (1953)”, de **Alvaro Luiz Nunes**, traz uma interessante discussão sobre a memória construída em torno da emancipação política do Paraná e a

formação de uma identidade paranaense, utilizando como fontes imagens contidas em revistas, analisando a questão para dois momentos distintos, o cinquentenário da emancipação (1903) e o centenário da mesma (1953).

Na sequência, o artigo “Cinema, quadrinhos e a sala de aula: a Revolução Iraniana ganha imagem e movimento”, de **Bruno Ercole, Isabela Brasil e Mariana Zablonsky**, traz a experiência de atividades desenvolvidas pelo programa PIBID (Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) UFPR: História e(m) Imagens, ligado ao curso de História da UFPR. No artigo, discutem a utilização de quadrinhos e do cinema como ferramentas didáticas para aulas de história no ensino básico, utilizando como exemplo o filme e quadrinho *Persépolis*.

Em “Disciplina corporal e a virtude da caridade: a condição das viúvas segundo Ambrósio de Milão”, **Larissa Rodrigues Sathler Dias** analisa o discurso *Sobre as Viúvas*, do bispo Ambrósio de Milão, para discutir as relações de gênero e especificamente o papel e as normas de comportamento atribuídas às viúvas nas comunidades cristãs do século IV pelo episcopado de então.

“Espaços invisíveis: arte e arquitetura na cidade contemporânea”, de **Julia Junqueira Ribeiro Pinto**, dialoga entre arte, arquitetura e história. A autora propõe trabalhar, a partir das obras de três artistas-arquitetos – Louise Ganz, Rubens Mano e Carlos Teixeira –, a arquitetura daquilo que denomina de *espaços residuais*, como a gerada em renovações urbanas especulativas, geralmente ignorada e até invisibilizada.

A seguir, a revista apresenta o artigo “O Obelisco de Pelotas e sua Análise Iconográfica”, de **Laura Giordani**, sobre um monumento erigido em 1885 na cidade de Pelotas-RS em prol do ideal republicano, homenageando um investidor e a república que existiu durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845), único monumento de cunho republicano erguido no Brasil ainda sob governo monárquico.

Na sequência, “Preso pela ratoeira: sobre a sedução nos Entremезes portugueses do século XVIII”, de **Gabriel Elysio Maia Braga**, discute as representações de seduições amorosas nos *Entremезes* lusitanos - curtas peças de teatros apresentadas nos intervalos de óperas ou peças mais longas - em um contexto de mudanças na concepção de casamento, cada vez menos um contrato arranjado pelos pais, para uma relação estabelecida pelos próprios noivos, surgindo assim a necessidade da conquista, via sedução, do ser amado.

“Representações de amor cortês e cavalaria em Amadis de Gaula”, de **Juliane Terres**, analisa uma novela de cavalaria do século XIV, de grande sucesso inclusive nos séculos posteriores, discutindo particularmente como são apresentadas nesta obra a lógica cortesã e a imagem do cavaleiro perfeito.

O último artigo, “Século XX: *presentismo*, guerra e cinema”, de **João Leopoldo e Silva**, discute as relações entre o conceito de *presentismo* de François Hartog e o trabalho de jornalistas em *fronts* de batalha, analisando o filme *Full Metal Jacket* (Nascido para Matar, 1987), de Stanley Kubrick

Finalmente, trazemos também, conforme já realizamos nos anos anteriores, uma Nota de Pesquisa apresentando brevemente os resultados da pesquisa coletiva desenvolvida pelo PET-História da UFPR no ano anterior, ou seja, 2014, sob o título “Cultura Western: Fronteiras, Territórios e Identidades”, discutindo, a partir da filmografia de gênero *Western* estadunidense das décadas de 1930,1940 e 1950, os valores transmitidos e refletidos ao e pelo público, particularmente as questões relacionadas à imagem do herói, das mulheres e dos indígenas.

Esperamos que o mais novo número da Revista Cadernos de Clio agrade aos leitores e que possamos continuar contribuindo como um espaço de publicação para graduandos e de discussão historiográfica voltada tanto para o público acadêmico, mas também além deste. Lembremos também que a revista está aberta ao recebimento de artigos, resenhas e notas de pesquisa, agora sob fluxo contínuo. As normas e orientações para publicação podem ser encontradas ao final desta revista ou no link

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/cli/about/submissions#onlineSubmissions>.

Boa leitura!

Dezembro de 2015
Michel Ehrlich

Sumário

Artigos

A construção visual de uma comunidade imaginada paranaense nas comemorações ao centenário do Paraná (1953) – Alvaro Luiz Nunes.....15

Cinema, quadrinhos e a sala de aula: a Revolução Iraniana ganha imagem e movimento – Bruno Ercole, Isabela Brasil e Mariana Zamblonsky41

Disciplina corporal e a virtude da caridade: a condição das viúvas segundo Ambrósio de Milão – Larissa Rodrigues Sathler Dias57

Espaços invisíveis: arte e arquitetura na cidade contemporânea – Julia Junqueira Ribeiro Pinto.....75

O Obelisco de Pelotas e sua análise iconográfica – Laura Giordani97

Preso pela ratoeira: sobre a sedução nos Entremezes portugueses do Século XVIII – Gabriel Elysio Maia Braga.....119

Representações de amor cortês e cavalaria em *Amadis de Gaula* – Juliane Terres.....145

Século XX: *presentismo*, guerra e cinema – João Leopoldo e Silva ...165

Nota de Pesquisa

Cultura *Western*: fronteiras, territórios e identidades – Josip Horus Giunta Osipi, Maria Victoria Ribeiro Ruy e Michel Ehrlich.....187

Normas Editoriais.....199

Artigos

A CONSTRUÇÃO VISUAL DE UMA COMUNIDADE IMAGINADA PARANAENSE NAS COMEMORAÇÕES AO CENTENÁRIO DO PARANÁ (1953)

THE VISUAL CONSTRUCTION OF A PARANA'S IDENTITY IN CELEBRATIONS TO CENTENARY OF PARANÁ (1903-1953)

Alvaro Luiz Nunes¹

Resumo: Este estudo tem como objetivo central investigar a participação das imagens fotográficas na construção da comunidade imaginada paranaense em duas revistas patrocinadas pelo governo e publicadas por ocasião do Centenário de Emancipação Política do Paraná, ocorrido em dezenove de dezembro de 1953, para rememorar o evento histórico de sua emancipação política. Através da análise do assunto das imagens, e depois de feita a seleção de um conjunto iconográfico de teor identitário, que neste estudo entendemos serem imagens que foram instrumentalizadas para representarem uma especificidade para o Paraná, tentaremos elencar alguns aspectos associados à uma nova identidade no âmbito da comunidade imaginada paranaense.

Palavras-chave: Paraná; identidade; centenário; emancipação; política.

Abstract: The objective of this study is to investigate the role of images in the construction of Parana's identity in journals published by the government during the Cinquantenaire and Centennial of Emancipation Policy of Parana, occurred in 1953, to remember of the historical event of their political emancipation. After analyzing the images, we will select a set of images of identity content, which in this study we believe they are

¹ Estudante do curso de História Memória e Imagem. Orientado pela professora Doutora Rosane Kaminski.

images that have been manipulated to represent a specific character to Paraná, we will try to list some aspects associated with Paraná identity.

Keywords: Paraná; identity; centenary; emancipation; policy.

Introdução

Quando, em dezenove de dezembro de 1853, a quinta comarca de São Paulo consegue, finalmente, sua emancipação política e se torna a província do Paraná, iniciam-se os esforços das elites locais para a criação de uma identidade paranaense (Bahls, 2007); isto é, começa a busca incessante por elementos que diferenciasssem o Paraná das demais províncias do Brasil, sobretudo de São Paulo, da qual havia se desmembrado, e que pudessem estreitar os laços entre os habitantes da nova província, fazendo com que estes se identificassem com algo que os tornasse paranaenses.

A data comemorativa do Centenário do Paraná foi escolhida para este estudo por entendermos que este tipo de festa cívica se configura em um meio importante pelo qual as elites intencionam atingir seus objetivos, e a construção e manutenção da identidade, nesta perspectiva, se torna estratégica.

De acordo com Silva (2002), narrativas coletivas ganham força através de comemorações públicas que possuem a função de cristalizar memórias coletivas e individuais por meio da potencialização da lembrança, no processo de rememoração de eventos marcantes da história coletiva.

Ao trabalharmos com a comemoração de uma data cívica organizada pelas elites a fim de reivindicar e/ou reafirmar uma identidade para

o Paraná, tendo como uma de suas estratégias a intervenção no passado para justificar o presente, nos parece adequado abordar a Memória enquanto mecanismo ideologizado e concebido para encobrir relações de poder (Ricoeur, 2007).

Em sua tese sobre a busca identitária paranaense, a historiadora Aparecida Vaz da Silva Bahls (2007) argumentou que a identidade que o governo Bento Munhoz da Rocha Neto buscou construir naquela conjuntura marcou um momento de inflexão nas buscas pela identidade do Paraná. Diferentemente das narrativas identitárias anteriores, pautadas em aspectos relacionados ao passado e elementos tradicionais da região, Bahls afirma que Munhoz da Rocha apostou em uma identidade em consonância com os valores modernos que permeavam o período, e os monumentos construídos para o Centenário seriam marcos memorativos voltados para o devir.

Geraldo Leão Veiga de Camargo (2007), ao trabalhar em torno das soluções intelectuais e visuais que escritores e artistas plásticos, a serviço das elites, elaboraram para representar a identidade paranaense - fato que se tornou urgente após a emancipação da província em 1853 -, identificou a “Elaboração de uma idéia moderna de nação, no caso uma região, com a construção ou a manutenção de um projeto de poder, social e político tradicional (ibidem,p.12).

Nosso objetivo nesta pesquisa é investigar a participação das imagens como um dos mecanismos utilizados pelo governo para a construção da “nova identidade” no âmbito da comunidade imaginada paranaense. Para tanto, nossas fontes foram duas revistas patrocinadas pelo

governo e publicadas durante os festejos, a saber, a revista intitulada 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 – 1953 e o Álbum do Centenário.

Imaginar uma comunidade e forjar a nação

A fixação de datas para a comemoração de eventos históricos possui seu apogeu no século XIX, no contexto do nascimento das nações. Benedict Anderson (2008) argumenta que, com o processo de fragmentação, pluralização e territorialização das comunidades universalmente imaginadas pelas religiões, devido, entre outros fatores, à queda do latim e de línguas antigas que integravam comunidades sagradas e, sobretudo, com a ascensão do iluminismo no século XVIII, tornou-se necessário a construção de um novo sentimento de continuidade e pertencimento, e este vazio passou a ser preenchido com o nascimento da comunidade imaginada da nação, que estava baseada nos tradicionais sistemas culturais precedentes, inclusive naqueles em que o próprio nacionalismo veio combater (ibidem, p. 39).

De acordo com o autor, outras formas de imaginação preponderante para as construções nacionais, que propiciaram um senso de paralelismo (coincidência temporal) entre pessoas que nunca haviam se visto (ibidem, p. 258), foram o romance e o jornal, disseminados primeiramente na Europa do século XVIII (ibidem, p. 55). Essas formas de imaginação, por sua vez, só puderam ser disseminadas graças ao capitalismo editorial, haja vista que as línguas impressas e os “companheiros de leituras” foram o alicerce das comunidades imaginadas (ibidem, p.79).

Assim, Andersen argumenta que “a ideia de um organismo atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história” (ibidem, p. 56).

De acordo com o autor (ibidem, p. 264), as consciências nacionais foram responsáveis pela independência das Treze Colônias da América, pela Revolução Francesa e posteriormente, já na Segunda Geração do Nacionalismo, no século XIX, pelas independências das demais colônias americanas (ibidem, p. 266). Esses movimentos emancipatórios trouxeram a nação como novidade e representaram o momento supremo da ruptura com o passado, mas que não pôde permanecer assim por muito tempo (ibidem, p. 264), já que para se constituírem de maneira unificada, esses novos aglomerados políticos necessitavam de um passado.

Assim, iniciou-se o processo de transição do Novo para o Velho Tempo, em direção às glórias do passado (ibidem, p. 265), fazendo com que “a nacionalidade” passasse “a ser pensada em termos de continuidade (ibidem, p.267). A solução, então, tanto para o Velho quanto para o Novo Mundo, seria a História Oficial (ibidem, p. 269), e nesses esforços são criadas, no século XIX, as cátedras de História, cabendo aos historiadores a função de criar as imagens nacionais (ibidem). Não obstante, “os principais estados europeus oitocentistas eram enormes entidades políticas políglotas (ibidem, p. 267) e, como a língua fora desde tempos remotos um elemento importante para se imaginar uma comuni-

dade, as elites passaram a se preocupar com a questão das línguas nacionais.

Neste processo, as línguas aborígenes não seriam suficientes como forjadoras da nação, haja vista que as elites nacionais tinham vínculos imaginários com suas metrópoles e, apagar esses vínculos, seria apagar a memória da independência (ibidem, p. 268). Os nacionalistas da Segunda Geração passam, então, a falar pelos mortos (ibidem, p. 271), em construções imaginárias de um passado harmônico e fraterno, selecionando o que deve ser lembrado e esquecido (ibidem, p. 277).

Assim, o autor assinala que:

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade - fruto das rupturas do final do século XVIII -, gera a necessidade de uma narrativa de identidade (ibidem, p. 279).

Este é o contexto no qual entra em cena o esforço dos governos para a criação de uma identidade nacional.

A busca identitária como missão

No Brasil, é também no século XIX que as elites buscam construir uma identidade nacional, urgente após a independência do país. Durante o processo de consolidação do Estado Nacional e do pensar a História de maneira sistematizada, é criado, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Tal instituição, seguindo o modelo posi-

tivista e ilustrado de História, tinha como objetivo forjar uma história nacional (Guimarães, 1988).

Por sugestão de Manuel de Araújo Porto Alegre, o IHGB passou a patrocinar artistas plásticos para que estes construíssem visualmente a identidade nacional (Camargo, 2007). O uso de imagens como instrumento para a construção identitária nacional remonta a este período. Os artistas visuais foram, desde o início das construções identitárias, importantes para que fossem criadas as imagens de identificação, tanto nacionais quanto regionais. O fato da maioria desses artistas serem filhos de imigrantes pobres, fez com que estivessem na maioria das vezes dependentes das elites para poderem estudar e adquirir trabalho. Geraldo Leão Veiga de Camargo (2007) argumenta que com frequência os artistas paranaenses eram contratados para reproduzir o discurso literário das elites através das artes plásticas. Este breve esboço serve para os mostrar que as imagens são importantes meios pelos quais as elites transmitem suas mensagens. Interessa-nos neste trabalho investigar a participação das imagens no discurso identitário promovido pelo governo e elites intelectuais em duas datas cívicas que rememoravam a Emancipação Política do Paraná.

As discussões sobre identidade se intensificaram no país a partir de 1870, sob efeito de teorias racialistas de redenção das “raças inferiores”, propagadas pela Escola de Direito de Recife e que culminariam, já no início do século XX, nas lutas regionais pela construção de identidades (Camargo, 2007). No Paraná, em 1880, trinta anos após a emancipação da província, a busca por valores identitários ganhou forma com a

fundação do Clube Curitibano; sua revista foi um importante meio pelo qual os intelectuais luso-brasileiros propagaram suas ideias sobre a identidade cultural e social da mais nova província (Camargo, 2007).

A Belle Époque curitibana despontava no esteio da indústria do mate, principal atividade econômica daquele período no estado e que permitiu uma relativa modernização da cidade e um progresso econômico e cultural, ainda que este avanço estivesse limitado à Curitiba e seu entorno e beneficiado apenas a burguesia local (Borges; Fressato, 2008).

Em 1900 foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Paranaense e, mais tarde, em 1927, a revista Ilustração Paranaense tem o seu primeiro volume publicado, sendo um importante instrumento para a divulgação das ideias paranistas,² um movimento artístico, intelectual e político formado pela nata da intelectualidade paranaense que teve como objetivo construir uma identidade para o Paraná, baseada em elementos de sua paisagem natural, tendo o pinheiro sido eleito o símbolo máximo para representar a especificidade do Paraná. (Bahls, 2007, p.21). Estes esforços promovidos pelas elites paranaenses no alvorecer do século XX e que visavam a construção de uma identidade específica para o Paraná, se apresentam como a consolidação de tentativas de construção identitária que remontam a criação da província (Bahls, 2007).

² Sobre o movimento paranista, ver: PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: O Paraná Inventado. Cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

Memória e identidade: uma ferida aberta

A partir dos estudos de Emile Durkheim sobre o Fato Social, o sociólogo francês Maurice Halbwachs se dedicou a analisar os fenômenos sociais da memória, identificados como memória coletiva (Bosi, 1987). Assim, de acordo com Ecléa Bosi (ibidem, p. 18), “Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”.

História e Memória não podem ser tomadas como sinônimo, haja vista que, ao contrário da segunda, a primeira tem como premissa a descontinuidade, o distanciamento, a crítica, a reflexão, além de ter a função de “investigar os elementos que foram sublimados ou mesmo ignorados pela memória” (Motta, 2012: p. 25).

A memória, por ser ela mesma uma história oficial não criticada e facilmente manipulada, é exercida de maneira a suscitar o sentimento de pertencimento em uma determinada comunidade, construindo uma narrativa identitária capaz de fortalecer e criar grupos, “muitas vezes em detrimento de outrem” (ibidem).

Lúcia Lippi Oliveira (1989) argumenta que as festas cívicas possuem um caráter pedagógico e unificador e, desta maneira, as diferenças existentes entre os grupos culturais tendem a ser reduzidas para que seja celebrado aquilo que, por convenção, foi decidido ser a memória oficial. As comemorações, enquanto lugares imateriais de memória³, “visam

³ O historiador Pierre Nora (1993) classificou as datas cívicas como “lugares imateriais de memória”, argumentando que comemorações possuem valores simbólicos que são transmitidos em seus rituais; neles estaria arraigada uma “vontade de memória”.

consagrar a existência de uma unidade política nem sempre tranqüila” e possuem “um claro conteúdo pedagógico, ao imprimirem, ou buscarem imprimir, uma continuidade temporal com o passado [...] a partir dos valores do presente” (Motta, 2012: p.27).

A fotografia como elemento para imaginar o paraná

O aumento demográfico no Paraná, sobretudo nas regiões oeste e norte, propiciadas pela fertilidade da "terra roxa", tinha como principal causa a expansão da cafeicultura, motor da economia paranaense na década de 1950 e que em poucos anos asseguraria ao Paraná o título de maior produtor de café do Brasil (Paludo; Barros, 1995). O sentimento ufanista que levou as autoridades locais a conceber o Paraná como o mais próspero estado da federação e Curitiba como a cidade do futuro, ecoariam nas Comemorações do Centenário de Emancipação Política, em 1953.

Durante sua administração, o governador do Centenário, Bento Munhoz da Rocha Netto, concentrou seus esforços na construção de uma nova imagem do poder, e o símbolo deste estaria expresso na monumental arquitetura moderna (Bahls, 2007, p.163). Muitos dos intelectuais da época classificaram esta administração como produtora de idéias, o que teria conferido “ao Paraná sua primeira identidade [...] inserindo-o no contexto nacional” (ibidem). Dentre as obras monumentais construídas para serem inauguradas nos festejos do Centenário, destacam-se os monumentos instalados na Praça 19 de dezembro, o Teatro Guaíra, a nova sede da Biblioteca Pública do Paraná e o Centro Cívico,

este último construído para afirmar Curitiba como capital de todos os paranaenses e, assim, unificar o Estado. (ibedem, p. 172).

De acordo com o historiador Ruy Christovam Wachowicz (2010), a formação histórica do Paraná passou por três estágios de colonização que se configuraram em três áreas histórico-culturais divididas. O chamado Paraná tradicional, cuja formação remonta a meados do século XVII e viria a se consolidar com a emancipação política da província, estaria relacionado à Curitiba, Ponta Grossa, Castro, Palmeira, Lapa, Litoral e vinculado às elites provinciais. O Paraná do Norte, colonizado inicialmente no século XIX e inteiramente ocupado nas décadas de 1950 e 1960, estaria, por sua vez, associado a paulistas, mineiros e imigrantes que se fixaram no local principalmente entre as décadas de 1940 e 1950. Já o Paraná do Oeste/Sudeste, começou a se formar na década de 1950, com a chegada de colonizadores catarinenses e gaúchos (Wachowicz, 2010: p. 327). Diante dessa fragmentação tripartite, que afastava do Paraná Tradicional os habitantes do Norte e os aproximava de São Paulo e Minas, bem como fazia os colonos do Oeste/ Sudeste a se identificarem mais com os catarinenses e gaúchos. Munhoz da Rocha e as elites políticas e intelectuais do Paraná decidiram pela construção de grandes marcos memorativos que afirmassem Curitiba como a capital de todos os Paranaenses (Bahls, 2007).

Neste processo, as revistas ilustradas que iremos analisar atuam na construção do senso de paralelismo (Anderson, 2008), pois paranaenses de outras cidades, sem nunca terem vindo para o Centro Cívico, poderiam aceitar Curitiba como sua capital. As imagens fotográficas dos

monumentos atuariam na “partilha de uma memória objetivada a serviço de uma narrativa” (Meneses, 2012, p.258). A fotografia, uma imagem técnica, seria naturalizada, o que encobriria os conteúdos específicos do suporte e a imagem participaria do processo de rememoração (ibidem).

Aparecida Vaz da Silva Bahls (2007: p. 193) argumenta que a Memória que se desejou perenizar por meio dos monumentos arquitetônicos construídos durante a gestão Munhoz da Rocha estava pautada na ideia de progresso e modernidade, os quais eram possíveis, de acordo com o discurso do governo, graças ao trabalho morigerado do imigrante europeu. Charles Monteiro (2007) afirma que a partir da década de 1950 a arquitetura brasileira é repensada e começam a se levantar nas grandes cidades do país prédios de estilo modernista, um movimento que perseguiu o objetivo de transformar o "velho" no "novo", a fim de erguer cidades modernas, belas e funcionais, seguindo tendências internacionais na arquitetura.

Em 1951, o governo criou a Comissão Especial de Obras do Centenário, uma autarquia liderada pelo engenheiro Elato Silva, que tinha como função gerenciar as obras arquitetônicas que seriam construídas para serem inauguradas durante os festejos. O projeto mais ambicioso dessa comissão era a criação do primeiro Centro Cívico do país; um logradouro de 120.000 metros quadrados concebido para abrigar as sedes dos três poderes estaduais e suas secretarias (Rebello, 2008).

O projeto de criação de um centro administrativo com vistas a garantir agilidade administrativa entre os órgãos estaduais estava previsto em um Plano de Urbanização de Curitiba da década de 1940, elaborado

pelo urbanista francês Alfred Agache e que ficou popularmente conhecido como o Plano Agache (Bahls, 2007: p.164).

Para colocar em prática o projeto de Paraná moderno, o governo Munhoz da Rocha lutou em várias frentes, inclusive artísticas, contratando artistas e técnicos para a elaboração de um conjunto imagético que seria instrumentalizado para este intento. Afirmamos, junto com Ulpiano Bezerra de Meneses (2012: p 258), que a imagem possui força evocativa e caráter sensorial e afetivo. Estas atribuições favorecem seu uso social e permitem que elas sejam instrumentalizadas como discurso de poder. Monumentos públicos e memoriais, assim como imagens bidimensionais, têm o poder de partilhar a memória oficial. Nesse sentido, entendemos que as imagens e os monumentos fazem parte da dinâmica social.

Decidido a propagar uma imagem idealizada de seus feitos e sua administração, o governo Munhoz da Rocha investiu pesado em propaganda, num período em que a promoção pessoal de governantes ainda era permitida (Rebelo, 2005: p.221). A principal estratégia para divulgação do Paraná Moderno para sua população, e também ao resto do Brasil, foi a criação, nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, da Câmara de Expansão Econômica e propaganda do Estado (ibedem). Expansão econômica só havia no título, haja vista que a função deste órgão era gastar com propaganda em jornais e revistas de todo o Brasil. Homero Braga, diretor do órgão, foi apelidado de Goebbels Paranaense pela oposição (ibedem).

Esses investimentos em propaganda propiciaram a produção de duas importantes revistas ilustradas, todas publicadas em 1953, por ocasião do Centenário. A revista intitulada 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 - 1953, dedicada a divulgar os atos administrativos do governo, trazia um corpo imagético composto por dezenas de fotografias. Já o Álbum do Centenário, como o nome indica, possuía somente imagens, acompanhada de legendas em tom poético. Essas revistas foram pagas pelo governo do Estado para apresentar aos paranaenses e ao Brasil, o "espetáculo de prosperidade" vivenciado no Paraná e, em nosso entendimento, o conjunto iconográfico que elas trouxeram foi instrumentalizado na construção da comunidade imaginada paranaense.

Nos circuitos sociais da fotografia, essas imagens são classificadas como fotografias públicas institucionalizadas, associadas “ao Estado e ao Capital, produzida pelas Agências do Estado para dar visibilidade às ações estatais em compasso com as estratégias de persuasão e publicação do poder político” (Lopes; Mauad, 2012: p.274).

Na década de 1950 houve um significativo aumento do uso de fotografia em impressos publicados no Brasil, sobretudo em razão da ampliação do espaço dedicado ao mercado publicitário e aumento do número de leitores, fato que ocasionou grandes avanços nas técnicas de editoração e diagramação (Monteiro, 2007).

No compasso dessas inovações, se destacavam meios de comunicação de massa como a revista O Cruzeiro, a Revista do Globo, Manchete, além da própria Ilustração Brasileira. Esses periódicos apresenta-

vam narrativas modernas como as fotorreportagens; matérias que uniam estruturas narrativas distintas e independentes - texto e imagem - como técnica de abordagem (ibedem).

Desde sua existência como imagem técnica e fenômeno moderno, a fotografia tem sido importante no jogo social. No século XIX, por meio dos famosos autorretratos, a imagem técnica construiu a identidade da burguesia, ao mesmo tempo em que registrava o “outro” e construía alteridades sociais e culturais (Lopes; Mauad, 2012: p.271). Assim, “a fotografia serviria à estetização do mundo sendo um meio de alienação por meio do uso da magia da técnica naturalizada” (ibedem, p.266).

No que tange aos métodos e unidades normativas, o campo visual apresenta-se aberto (ibedem, p. 260), portanto, neste estudo escolhemos trabalhar as imagens enquanto “conjunto documental coletado em torno de um tema (ibedem).

As imagens dessas três publicações que selecionamos por concluirmos que possuem valores identitários, uma vez que em nosso entendimento intencionam forjar uma especificidade para o Paraná, diferenciando-o de outros Estados, são paisagens naturais e urbanas de enaltecimento ao meio. O discurso que exaltava as “maravilhas naturais” é, a partir de então, aplicado também à paisagem urbana e suas “maravilhas arquitetônicas”. O progresso promovido pelo estado desenvolvimentista e o trabalho morigerado do imigrante, agora finalmente incorporado à

tradição paranaense e homenageado por sua contribuição⁴, parece ter sido a aposta paranaense como elemento identitário.

Os três impressos publicados por ocasião das comemorações do Centenário de Emancipação política do Paraná apresentam imagens da paisagem natural paranaense, tendo o pinheiro aparecido diversas vezes, bem como o Salto das Sete Quedas, Vila Velha e Serra do Mar, os quais demonstram que os preceitos paranistas de identidade acompanharam Munhoz da Rocha até a década de 1950. Não obstante, percebe-se que as imagens de paisagens naturais dividem importância com imagens urbanas estetizadas que procuram expressar a verticalização de Curitiba através de ângulos estratégicos que apresentam a monumentalidade das construções arquitetônicas.

⁴ Um discurso nacionalista construído na segunda metade do século XIX e que avançou até boa parte da primeira metade do século XX colocou os imigrantes estrangeiros como ameaça à cultura luso-brasileira.



Figura 3: Arranha Céu Curitibano. A especificidade paranaense na arquitetura moderna. In 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 - 1953. [S.l.]: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, [1953].p. 131.



Figura 4: Vila Velha. A paisagem natural paranaense está presente como elemento identitário nas publicações analisadas referentes ao centenário, mas agora divide importância com a paisagem das cidades. In 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 - 1953. [S.l.]: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, [1953]. p 120.

Uma das estratégias usadas pelo governo para forjar uma identidade exclusiva paranaense, fundamentada na paisagem natural e arquitetônica, era explicitada em mensagens que tinham como objetivo intensificar o discurso estereotipado sobre a seca do nordeste e o povo nordestino (Motta, 2014), como podemos ver num dos discursos de Munhoz da Rocha na revista *1ª Centenário de Emancipação Política do Paraná: 1853 -1953*, em que o governador se refere aos migrantes nordestinos desta maneira: "batidos pela clemência das secas, procuram o Paraná em

ondas sucessivas "(Rocha Neto, 1953). Em uma das fotografias publicadas pelo governo em comemoração ao Centenário, um comerciante nordestino aparece ao lado de um edifício (FIGURA 06); a intenção da fotografia é sugerir o deslumbre do migrante diante das “maravilhas arquitetônicas do Paraná Moderno”.



Figura 05: Erguem-se novos e altos edifícios. Fotografia aérea de Curitiba. In Álbum do Centenário [1953]



Figura 06: Nordestino em Londrina “admira a Canaã brasileira”. In Álbum do Centenário [1953]

Exaustivamente presente na publicação intitulada *1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 - 1953*, as imagens do projeto do Centro Cívico eram freneticamente exaltadas pelo governo como símbolo do progresso do Estado no ano do Centenário. Devido às geadas de julho de 1953, que devastaram boa parte das plantações de café, e a consequente crise econômica que culminou em medidas de austerida-

de, as obras do Centro Cívico não ficaram prontas para serem inauguradas nas festas do Centenário. Não obstante, como dito acima, fotografias do projeto do conjunto arquitetônico foram divulgadas energicamente.

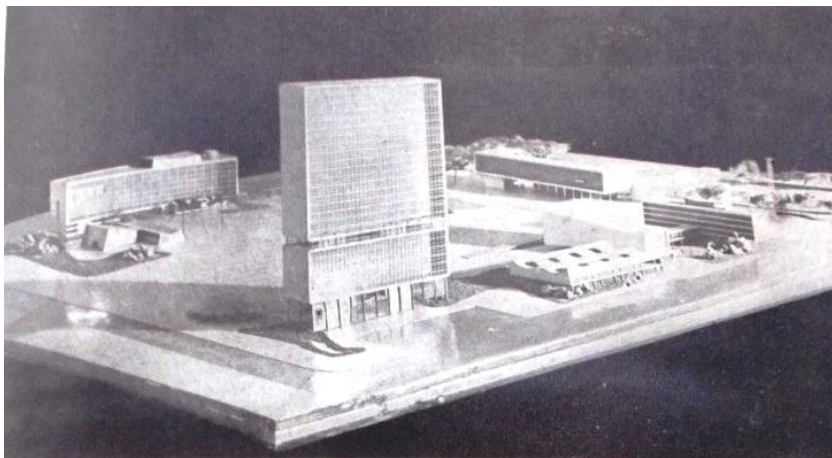


Figura 07: Maquete do Centro Cívico. In 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná:1853 - 1953. [S.l.]: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, [1953]. p. 67.

Em um período histórico em que a ocupação do território era sinônimo de progresso e civilização, a derrubada das matas para a construção ou modernização de cidades era vista como o ápice do desenvolvimento. Muitas das cidades do Norte e Oeste do Paraná foram criadas na década de 1950, e as imagens das cidades que se erguiam “onde antes só havia mata” foram exploradas nos impressos analisados neste estudo.

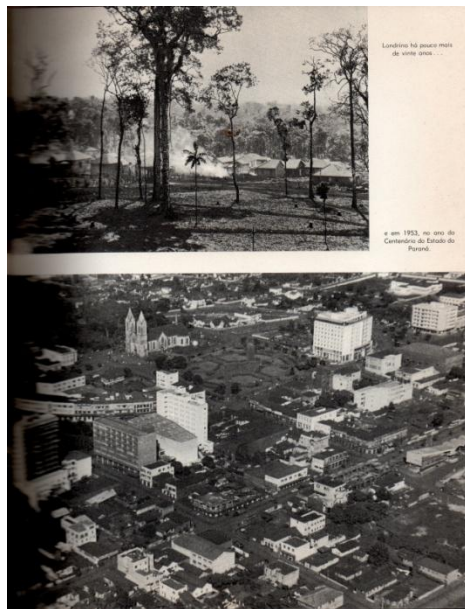


Figura 08: Acima, Londrina na década de 1930, ainda coberta pela mata e, abaixo, no ano do Centenário, com muitos prédios. In Álbum do Centenário [1953]

Em um estudo sobre as transformações do espaço urbano de Curitiba, o Historiador Antônio Cesar de Almeida Santos (1999) constatou, com base no depoimento de testemunhas oculares dos eventos analisados, que as comemorações ao Centenário do Paraná marcam uma baliza entre o Paraná de ontem, tradicional, antigo, representado pela Praça Tiradentes e seu entorno, com o Paraná do futuro, moderno, vinculado ao conjunto arquitetônico do Centro Cívico e as demais obras construídas por ocasião do Centenário. Os entrevistados de Santos relacionam a Curitiba de “hoje” (as entrevistas foram realizadas na primeira metade

da década de 1990) com as modernizações ocorridas durante o Governo Munhoz da Rocha, governador do Estado entre 1951 e 1955.

O impresso intitulado *Álbum do Centenário do Paraná*, publicado pelo governo em 1953, possui fotografias com breves legendas e mensagens de enaltecimento ao Estado. Algumas fotografias têm como objetivo comparar o “Paraná de ontem” e o “Paraná do futuro”. As imagens mostram o contraste entre as pequenas casas de madeira e os “altos edifícios” que se erguiam (FIGURA 09 e 10).

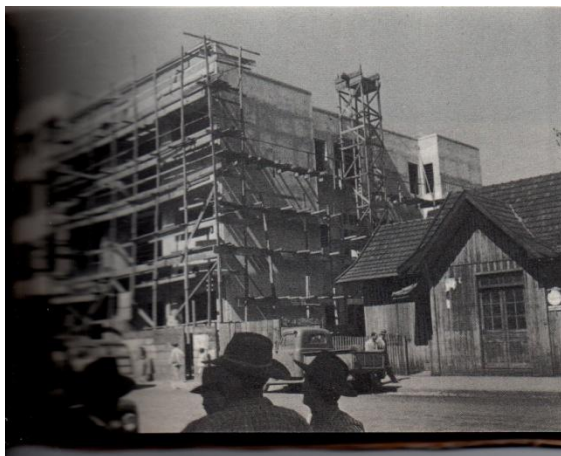


Figura 09: Ao lado da casa de madeira levanta-se um edifício. In *Álbum do Centenário* [1953]



Figura 10: O velho cai e o novo sobe. In *Álbum do Centenário* [1953]

As fotografias atendem a técnicas de estetização do espaço social, com belos ângulos e composições voltadas a representar o belo e a monumentalidade. As composições apresentam os monumentos acompanhados de assuntos de proporções menores, como pessoas, pequenas casas e automóveis, causando um contraste que valoriza o monumental.

Considerações finais

Nas duas publicações analisadas, nota-se que a paisagem se impõe como recurso usado para forjar uma especificidade para o Paraná. Parece-nos razoável afirmar que as teorias novecentistas relacionadas ao meio e raça, que tanto influenciaram os intelectuais paranistas no limiar do século XX, chegaram incólumes aos anos 1950, e contribuíram para que a paisagem permanecesse como a especificidade do Paraná.

Entendemos que as construções identitárias não são unânimes, haja vista que as frações de poder travam essas lutas em um campo de força que reúne pontos de vista antagônicos. O próprio movimento paranista teve seus adversários, sendo o principal deles o escritor Dalton Trevisan que, por meio da revista Joaquim, publicou diversos artigos que combatiam os ideais desse movimento (Oliveira, 2009)

Assim, percebemos que a especificidade paranaense nas publicações analisadas não está representada através de um tipo característico do Paraná, isto é, no discurso identitário não há um homem paranaense típico. A paisagem, como vimos, foi a alternativa encontrada pelas elites para fortalecer a comunidade imaginada paranaense.

Os monumentos erigidos para o Centenário, bem como suas imagens captadas pela fotografia e publicadas por meio de revistas oficiais, caracterizam elementos de uma comunidade imaginada integrados em uma estrutura que visava conectar os paranaenses. A evocação de um espaço social harmônico e belo compartilhado por todos os paranaenses atuava, enquanto paisagem simbólica, como um fenômeno capaz de

ativar o processo de rememoração, tão importante durante a cerimônia de massa praticada nas comemorações ao Centenário.

Concluimos, assim, que as fotografias foram importantes instrumentos utilizados pelas elites dirigentes na época do Centenário, na tentativa de construir uma identidade para o Paraná, uma vez que a imagem técnica foi instrumentalizada para apresentar, através de ângulos elegantes, a monumentalidade de construções arquitetônicas, sugerindo a ideia de progresso e de Paraná moderno; agregando novas imagens no âmbito da comunidade imaginada paranaense.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict R. O'G. (Benedict Richard O'Gorman). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva; RODRIGUES, Helenice. *A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense*. 2007. 192 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curso de Pós Graduação em História.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado: história da arte paranaense*. Curitiba, PR: Medusa, 2008. 1 v.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. 2.ed. São Paulo, 1987.

CAMARGO, Geraldo Leao Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853 - 1953*. 2007. 213f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Defesa: Curitiba, 2007.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2002.

MAUAD, Ana Maria; Marcos Felipe de Brum Lopes. História e Fotografia. In CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. In CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MOTTA, Neli Gehlen. '*A miséria que acompanha o progresso*': discursos e contradições no Centenário Paranaense (1953). 2014. (Apresentação de Trabalho/Outra).

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo. 1993.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *As festas que a República manda guardar*. Estudos Históricos. 1989.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

PALUDO, G. B.; BARROS, D. A. *Síntese da História do Paraná*. Cascavel: Assoeste (Associação Educacional do Oeste do Paraná), 1995.

REBELO, Vanderlei. *Bento Munhoz da Rocha: o intelectual na correnteza política*. Curitiba: Sesquicentenário, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2007.

ROCHA NETO, Bento Munhoz da. *O Paraná, ensaios*. Curitiba, PR: Fundação Cultural, 1995.

SANTOS, Antonio César de Almeida. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba 1930-1990*. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

SILVA, Helenice Rodrigues. "*Rememoração"/comemoração*: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*, vol.22, nº44, São Paulo, 2002.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *História do Paraná*. 10.ed. Ponta Grossa (PR): Ed. UEPG, 2010.

Fontes

1º Centenário da Emancipação Política do Paraná: 1853 - 1953. [S.l.]: Câmara de Expansão Econômica do Paraná, [1953].

Paraná, Brasil. *Album do Centenário*, 1953.

Recebido em: 14/06/2015

Aceito em: 22/11/2015

CINEMA, QUADRINHOS E A SALA DE AULA: A REVOLUÇÃO IRANIANA GANHA IMAGEM E MOVIMENTO

CINEMA, COMIC BOOKS AND THE SCHOOL CLASS: THE IRANIAN REVOLUTION GETS IMAGE AND MOVEMENT

*Bruno Ercole
Isabela Brasil
Mariana Zablonsky¹*

Resumo: O presente artigo é resultado das atividades do projeto PIBID UFPR: História e(m) Imagens, realizadas ao longo de 2014, e aborda questões relativas à utilização do cinema e das histórias em quadrinhos na sala de aula das séries finais do Ensino Básico. Partindo da discussão teórica acerca da validade destas mídias como fontes historiográficas e didáticas disponíveis ao professor, pretende-se apresentar exemplos práticos de como essa abordagem pode ser realizada. Para isso, utiliza-se do caso da oficina realizada sobre “Persépolis”, em que os alunos Bolsistas do PIBID exploraram o tema da Revolução Iraniana em atividades aplicadas em duas escolas estaduais de Curitiba, utilizando-se do quadrinho “Persépolis” e da animação homônima, para abordar um assunto que não desfruta, via de regra, de grande destaque nos espaços escolares.

Palavras chave: Fontes; Cinema; Quadrinhos; Ensino; Revolução Iraniana; Persépolis.

Abstract: The following article is a result of the activities of the PIBID: História e(m) Imagens project, done in the year of 2014, and talks about the utilization of movies and comic books in the classes of final series in the basic education. Starting with a theoretical discussion about the validi-

¹ Graduando e graduandas em História pela Universidade Federal do Paraná e bolsistas do programa PIBID - Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.

ty of this kind of media as historiographic and didactic source available for the teacher, it is aimed to present practical examples of how this approach can be done. For that, it is used the case of the activity made about “Persepolis”, in which the students of the project explored the theme of the Iranian Revolution in activities executed in two public schools in Curitiba, using the Graphic Novel Persepolis and the homonymous animation, to approach a subject that, usually, does not have much prominence in the school spaces.

Keywords: Sources; Cinema; Comic books; Education; Iranian Revolution; Persepolis.

Introdução

Marc Bloch disse, nos anos 1940, que “... o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça” (BLOCH, 2002: 54). Também nas palavras de Lucien Febvre, “A história (...) se edifica, sem exclusão, com tudo que o engenho dos homens pode inventar e combinar para suprir o silêncio dos textos, os estragos do esquecimento” (FEBVRE, 1989: 24). Seguindo este pensamento, somos levados a refletir sobre a importância da Indústria Cultural – essa massificação de produções, hoje considerada tão amplamente difundida que se configura como cultura que atinge o grande público – para a pesquisa e o ensino da história.

Não podemos negar que essas manifestações culturais, além de influenciar a própria sociedade, também são diretamente influenciadas por ela, e que o acesso a elas se encontra hoje de maneira cada vez mais facilitada. Dessas produções culturais que apresentam um sem número de variações, trabalharemos aqui duas: o cinema e as histórias em quadrinhos, focando na sua relação com a educação.

Na primeira parte deste artigo apresentaremos brevemente a discussão teórica acerca da relação entre o cinema, os quadrinhos e o ensino de história. Através de estudo da bibliografia sobre o tema, buscamos trazer uma breve síntese da maneira como o professor pode trabalhar essas fontes em sala de aula.

Em um segundo momento do estudo, trataremos da oficina “Persépolis”, elaborada pelos alunos do PIBID História e(m) Imagens, que foi aplicada em duas escolas públicas de Curitiba em Dezembro de 2014, onde foi trabalhada a Revolução Iraniana através do ponto de vista da personagem do quadrinho/animação, Marjane Satrapi. Com esse exemplo prático, buscamos demonstrar a maneira como as discussões teóricas acerca dessas novas fontes podem ser aplicadas no dia-a-dia das escolas, apontando, por fim, pontos positivos e negativos da realização da atividade.

O cinema no ensino de história

Desde o surgimento do cinematógrafo em fins do século XIX – seguido pela primeira exibição pública de um filme no subsolo de um café em Paris – até as grandes produções em 3D da atualidade, o cinema passou por muitas transformações. Afirmando-se desde a sua origem como um elemento da cultura de massa, ele opôs-se à exclusividade das manifestações culturais de elite. E, muito embora tenha sido considerado como uma atração de feira durante seus primeiros anos – alcinha não digna de muito crédito –, o cinema logo despertou o interesse dos mais diversos grupos sociais e, atualmente, a indústria cinematográfica é uma

atividade multibilionária e com um alcance bastante amplo com relação aos seus públicos-alvo. E este potencial de transmissão de informações em grande escala já ultrapassou as fronteiras do mero entretenimento.

Para a pesquisadora Kornis (1992), a relação entre a história e o cinema foi percebida logo nos primeiros anos do desenvolvimento deste último. Contudo, o que se pensou inicialmente é que as imagens cinematográficas seriam uma representação incontestável dos eventos históricos, uma vez que eles estavam registrados em filme. Desde então, muito se discutiu sobre essa articulação – problematizando essa abordagem inicial –, principalmente depois dos anos 1960, com as obras de Marc Ferro, historiador francês que trabalhou as várias possibilidades de uso do cinema como fonte histórica.

No caso específico que tratamos aqui, o uso dos filmes nas aulas de história, podemos citar os estudos do pesquisador brasileiro Marcos Napolitano (2003). Para o autor, o interesse da escola pelo cinema é recente, embora o potencial dele para a educação das massas trabalhadoras tenha sido considerado desde seus primórdios. Segundo Napolitano, “A História é uma das disciplinas mais afeitas a atividades com cinema” (NAPOLITANO, 2003: 38). Ele cita o exemplo dos filmes históricos, um gênero já consagrado, com o qual, geralmente, se aprende mais sobre a sociedade que o produziu do que sobre o período que a obra representa.

Antes de tudo, o autor afirma que devemos compreender que a exibição do filme não substitui o trabalho do professor, pois este deve atuar como o mediador entre a obra e a análise proposta, guiando as

discussões, levantando questões a serem debatidas pelos alunos. Assim, “o conhecimento não é ‘algo’ dado pela imagem; é construído através de problematizações; e no espaço escolar, essa construção dá-se na interação entre professor/aluno” (NASCIMENTO, 2008: 11). Tampouco o cinema deve ser usado em detrimento dos textos, uma vez que ambos podem ser utilizados de maneira complementar para o melhor desenvolvimento dos conteúdos em sala de aula.

Napolitano elenca alguns pontos básicos que devem ser observados para o trabalho com os filmes: verificar a possibilidade estrutural da exibição – condições como a disponibilidade da obra e de aparelhos de reprodução, tempo disponível; a adequação e pertinência deles ao conteúdo da disciplina; possibilidade do alcance das expectativas de trabalhar determinada obra com alunos – se despertará interesse pelos debates, se haverá o destaque para os conceitos que serão problematizados; e, por fim, deve-se atentar à faixa etária com a qual se trabalha, e planejar atividades distintas que estejam adequadas às suas realidades – abordagens mais profundadas, com grau de reflexão maior para os anos finais do Ensino Médio do que as utilizadas no Ensino Fundamental.

Também ocupando-se dessa articulação entre história e cinema na sala de aula, Nascimento (2008) nos oferece um roteiro prático para a realização deste tipo de abordagem.

Primeiramente, o professor deve ver o filme e, com um olhar crítico, tomar nota dos pontos relevantes para a sua discussão. Ele deve também procurar informações sobre a obra, seu contexto de produção, diretor, entre outros. O segundo passo é a elaboração de um plano de

aula, que contemple os objetivos, os temas selecionados para a discussão e os métodos de avaliação – tendo em mente as limitações técnicas para a realização da atividade, como o tempo que disporá para a exibição do filme e para a discussão, por exemplo. Em terceiro lugar, está a apresentação do plano de aula aos alunos, que deve ser realizada ante da exibição do filme, a fim de que eles tenham informações acerca da atividade, para que assim possam direcionar a sua atenção e buscar na obra os elementos que serão utilizados na atividade. O último passo é a exibição e análise do filme propriamente ditas, quando o professor, como mediador, deve trabalhar as questões propostas no plano de aula que foi apresentado aos alunos, como, por exemplo, o destaque dado pelo diretos a determinadas cenas e ângulos, e como isso representa a visão que ele quer veicular na sua produção.

O roteiro que apresentamos aqui é apenas uma das muitas possibilidades de trabalho com o cinema nas aulas de história, e vale ressaltar também que essas atividades não estão livres de incorrerem em algumas armadilhas, como os anacronismos – julgando o que é apresentado no filme com os valores do presente. Outro problema que pode ocorrer é a credulidade excessiva, onde os alunos podem acabar tomando por absoluto e verdadeiro aquilo que se apresenta na tela. Devemos sempre lembrar que o cinema é dotado de licença poética e, diferentemente da historiografia, não tem um compromisso com uma verdade histórica. Trabalhar com essas questões a fim de evitá-las é tarefa que fica a cargo do professor.

Procuramos aqui apresentar uma breve síntese da relação entre o Cinema e o ensino de História, porém ele não é a única mídia que pode ser trabalhada como fonte na sala de aula. Podemos encontrar também nas histórias em quadrinhos uma nova possibilidade de abordagem disponível para o professor.

Os quadrinhos e a sala de aula

Mais do que mera fonte de entretenimento, os quadrinhos, assim como o cinema, podem ser usados como uma ferramenta didática. A utilização da linguagem das histórias em quadrinhos em sala de aula pode ser percebida como uma forma não só de transmitir conhecimento, mas também de dinamizar o processo de ensino e aprendizagem e de tornar o conteúdo da disciplina mais próximo do cotidiano dos alunos.

Segundo Santos (2003), uma das maiores dificuldades em trabalharmos com esse tipo de narrativa nas escolas é derivada da visão equivocada que se tem sobre ela, a de que se trataria apenas de uma forma de entretenimento inocente e infantil. Para o autor é necessário que na utilização desse material em aula se ressalte o seu potencial reflexivo e crítico.

As histórias em quadrinhos oferecem a possibilidade de diversos usos, para debater, ilustrar, introduzir e aprofundar um determinado tema. Para tanto, seriam necessários conhecimentos por parte dos docentes e discentes sobre os elementos que compõe esse tipo de narrativa e sobre as obras que são usadas para esses fins. Tendo em vista que os quadrinhos são fundamentados em elementos verbais e não verbais os

alunos teriam de dominar minimamente o código específico desse tipo de linguagem, que envolve elementos como os diferentes formatos de publicação – tiras, charges, *graphic novels*, os elementos visuais – o requadro, os balões, as onomatopeias –, e também os aspectos que se ligam à representação dos personagens, do tempo e da narração.

Para Vilela (2004), durante as atividades propostas pelos professores de história que envolvam os quadrinhos, esses devem ser analisados por outras perspectivas. Para o autor, contextualizar a obra utilizada na aula, referenciar a época em que foi produzida, é essencial para a compreensão dos alunos sobre o conteúdo histórico exibido, pois auxiliaria no entendimento sobre a forma na qual a narrativa foi construída. Além das temporalidades que envolvem a história em quadrinhos, seria relevante igualmente discutir sobre o autor que a deu origem. A vida dele muitas vezes é retratada de diferentes maneiras nas suas obras, e então compreender essas maneiras e tentar entender as suas intenções ao realizá-las é essencial para a melhor análise da obra.

O uso dos quadrinhos como uma ferramenta para interpretar as narrativas sobre o passado no ensino básico pode ser realizado de duas principais maneiras, de acordo com o que fala Palhares (2008). Na primeira delas, o professor explana informações fundamentais sobre determinado assunto, introduzindo posteriormente quadrinhos que dialogam com o tema por ele apresentado. Tendo isso como base, o professor poderia então solicitar que os alunos analisassem a maneira como o assunto foi tratado pela obra. Outra opção seria apresentar um quadrinho

aos estudantes e fazer com que estes buscassem extrair dessa fonte o seu conteúdo histórico e em seguida debater sobre ele.

A produção pelos alunos também é uma alternativa incentivada por muitos autores que tratam do ensino por meio dos quadrinhos. É vista como uma forma de avaliar a compreensão do estudante sobre conteúdo, exigindo dele criatividade e habilidades, como a de utilizar termos corretos para tratar de determinadas épocas, de não incorrer em anacronismos. Palhares sugere que se entregue os balões dos quadrinhos em branco para que os alunos preencham. Dessa maneira, estes interagiriam não só com a obra, mas também com os conteúdos históricos.

Por se tratarem de obras extremamente lúdicas, os quadrinhos aparecem como um ótimo recurso para o ensino. Um bom planejamento, que contemple a discussão sobre as estruturas do quadrinho, seu autor, as temáticas que ele envolve – e no caso de quadrinhos históricos – do período que ele trata e o contexto em que está inserindo, possibilita aos professores que os utilizam nas atividades das suas aulas de história instigar a reflexão crítica entre os estudantes e construir um conhecimento histórico abrangente, que vai além da reprodução dos livros didáticos.

As maneiras apresentadas figuram dentre as muitas opções de trabalhar a relação entre essas novas mídias e o ensino de história. Podemos observar essa relação em um exemplo prático, a oficina “Persépolis”, esforço que tentou unir cinema, quadrinhos e a sala de aula.

O uso do quadrinho e do filme “Persépolis” em sala de aula

Uma interessante forma de trabalhar não só a história da Revolução Iraniana de 1979, mas também as questões relacionadas à religião muçulmana, ao papel da mulher nas sociedades islamizadas e a violência em zonas de conflito, pode ser encontrada no romance escrito por Marjane Satrapi², na forma da história em quadrinhos “Persépolis”, a qual mais tarde se tornou um filme francês de animação. A utilização da linguagem de HQs possibilita que a história seja contada de forma mais descontraída, tanto no que se refere ao processo histórico iraniano quanto aos fatos ocorridos na vida de Satrapi, o que pode estimular mais os alunos a estudarem o tema. Além disto, como há um filme sobre a obra permite, da mesma forma que os quadrinhos, que o aluno tenha acesso a uma linguagem mais simples sobre os complexos temas trabalhados pela autora.

Satrapi conta sua história até 1994, quando mudou-se pela segunda vez do Irã com destino à Europa. Antes disso, ela narra, a partir da relação com sua politizada família, a percepção e o modo pelo qual via e entendia os acontecimentos relacionais à derrubada do Xá Reza Pahlavi,

² Marjane Satrapi nasceu em Rasht, no Irã, em 1969. Estudou no liceu francês de Teerã, onde passou a infância. Bisneta de um imperador do país, teve uma educação que combinou a tradição da cultura persa com valores ocidentais e de esquerda. Aos catorze anos, partiu para o exílio na Áustria, e depois retornou ao Irã a fim de estudar belas-artes. Publicou sua obra autobiográfica Persépolis a partir do ano 2000 e, em 2007, dirigiu a animação homônima junto com Vincent Parounnaud. Atualmente estabelecida na França, trabalha como ilustradora e autora de livros infantis.

em 1979, e a subida ao poder dos líderes xiitas. Sendo assim, a história da civilização Persa e, principalmente, do Irã no século XX, preenche os quadros da história em quadrinhos e do filme, evidenciando as transformações sociais e de comportamento ocorridas após a chegada dos xiitas ao poder. A utilização do véu pelas mulheres, os novos conteúdos ensinados nas escolas, a perseguição política aos opositores do regime e as consequências da Guerra Irã-Iraque são tratados pela autora com um aguçado senso de humor em muitas passagens. Uma perspectiva feminista de oposição à opressão sofrida pelas mulheres no país do Oriente Médio é constantemente referenciada nas obras.

A Oficina “Persépolis”

Em 2014, a equipe do projeto História e(m) imagens do PIBID UFPR, preparou uma oficina, aliando a HQ e a animação, para ser aplicada com os alunos dos colégios estaduais Bento Munhoz da Rocha e Vitor Ferreira do Amaral. Sob a supervisão dos professores Fabiano Stoiev no primeiro colégio, e Victor Cuneo no segundo, aplicamos uma atividade com os alunos de variadas séries, visando trabalhar os temas tratados por Satrapi. Foram selecionados trechos da animação que abordavam a Revolução Iraniana de 1979 e fragmentos da HQ que trabalhavam o papel da mulher, o uso do véu, *hijab*, na sociedade iraniana das décadas de 1970/80 e a opressão do novo governo estabelecido após a Revolução. O principal objetivo da oficina consistiu em apresentar o filme e a história em quadrinhos como uma nova maneira de trabalhar

temas históricos. Além disto, explorar e questionar os temas levantados pela autora.

A oficina trabalhou três temáticas centrais: a religião islâmica, as mulheres no islamismo e Revolução Iraniana de 1979. Acerca do Islã, questionamos os alunos sobre se conheciam algo da religião islâmica, como quem é o profeta Maomé e o que é o alcorão para os muçulmanos. Desta forma, foi apresentada uma breve explicação sobre o Islã, seus preceitos, componentes e divisões. A respeito do papel da mulher nesta religião levantamos perguntas relativas a temas recorrentes no quadrinho e na animação: o uso do *hijab* e a influência que tal prática tem na vida das mulheres. Os alunos também foram indagados sobre o Irã, a teocracia vigente no país e a Revolução de 1979 que depôs o então governante. Centrando neste eixo temático, propusemos que os estudantes trouxessem seu conhecimento sobre os tópicos citados e apresentassem também suas dúvidas e opiniões.

Sendo assim, uma das maiores dificuldades que encontramos foi a exploração dos temas históricos, uma vez que a grande maioria dos estudantes desconhecia a Revolução Iraniana e possuía pouco ou nenhum conhecimento sobre a religião islâmica. Além disto, as oficinas englobavam alunos de variadas séries e, desta forma, havia alunos da quinta série do ensino fundamental ao primeiro ano do ensino médio. Esta variedade afetou a profundidade das discussões realizadas e até mesmo a direção que estas tomaram, focando-se mais na questão da função da mulher na sociedade islâmica. Outra questão de destaque é a falta de apelo que leitura dos quadrinhos teve nos estudantes: muitos deixaram a

oficina ao terem que realizar a leitura do quadrinho e empreender a discussão dos temas propostos.

Após a realização das oficinas, percebemos as dificuldades de se utilizar uma HQ e um filme que englobassem temas complexos e distantes dos alunos, visto que a Revolução Iraniana, a religião muçulmana e até o papel da mulher na sociedade islâmica são temas afastados do cotidiano de estudos históricos dos alunos. Sendo assim, através desta primeira experiência, pudemos adquirir o conhecimento prático da utilização de quadrinhos e filmes na sala de aula, trazendo para o grupo as dificuldades a serem transpostas em uma próxima abordagem. Contudo, o quadrinho de Satrapi, assim como a animação, trazem para os alunos a realidade de um mundo distante dos seus cotidianos, explorando temas que até então eram desconhecidos e levantando questões que pertencem não só ao mundo islâmico, mas também a realidade brasileira.

Considerações finais

Ao longo dessas páginas procuramos trabalhar um pouco a relação entre o cinema, as histórias em quadrinhos e as aulas de história. A utilização dessas novas fontes no ensino é um tema complexo, ainda alvo de bastante discussão teórica, porém já se afirma como uma interessante alternativa para o professor que busca meios diferentes de trabalho com fontes didáticas, pois as abordagens acabam por sair do cotidiano mais tradicional da sala de aula, o que tende a despertar o interesse e a curiosidade dos alunos. Assim, o professor pode tentar fazer uso do cinema e dos quadrinhos, organizando essas abordagens de maneira

para que tenham espaço à despeito do cronograma mais rígido exigido pelas escolas.

Essas intervenções podem ser algo muito benéfico, uma vez que também dão a oportunidade para o professor desenvolver conteúdos que talvez não tivessem tanto destaque no calendário acadêmico, ou mesmo apresentar o lado prático de temas cuja teoria é de difícil assimilação pelos alunos, como buscamos fazer através da oficina que é apresentada neste artigo.

Contudo, através do exemplo prático, pudemos identificar também alguns problemas que podem surgir com a aplicação dessas atividades. Após a realização das oficinas, percebemos as limitações de se utilizar uma HQ e um filme que englobassem temas complexos e distantes dos alunos, visto que a Revolução Iraniana de 1979, a religião muçulmana e até o papel da mulher na sociedade islâmica são temas afastados do seu cotidiano e de seus estudos históricos. Em função disso, eles tiveram algumas dificuldades em participar das discussões propostas. Sendo assim, através desta primeira experiência pudemos adquirir o conhecimento prático da utilização de quadrinhos e filmes na sala de aula, trazendo para o grupo as dificuldades a serem transpostas em uma próxima abordagem. Neste sentido, uma das alternativas elaboradas é a aproximação dos temas ao cotidiano brasileiro, por meio de analogias e reflexões acerca com a realidade vivenciada pelos próprios alunos, além da escolha de quadrinhos e filmes que sejam mais conhecidos.

O quadrinho de Satrapi, assim como a animação, trazem para o aluno as especificidades e a realidade de um mundo distante do seu co-

tidiano. Ele explora temas que até então eram desconhecidos o que, ainda que com algumas limitações, os torna de grande valia para o professor em sala de aula.

Por fim, é importante ressaltarmos que, embora à primeira vista o uso dessas mídias em sala de aula pode parecer uma atividade fácil, ela não pode ser aplicada de maneira leviana. O trabalho com o cinema e com os quadrinhos na escola é algo bem mais complexo, que envolve tanto a preparação técnica quanto a do professor, além de ser uma abordagem que está diretamente relacionada ao interesse e à reação dos próprios alunos. Não sendo tidas como substitutas aos livros e ao trabalho do professor, essas novas abordagens servem para complementar o ensino e auxiliam no desenvolvimento de temas mais complexos e distantes.

Referências bibliográficas

Fontes

PERSÉPOLIS. Direção de Marjane Satrapi e Vincent Parounnaud. França: 2.4.7 films, 2007. 1 DVD (96min), cores.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Obras consultadas

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FEBVRE, Lucien. De 1892 a 1933: Exame de consciência de uma história e de um historiador. In.: *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

NASCIMENTO, Jair Carvalho. Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 2, p.1-23, abril/ maio/ junho de 2008. Disponível em:< [http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_05_%20 ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Jairo_Carvalho_do_Nascimento.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_05_%20ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Jairo_Carvalho_do_Nascimento.pdf)>. Acesso em: 01/05/20 15.

PALHARES, Marjory Cristiane. *História em Quadrinhos: Uma Ferramenta Pedagógica para o Ensino de História*. Trabalho de Conclusão do Programa de Desenvolvimento Educacional. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/22_62-8.pdf> Acesso em 5 de maio 2015.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *A história em quadrinhos na sala de aula*. In: intercom – sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação congresso brasileiro de ciências da comunicação. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP11_santos_robert.pdf>. Acesso em: 05 de maio 2015.

VILELA, Túlio. *Os quadrinhos na aula de História*. In: BARBOSA, Alexandre et al. *Como Usar as Histórias em Quadrinhos na Sala de Aula*. São Paulo: Editora Contexto, 2004. p. 101-135.

Recebido em: 08/06/2015

Aceito em: 08/12/2015

DISCIPLINA CORPORAL E A VIRTUDE DA CARIDADE: A CONDIÇÃO DAS VIÚVAS SEGUNDO AMBRÓSIO DE MILÃO

CORPORAL DISCIPLINE AND THE CHARITY'S VIRTUE: THE CONDITION OF WIDOWS ACCORDING TO AMBROSE OF MILAN

Larissa Rodrigues Sathler Dias¹

Resumo: Neste artigo, nos propusemos a analisar o discurso proferido pelo bispo Ambrósio de Milão, em sua obra intitulada "Sobre as Viúvas", com intuito de contextualizar socialmente esse gênero de vida próprio das comunidades cristãs do século IV. Para tal, compreende-se que tanto o ascetismo como a prática caritativa recebeu, nessa literatura, um contorno peculiar, pois são tidos como atividades essenciais para a construção da representação das viúvas cristãs na Antiguidade Tardia, ao mesmo tempo em que oportunizou uma autêntica ascensão feminina na hierarquia da Igreja. Nesse sentido, nosso objetivo foi analisar uma série de normas comportamentais, principalmente as que dizem respeito à abstinência sexual e a execução das boas obras, que permitiram ao episcopado moldar a conduta das viúvas. Aqui a construção desse corpo disciplinado para a santificação é constituída sob um paradoxo, uma vez que, ao ser colocado em evidência, expõe a diferença de gênero no Baixo Império Romano.

¹ Graduanda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR), além de fazer parte do Programa Institucional de Iniciação Científica, atuando como voluntário do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com o subprojeto intitulado: "Disciplina corporal e formação das mulheres cristãs: a condição das virgens e viúvas segundo Ambrósio de Milão", sob orientação do prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva. Tem como foco de estudo História Antiga e Medieval, com ênfase em Império Romano e Antiguidade Tardia.

Palavras-chave: Antiguidade Tardia; Ambrósio; Cristianismo; Disciplinarização; Gênero; Viúvas.

Abstract: In this article, we analyse bishop's Ambrose of Milan work "On Widows", seeking to socially contextualize this life style typical of the fourth century christian communities. For such end, it is understood that both asceticism and charitable practices received, in this bibliography, a peculiar form, regarded as activities that are essential to the construction of the representation of the christian widows in Late Antiquity, while also allowing an authentic female ascension in the Church hierarchy. In that sense, our goal was to analyse a series of behaviour standards, especially those regarding sexual abstinence and the execution of good deeds, which allowed the episcopacy to shape the widow's manners. Here the construction of this body that is disciplined seeking sanctification is built upon a paradox, once that, when brought forward, exposes the gender differences in the Lower Roman Empire.

Keywords: Late Antiquity; Ambrose; Christianity; Disciplinarization; Gender; Widows.

As inúmeras transformações que atingiram o Império Romano Tardio culminaram no fortalecimento do credo cristão ao mesmo tempo em que permitiram uma maior participação pública da figura feminina em meio a uma sociedade patriarcal. Como destacou Ramón Teja (1999, p. 216), “[...] as mulheres alcançaram nessa época destaque na vida política, social e religiosa de forma que não se havia conhecido em momento algum do Mundo Antigo”. Para compreendermos melhor essa mudança social que atingiu Roma com ritmo próprio é preciso recuperar as práticas vigentes no período que antecedeu a fase final do Império. No entanto, deve-se ter em mente que nem todas as estruturas sociais foram alteradas. Como afirma Peter Brown (1989, p. 215), “quer se trate da vida dos notáveis numa cidade antonina ou dos costumes de um cristão

do Império Romano Tardio, [...] encontramos a necessidade ancestral de uma comunidade pública em que a existência do indivíduo privado é totalmente impregnada pelos valores da comunidade”. Sendo assim, ressaltamos que apesar das diversas mudanças em relação à representação do corpo feminino, mais propriamente do corpo da viúva aqui trabalhado, estas são expressões de uma dominação masculina existente desde o Principado e que agora repercute na sociedade romana sob uma nova roupagem.

Segundo John Scheid (1990, p. 465-467), a vida religiosa dos romanos se desenrolou em vários planos, dependendo de cada comunidade. Todavia a posição da mulher nunca esteve em primeiro plano. Impedidas de exercer um ofício religioso público no paganismo, as mulheres, muitas vezes, eram proibidas de participar dos ritos sacrificiais sangrentos ou pelo menos de seu momento mais importante. Até mesmo as vestais, tidas como exceções na hierarquia sacerdotal romana, estavam submetidas ao poder do sumo pontífice e do colégio pontifical. Outro caso particular de sacerdócio feminino são as flamínicas. Como esposas de sacerdotes romanos, tais mulheres fugiam à regra, obtendo um papel de destaque nos ritos. Porém, sua função de destaque só vigorava devido ao laço de união com o marido, ou seja, apenas pela presença da figura masculina. Scheid (1990, p.488-493) conclui o seguinte a respeito da ascensão religiosa feminina:

[...] e quando detinham responsabilidades religiosas, exerciam-nas de noite, à porta fechada, ou em santuários suburbanos, ou mesmo nos limites do território, por vezes por privilégio especial [...]. Esta marginalização religiosa era justificada pela opinião

pública de que a mulher era incapaz de uma prática racional e razoável da religião, de qualquer religião.

Longe de adentrar as questões que envolvem o corpo feminino nos ritos pagãos, essas considerações iniciais têm por propósito nos levar a refletir como a sociedade de fins da República e início de Império percebia a ligação da mulher com a religião. Manifestando-se como um elemento cultural, as cerimônias realizadas pela antiga *religio* nos permitem analisar a posição do cristianismo dentro da antiga ordem social. Por outro lado, evidenciam a ideia de que mesmo com uma restrita participação feminina na hierarquia eclesiástica, os valores patriarcais da sociedade romana foram mantidos pelos cristãos.

Constantino governou, como cristão declarado, um império que diferia não apenas economicamente, como também socialmente da época clássica. A respeito de Constantino, Teja (1999, p.43) destaca que: “[...] quando se fez seguidor da nova religião, os cristãos não eram obrigados a continuar aceitando algumas idéias que estavam profundamente arraigadas nos estratos da população [...]”. Sob o governo desse imperador, a Igreja ascendeu graças ao patrocínio imperial.² Nesse momento, magníficas basílicas foram construídas, o clero foi cumulado de benefícios e o bispo obteve acesso direto aos governadores de província. Além disso, os celibatários ganharam destaque como patronos dos pobres e protetores das mulheres influentes através da direção de grupos espiritu-

² “O termo “Igreja” provém do grego Ekklesia, e significa conjunto de cidadãos de uma polis. O termo foi adaptado para o cristianismo e passou a expressar a reunião dos primeiros cristãos para a celebração do culto” (SILVA; SOARES, 2012, p.142). Todas as datas indicadas no artigo est

ais de viúvas e virgens, o que lhes conferiu grande importância no século IV. A ascensão do credo cristão associada à construção de um suporte ideológico que visava a definir as competências dos sacerdotes conferiu aos bispos poder político e influência social dentro das congregações.³ Como exemplo deste cenário, podemos destacar a suposta influência exercida por Ambrósio, bispo da sé de Milão, nas decisões tomadas por imperadores como Graciano, Valentiniano II e Teodósio I. Ao analisar as relações de poder entre o Estado romano e a Igreja,⁴ Márcia Lemos (2013, p.47) destaca pontos importantes acerca do arranjo estabelecido por Ambrósio e a casa imperial:

[...] Graciano, instruído na fé nicena pelo clérigo, adotou uma série de medidas em benefício da Igreja: convocou o concílio de Aquiléia (381), com o objetivo de eliminar o arianismo no Império Romano do Ocidente; reuniu o concílio de Roma (382) para tratar dos pricilianistas [...]; ordenou a remoção do altar da Vitória na sala do Senado (382), aboliu as subvenções e as imunida-

³ Ramón Teja (1999, p.75) relaciona a influência do bispo na sociedade do Império Romano Tardio a fatores múltiplos. Sem dúvida é consequência da política religiosa dos imperadores cristãos, porém, “essa influência seria imaginável se nesta época não houvessem ascendido ao episcopado uma larga série de personagens que por seu status social, sua riqueza familiar, sua formação cultural estavam chamados a dirigir a sociedade de seu tempo”.

⁴ Lemos (2014) trabalha em seu artigo, *As relações de poder entre o Estado Romano e a Igreja: uma história de conflito e conciliação*, a ideia de Estado Romano como uma instituição administrativa que se transforma mediante a um esforço de reorganização da *Orbis Romani* a partir de Galieno, desenvolvida por Aureliano e Probo e estabelecida sob os reinados de Diocleciano e Constantino. Aqui, diversas mudanças de caráter político-administrativo permitiram que o Estado Romano assumisse novas feições em meados do século III, de modo que não podemos falar mais de um sistema ideológico nos moldes do *Principado* e sim do *Dominato*.

des concedidas aos sacerdotes pagãos e vestais, instituiu leis antipagãos.

Quanto à influência sob Valentiniano II, ao responder contrariamente o pedido de Símaco de restaurar os direitos e prerrogativas dos cultos pagãos, o clérigo “empenhou-se em demonstrar que a Igreja não poderia ficar submetida à autoridade civil” e “exigiu que o imperador respeitasse a autonomia da Igreja para deliberar sobre os temas relacionados à fé” (LEMOS, 2013, p. 47). E por fim, sob Teodósio, defensor do credo niceno, atuou vigorosamente contra os arianos e os pagãos.⁵ Aqui, não só a autonomia eclesiástica foi reafirmada, como também o próprio direito da Igreja de interferir nas designações religiosas. Não obstante, o bispo de Milão assegurou, dentro de uma tradição paulina, o pagamento de tributos e a obediência ao César, mas respaldando sempre que o imperador está dentro da Igreja e não acima dela. Ou seja, o governante, como membro da Igreja, deveria submeter-se à hierarquia eclesiástica (quando o assunto era a fé) e a Cristo, único mediador entre Deus e os homens.⁶

Decerto, as práticas cotidianas de Ambrósio expressaram, em grande medida, o perfil variado dos membros pertencentes à congregação milanesa. Sendo assim, sua atuação não ficou restrita apenas ao

⁵ Lemos (2013, p. 47) destaca que, nesse momento o bispo ariano patriarca de Constantinopla, Demófilo, foi substituído por um niceno, como também, em 385, fora renovada a proibição dos sacrifícios pagãos. Em 391 qualquer cerimônia pagã estava proibida.

⁶ Para melhor compreensão deste pensamento ambrosiano ver: Walter Ullmann, *Historia Del pensamento político en Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1983.p. 40-41.

envolvimento com as controvérsias político-religiosas, como também esteve ligada a uma vasta produção de textos literários que visavam a afirmar a identidade cristã por meio do combate ao pecado. Quanto a isso, percebemos que em todo o Império, mediante a solidificação do episcopado, inovaram-se os discursos literários que tratavam de disciplinar, principalmente, a figura feminina, como afirma Silvia Siqueira (2003, p. 376-7),

A literatura cristã primitiva e a patrística apresentam teorias e regras direcionadas para as mulheres com enfoques discursivos masculinos de clérigos e monges. Trazem [...] regras extremamente rigorosas em relação aos comportamentos sociais e religiosos dos cristãos [...] trata-se de discursos que [...] estabelecem um padrão comportamental.

Nos séculos IV e V vemos ainda, nos meios cristãos, a emergência de inúmeros debates acerca da mulher, das práticas ascéticas e caritativas, como também do matrimônio. Aqui, o modelo de corpo feminino ideal ganhou destaque devido à ascensão da figura de Maria. Prova disso é que, no chamado Concílio de Éfeso (431), a Igreja fez de Maria o modelo de aplicações das teorias episcopais sobre a mulher (TEJA, 1999).

Em conformidade com uma nova representação feminina, o tratado escrito por Ambrósio de Milão, em 377, direcionado às viúvas, o *De uiduis*, nos permite caracterizar e definir a ordem das viúvas cristãs e sua importância nas comunidades cristãs. Formulando normas que enaltecem a virgindade e a viuvez diante da tradicional opção do matrimônio, Ambrósio propõe uma situação na qual estas mulheres alcançam

um patamar de vida elevado. Nesse sentido, a viuvez representaria uma libertação da condição feminina, uma vez que viver submetido ao marido seria uma forma de servidão: “Assim, pois, se tem provado que o matrimônio é uma atadura por meio da qual a mulher está ligada [...]” (*De uiduis*. 69); “Se, pois, um bom casamento é a servidão, que será um mal?” (*De uiduis*. 69); “Assim, pois, a casada, e não a viúva é condenada aos trabalhos e aos sofrimentos da geração dos filhos” (*De uiduis*. 81).

Baseado na primeira carta de Paulo (I Co 7, 39-40) aos coríntios, que diz que, “a mulher está ligada enquanto vive ao marido; contudo, se falecer o marido, fica livre para casar com quem quiser [...]”, Ambrósio converte a viuvez em um prêmio, pois a viúva tenderia a governar a si mesma. Liberta e seguindo a disciplina da Igreja, a viúva poderia recolher os frutos de uma conduta virtuosa: “Oh viúvas, tenham aprendido que [...] não necessitas da ajuda da natureza e que podeis manter um propósito saudável, e que não necessitais de proteção doméstica, pois podes alcançar o vértice do poder público” (*De uiduis*, 9.52).

O reconhecimento público numa sociedade dominada pelo elemento masculino era, sem dúvida, uma das recompensas mais estimulantes para a devoção total manifesta pelas viúvas. Bem situadas na sociedade, as viúvas que recebiam o ensinamento cristão abriram seu caminho em um ambiente tradicional. Após a morte do esposo, a viúva alcançava certa independência econômica e, na condição de administradora de si mesma e dos seus próprios bens, uma ampla liberdade de movimentos e um papel de primeira ordem no exercício da caridade.

Ao seguirem os preceitos da hospitalidade e da humildade, as viúvas manteriam um compromisso religioso que as aproximariam da elite sacerdotal. Autores como Brown (1989), Rosário Sáez (1991), Mercedes Serrato (1999), Bruno Zétola (2004) e Monique Alexandre (1990) defendem a ideia de que as viúvas tornaram-se patronas de clérigos e monges por meio de suas doações e da construção de Igrejas, mosteiros e hospitais. Segundo Alexandre (1990, p. 551), “O poder das mulheres é também o das doadoras, das fundadoras. Na passagem do evergetismo antigo à caridade cristã, voltada para a Igreja, os pobres [...] e os mosteiros, elas detêm a partir do século IV, o seu papel”. Impedidas de assumir posições de poder na Igreja, do mesmo modo que na administração imperial, as viúvas da aristocracia se notabilizaram pelas obras de caridade que executaram. Nesse caso, a própria caridade é tida como um preceito disciplinar. Ser piedoso e contribuir para a edificação do Reino dos Céus constituiriam uma parte imprescindível da educação dessas mulheres. Diversas são as passagens em que o bispo de Milão irá exortar as viúvas à piedade:

Que grande coisa, portanto, que ofereças tuas moedas e adquiras o corpo de Cristo! Assim, pois, não te apresentes com as mãos vazias na presença do Senhor teu Deus: vazias de misericórdia, vazias de fé, vazias de castidade. Em efeito, o Senhor Jesus não costuma olhar e louvar as que estão vazias, senão as que são ricas em virtudes. [...] Nenhum pagamento é melhor para Deus, que o que está cheio dos dons da piedade (Ambr. *De uiduis*, 32).

Para Ambrósio (*De uiduis*, 10), a viúva não deveria estar menos atenta ao dever da piedade religiosa que ao zelo da castidade: “Portanto o mérito da viúva não está apenas na castidade do corpo, senão na práti-

ca intensa e generosa da virtude: aquela que tem o testemunho das boas obras”.

Ao contribuírem com a Igreja doando seu patrimônio, as viúvas tinham o seu papel público reforçado, apesar da existência de inúmeros códigos que visavam a vetá-lo. Cumprindo com as boas obras, ou seja, praticando a piedade e a caridade para com os pobres, algumas mulheres da aristocracia alcançaram visibilidade e influência, porém foram os bispos os que melhor souberam servir-se da dedicação das mulheres, utilizando-as para fortalecer seu próprio poder. Como destaca Brown (1989, p. 254), “apoiados com firmeza por mulheres celibatárias, os bispos [...] fundamentam seu prestígio sobre a sua capacidade de “alimentar” uma nova categoria anônima e profundamente anticívica dos pobres [...]”. Nesse mesmo viés, Zétola (2009) sugere que a institucionalização da caridade exprime uma ideologia fomentada por clérigos para expandir seu poder na sociedade tardo-antiga, uma vez que as próprias desigualdades são perpetuadas e não suprimidas pela piedade. Isto nos leva a crer que a caridade cristã reproduzia relações de poder, tal qual o evergetismo clássico.

Não obstante, podemos destacar que, ao renunciar às práticas sexuais, ao vestir-se de maneira sóbria, ao andar de modo adequado, ao manter o silêncio e abandonar os adornos, regras encontradas ao longo do discurso ambrosiano, as ascetas viúvas se equiparariam às virgens, principalmente no que se refere à superação de uma condição de inferioridade congênita. Como destaca Ambrósio (*De uiduis*, 1.1):

Não devemos deixar de honrar, [...] as que a palavra do apóstolo há unido com as virgens, segundo o que está escrito: a mulher casada e a virgem pensam nas coisas que são do Senhor, para serem santas de corpo e espírito. Pois, de certo modo, a doutrina sobre a virgindade se robustece com o exemplo das viúvas.

Pelo testemunho de Ambrósio, podemos inferir que aquilo que se preconiza para as virgens pode ser, no geral, aplicado às viúvas. Ambas, ao observarem a continência, se converterão em exemplos de virtude a ser seguidos, tais como os mártires: “[...] te aproximas dos mártires pelo vínculo da devoção e pelos dons da misericórdia” (*De uiduis*, 54). E mesmo que as viúvas encontrem-se privadas da virgindade, provam a sua castidade por meio da disciplina, da vigilância e do propósito de permanecerem fiéis a Cristo, não contraindo segundas núpcias. Postas à parte na congregação, deveriam esperar no Senhor, mantendo-se dia e noite em oração, exercendo a hospitalidade, educando bem os filhos e socorrendo os que padecem na tribulação. Contudo, devemos atentar para o fato de que as virgens, as viúvas e as casadas se viabilizam, segundo Ambrósio, dentro de uma hierarquia estabelecida em termos do grau de abstinência da atividade sexual de cada pessoa. Sendo assim, “as virgens vinham em primeiro lugar, as viúvas em segundo, e as pessoas casadas em terceiro” (BROWN, 1990, p.295). Porém, no geral, podemos concluir que todas elas são disciplinarizadas por meio das instituições, leis e costumes vigentes na Igreja.

Em face desse contexto, verificamos que o tratado de Ambrósio representa uma excelente fonte de informação acerca dos princípios que organizaram o movimento ascético no século IV. Aqui, o modelo ideal

de vida contemplado para a mulher viúva se baseia em um estado permanente de disponibilidade para Deus, por meio da disciplina corporal, como também para a própria comunidade através da caridade. Convertida em um autêntico estado de vida, a viuvez defendida pelos clérigos, permitiu que uma pequena parte das mulheres abastadas do Império desfrutasse de um verdadeiro respeito e reconhecimento públicos. Porém, isso só se tornou viável por meio de um direcionamento espiritual que previa uma rígida doutrinação de seus corpos, capaz até mesmo de modificar os discursos que se fazia acerca da mulher.

Conclusões

Trabalhar com o mundo feminino durante a Antiguidade Tardia nos possibilitou pensar uma nova maneira de ver e conceber a História partindo de uma perspectiva que aborda a condição da mulher em detrimento de uma historiografia que valoriza os heróis e seus grandes feitos. Seguindo essa vertente, acreditamos que foi possível enriquecer e expandir a *História de Gênero* por meio dos estudos das relações sociais construídas entre os sexos, principalmente no que se refere, no nosso caso, à relação entre viúvas cristãs da aristocracia citadina e a elite clerical, em meados do século IV. Responsáveis pela construção da representação das virgens e viúvas, os discursos clericais produzidos nesta época permitem analisar o papel social da mulher cristã na Antiguidade e sua ligação com uma vida de virtudes. Tais discursos foram fundamentais na perpetuação da desigualdade de gênero, prevalecendo até os dias atuais. Os escritos clericais não só transmitiram uma série de pres-

crições de como as mulheres deveriam agir, pensar e falar, como também criaram certezas “absolutas” a respeito da identidade feminina. A própria mulher, quando percebia o corpo feminino através dos discursos masculinos, o fazia de forma natural, justificando toda a divisão existente entre os sexos.

Por conseguinte, a importância da obra de Ambrósio reside no fato de nos permitir compreender as contradições de uma época em que os homens reforçam a ideia de inferioridade feminina, ao passo que algumas mulheres alcançam um protagonismo até então desconhecido na Antiguidade. À margem dos ofícios eclesiásticos, viúvas e virgens ascenderam socialmente, não por uma mudança nos valores cristãos, mas sim porque passaram por um rigoroso processo disciplinar que garantia a formação de um corpo assexuado. Assim, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que possuíam, segundo o discurso corrente, uma natureza débil, se comparada ao sexo masculino, a mulher passou a ter a possibilidade de driblar esta suposta “natureza”, chegando a desfrutar de um papel de prestígio em uma sociedade de homens. Prestígio este alcançado não apenas pela oração e pela reclusão, mas também pela prática caritativa que as converteram em principais sustentadoras da Igreja.

Mediante nossa investigação, concluímos que dentre outros caminhos que viabilizam a percepção da representação feminina na Antiguidade Tardia, os discursos clericais proporcionam a compreensão do modelo de vida ideal a ser seguido pelas viúvas, principalmente naquilo em que se refere às práticas ascéticas e o zelo pela caridade. Sendo assim, por meio de uma escala de valores que tinha na castidade e na cari-

dade os princípios basilares da virtude cristã, as viúvas conquistaram seu lugar social, realizando um trabalho contínuo de doutrinação de seus corpos. Ademais, acreditamos que investigar o processo de disciplinarização das viúvas cristãs amplia o campo de pesquisas em torno das questões de gênero, além de oferecer um meio que repense a condição biológica como único fator determinante para as diversas formas de subordinação. Ao invés disso, buscamos investigar como as construções culturais trabalham, definindo e estabelecendo papéis próprios aos homens e às mulheres.

Referências Bibliográficas

Documentação Primária

AMBROSIO DE MILAN. *Sobre las virgenes y sobre las viudas*. Madrid: Ciudad Nova, 1999.

Bíblia sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª. ed rev. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1982. Cap. 7, vers. 39-40.

Referências complementares

ALEXANDRE, M. Do anúncio do Reino à Igreja: Papéis, ministérios, poderes femininos. In: DUBY, G. & PERROT, M. (Org) *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: 1990. p. 513- 559.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

BROWN, P. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. RJ: Jorge Zahar, 1990.

BROWN, P. Antiguidade Tardia. In ARIES, P. & DUBY, G. (org.) *História da vida privada*. vol. 1 São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

GUARINELLO, L. N. *História Antiga*. São Paulo: Contexto. 2013. p. 162-174.

LEMONS, M. S. As relações de poder entre o estado romano e a igreja: uma história de conflito e conciliação, *Revista brasileira de história das religiões*, n. 17, p. 29-51, 2013.

LEMONS, M. S. Os embates entre cristãos e pagãos no império romano do século IV: discurso e recepção, *Dimensões*, vol. 28, p. 153-172, 2012.

OLIVEIRA, W. F; *A Antiguidade Tardia*. São Paulo: Ática, 1990.

SCHEID, J. Estrangeiras indispensáveis: os papéis religiosos das mulheres em Roma. In: DUBY, G. & PERROT, M. (Org) *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: 1990. p. 513- 559.

SÁEZ, Rosario N. La mujer al final de la antigüedad: las viudas profesas. In: Luna, L. G. (Comp.) *Mujeres e sociedad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez., p. 71-99, 1995.

SERRATO, Mercedes. La experiencia ascética de las viudas de la aristocracia senatorial romana: mas allá de la oración, *Saitabi*, n.49, p.341-359, 1999.

SILVA, G. V. da. A apropriação do território urbano pelos cristãos no fim do império romano. In: CAMPOS, A. P.; SILVA, G. V. da.; NADER M. B.; FRANCO, S. P.; FELDMAN S. A. (Orgs.) *A cidade à prova do tempo: vida cotidiana e relações de poder nos ambientes urbanos*. Vitória: GM, 2010. p. 63- 79.

SILVA, G. V. da. A redefinição do papel feminino na Igreja Primitiva: virgens, viúvas, diaconisas e monjas. In: SILVA, G. V. da., NADER, M. B., FRANCO, S. P. (Orgs.) *As identidades no tempo: ensaios de gênero, etnia e religião*. Vitória: EDUFES, 2006, p. 305 – 320.

SILVA, G. V. da. Ascetismo, Gênero e Poder no Baixo Império Romano: Paládio de Helenópolis e o status das Devotas Cristãs, *História*, n. 26, p. 63-78, 2007.

SILVA, G. V.; SOARES, C. S. Autoridade episcopal e conflito político na Antiguidade Tardia: a atuação de Cipriano de Cartago e de João Crisóstomo como reformadores da Igreja, *Revista brasileira de História das Religiões*, Ano IV, n. XIII, p. 141-160.

SIQUEIRA, S. M. A. A efervescência discursiva sobre as mulheres nos movimentos marginais do cristianismo primitivo e as respostas patrísticas. In: FEITOSA, L. C.; FUNARI, P. P. A.; SILVA, G. J. da. (Org.) *Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. SP: UNICAMP, 2003, p. 375-390.

SIQUEIRA, S. M. A. Reflexões sobre política e igreja no século IV: um olhar para as mulheres cristãs, *Dimensões*, n. 25, p. 148-163, 2010.

TEDESCHI, L. A. *História das mulheres e as representações do feminino*. São Paulo: Curt Nimuendajú, 2008

TEJA, R. *Emperadores, obispos, monjes y mujeres*. Madrid: Editorial Trotta, 1999.

ULLMANN, W. *Historia Del pensamiento político en Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1983.

ZÉTOLA, Bruno M. Da Antiguidade ao Medievo: o cristianismo e a elaboração de um novo modelo caritativo, *Saeculum*, n.11, p. 54-71, 2004.

ZÉTOLA, Bruno M. *Pobreza, caridade e poder na Antiguidade Tardia*. Curitiba: Juruá, 2009.

Recebido em: 04/06/2015

Aceito em: 16/10/2015

ESPAÇOS INVISÍVEIS: ARTE E ARQUITETURA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

INVISIBLE SPACES: ART AND ARCHITECTURE IN THE CONTEMPORARY CITY

*Julia Junqueira Ribeiro Pinto*¹

Resumo: Arte e arquitetura partilham questões comuns dentro do campo ampliado da cultura, visando a compreensão do mundo contemporâneo, no qual a cidade genérica, regida por produções imateriais de valor, é expoente. Parte necessária à manutenção deste sistema são os espaços residuais, por exemplo aqueles comumente gerados em renovações urbanas especulativas. É tamanha a dificuldade de se lidar com eles, são espaços ignorados, quase invisíveis. Porém, nesses lugares onde o tecido da cidade afrouxa – a densidade diminui, assim como os fluxos –, ficam evidentes os valores, dinâmicas e fraquezas contemporâneas. Daí a potência de intervenções que chamam a atenção para esses locais. Assim, o presente trabalho analisa e compara práticas recentes no contexto brasileiro de três artistas-arquitetos – *Lotes Vagos*, de Louise Ganz; *Vazadores* e *Calçada*, de Rubens Mano; e *Amnésias Topográficas I*, *Amnésias Topográficas II* e *Espaços Públicos Invisíveis*, de Carlos Teixeira – para entender como eles lidam com a realidade espacial desse mundo capitalizado e fragmentado e ao mesmo tempo dinâmico e virtualizado.

Palavras Chaves: arte e arquitetura, intervenção urbana, cidade contemporânea.

Abstract: Art and architecture share common issues within the expanded field of culture to understand the contemporary world, in which the generic city governed by immaterial production value, is exponent. Necessary part of the maintenance of this system are the residual spaces, for example those commonly generated in speculative urban renewal. It

¹ Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/São Paulo. Orientada por Fernanda Mendonça Pitta.

is such difficult to deal with these residues, so they are ignored, almost invisible. However, in those places where the fabric of the city loosens – where density and flow decrease –, the contemporary values, dynamic and weaknesses are evident. Hence the power of interventions that draw attention to these sites. Therefore, this work analyzes and compares recent practices of three artists-architects in the Brazilian context – *Lotes Vagos* by Louise Ganz; *Vazadores* and *Calçada* by Rubens Mano; and *Amnésias Topográficas I*, *Amnésias Topográficas II* and *Espaços Públicos Invisíveis* by Carlos Teixeira – to understand how they deal with the spatial reality of a capitalized and fragmented while dynamic and virtualized world.

Key words: art and architecture, urban intervention, contemporary city.

Arte e arquitetura partilham cada vez mais questões comuns dentro do que se pode entender como “campo ampliado” da cultura, dissolvendo antigas fronteiras disciplinares para a compreensão do mundo contemporâneo, no qual a cidade genérica, financeirizada e com vocação global é expoente (WISNIK, 2012: 167). Nela predominam produções imateriais de valor que regem a valorização econômica e o consumo permanente da imagem dessas cidades. Parte natural e necessária à manutenção deste sistema são os espaços residuais, fisicamente evidentes em renovações urbanas a partir de ações especulativas, barreiras entre público e privado, ou entre diferentes classes sociais.

Apesar de muitos terem consciência de sua existência, esses resíduos passam muitas vezes por despercebidos, invisíveis. Tamanha dificuldade de se lidar com eles, esses espaços são ignorados ou subutilizados. Porém, nesses lugares onde o tecido da cidade afrouxa, ou seja, onde ele é mais flexível e maleável, evidenciam-se noções de tempo,

ritmo e regra diferentes da maior parte da cidade. Neles, os valores, dinâmicas e fraquezas dos espaços contemporâneos vêm à tona. Daí a potência de intervenções artísticas e arquitetônicas que chamam a atenção para esses locais, abordando questões como espacialidade, efemeridade, participação e evento buscando tensionar o público e o privado e assim quebrar com cotidiano programado.

Desta forma, o presente trabalho analisa e compara, por meio de referências teóricas, artigos críticos e entrevistas, práticas recentes no contexto brasileiro de três artistas-arquitetos – *Lotes Vagos*, de Louise Ganz; *Vazadores e Calçada*, de Rubens Mano; e *Amnésias Topográficas I*, *Amnésias Topográficas II* e *Espaços Públicos Invisíveis*, de Carlos Teixeira.

Rubens Mano, Louise Ganz e Carlos Teixeira são alguns dos agentes dessas intervenções em espaços residuais da cidade que de algum modo partem de uma formação em arquitetura para a realização de seus trabalhos. Mano, nascido em 1960 em São Paulo e formado em 1984 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, logo frequentou cursos de extensão em fotografia e se interessou pela paisagem urbana, e pelas correspondências entre imagem e espaço, desenvolvendo um trabalho dentro das artes visuais. Desde sua graduação, Mano optou pela linguagem artística para lidar com questões do espaço e da sociabilidade urbanas. Suas obras discutem a possibilidade de uma arquitetura efêmera que se relacione rapidamente com a paisagem (MANO, 2014: 1).

Teixeira formou-se em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1992 e concluiu seu mestrado em Urbanismo pela

Architectural Association de Londres em 1994. É autor dos livros *Em Obras: História do Vazio em Belo Horizonte* (Cosac Naify, 1999), *O Condomínio Absoluto* (C/Arte, 2009), *Entre* (Instituto Cidades Criativas, 2010) e um dos organizadores de *Espaços Colaterais* (Instituto Cidades Criativas, 2008). Com grande interesse em vazios urbanos, fundou o escritório Vazio S/A Arquitetura e Urbanismo em 2002, que segue ativo. Teixeira, por sua vez, não se vê como artista, acredita que tudo que faz gira em torno da arquitetura, de modo diferente de um estritamente pragmático (TEIXEIRA, 2014: 1).

Ganz, formou-se em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1991 e em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais no mesmo ano. Concluiu seu mestrado em Ciências Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais em 2008, e seu doutorado em Linguística, Letras e Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2014. Desde 2002 trabalha com intervenções coletivas no espaço urbano que relacionam arte, paisagem e arquitetura, repensando os modos de ocupação e os usos do território, assim como o público e o privado. Até 2009 atuou com o também arquiteto e artista Breno Silva no escritório Ambulante, e depois disso juntou-se com a artista Ines Linke para uma parceria, fundando o This Land Your Land. Atualmente, atua como artista e leciona Artes Plásticas na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Dessa maneira, com formação em ambos os campos – arquitetura e arte –,

Ganz crê que não há mais uma dicotomia entre eles, são movimentos misturados (GANZ, 2014: 16).

Apesar de opiniões díspares e de trajetórias profissionais distintas, os trabalhos selecionados para análise produzidos por esses três indivíduos aproximam-se na medida em que tomam a cidade como campo de experimentação e propõem a ela novas possibilidades de existência, promovendo discussões que permeiam arte, arquitetura, urbanismo, política e cultura, uma vez que, segundo Nelson Brissac, “toda intervenção na cidade é necessariamente plural” (PEIXOTO, 2002: 12)

O trabalho *Lotes Vagos* foi uma série de 16 intervenções experimentais realizadas durante 2005, 2006 e 2008, entre as cidades de Belo Horizonte, Sabará e Fortaleza. Idealizado por Louise Ganz, contando com a posterior colaboração de Breno Silva, propunha ocupar e transformar lotes privados em espaços públicos durante um período, por meio do empréstimo pelos seus proprietários e do uso pela população. Nessa ação, a artista procurava realçar e subverter os territórios vazios que pontuam a cidade, comumente percebidos como áreas desocupadas ou marginais, compreendendo-os como uma rede potencial de invenção capaz de gerar oportunidades de convivência, ocupação e configuração do espaço urbano (GANZ e SILVA, 2009: 7). *100 m² de grama* (Belo Horizonte, 2005. Atividades diversas realizadas em um lote vago durante três meses, impulsionadas pelo plantio de 100 m² de grama), a primeira intervenção da série *Lotes Vagos*, foi realizada na zona sul de Belo Horizonte durante três meses de 2005, em um lote de 500 m² que possuía uma estrutura de obra em ruínas. A intervenção consistia no plantio

de 100 m² de grama com o auxílio dos moradores da região, ação que despertou demonstrações de interesse e manifestações afetivas, revelando desejos e catalisando outras atividades (GANZ e SILVA, 2009: 67).

A obra não foi concebida para ser visitada, mas vivida e construída. Aquele que antes era espectador passou a ser sujeito integrante, ativador, uma vez que o trabalho não foi oferecido como algo pronto, mas que envolvia a participação do público. Construídos pela própria população local numa micro escala de transformação do espaço habitado, as intervenções (plantio de horta, banquetes, etc) problematizavam os modos de vida sociais atuais abordando questões de propriedade, ambiente e comunidade numa esfera distinta da especulação e homogeneização. Dessa maneira, a obra ia além de um manifesto de resistência. Segundo a artista, foi uma experimentação propositiva que de fato promoveu uma intervenção no cotidiano, impulsionando a participação do cidadão na construção da cidade na escala da vizinhança, por meio de sua atividade dentro da obra (GANZ, 2008). Assim, o espaço pode ser entendido aqui como “lugar praticado”, expressão de Michel Certeau que se refere a uma espacialidade temporizada, antropológica, histórica e corporal, como analisa Vera Pallamin (CERTEAU, 1984: 110 *apud* PALLAMIN, 2000: 39), enquanto que arte e arquitetura podem ser percebidas como possibilidade de movimento, uma vez neste espaço relacional, instável e tenso (WISNIK, 2012: 42).

Rubens Mano também realiza trabalhos com forte caráter político provocativo, introduzidos no espaço público de maneira muitas vezes sutil, como inserções “silenciosas” que não procuram provocar a des-

continuidade do espaço, mas sugerir outros fluxos existentes no ambiente urbano por meio de um processo de ressignificação. Sua obra *Vazadores* (São Paulo, 2002. Instalação *site specific* de estrutura metálica e vidro que criava uma passagem na fachada da Bienal, controlada por câmera, gravador e monitor de vídeo, e um segurança), elaborada para a 25ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, foi pensada a partir da experiência espacial de Mano. Dessa maneira, *Vazadores* refletiu uma incongruência entre o tema proposto pela Bienal naquele ano – a metrópole – e a implantação da mostra num espaço fechado para a cidade – o Pavilhão Ceccillo Matarazzo – e para discussões plurais sobre o assunto. A intervenção permitiu questionar o quanto a proposta da Bienal não se alinhava à maneira como a instituição gerenciava o seu espaço, já que mantinha controlado o acesso ao edifício do evento por meio de cobrança e de vigilância. (MANO, 2014: 4, 5). Como colocou Thais Rivitti, “o espaço do museu não era uma possibilidade, mas sim um ponto de partida” (RIVITTI, 2010: 156) para o questionamento das relações entre a instituição e a cidade propostas por Mano.

Com a intervenção *Vazadores*, o artista propunha inicialmente dois atravessamentos: um simbólico, que acabou não realizado, e outro físico. O primeiro seria um corte de 2,5m x 5m em umas das lajes do edifício de modo a conectar visualmente o segundo andar com o térreo, que acabou não sendo realizado. Ele seria arrematado com uma cinta metálica e coberto com grade alveolar de aço carbono, igual às encontradas nos respiros do metrô. Dessa maneira, o trabalho procurava a debater questões de patrimônio histórico e espaço expositivo, podendo

ser entendido como um descanso, uma oscilação no caminhar do visitante (MANO, 2013).

O trabalho realizado – o atravessamento físico –, por sua vez, constituía-se de uma estrutura discreta e sem indicação, que mimetizava e interceptava a fachada principal do edifício, oposta à entrada do evento naquele ano, de modo a formar um pequeno corredor com duas portas basculantes sem fechaduras, permitindo a livre e gratuita passagem de qualquer um. Como aponta Mano, o trabalho não era finalizado em sua fisicalidade, logo, as experiências que poderiam ser proporcionadas ali pela construção eram essenciais à sua natureza (MANO, 2014: 7). Nessa operação, o artista tencionava o debate sobre cidade, inclusão e as diversas instâncias que determinam ocupação e uso do espaço urbano, assim como problematizava estruturas espaciais e mentais da sociedade, buscando um “real enfrentamento entre a cidade e suas representações” (MANO, 2003: 63).

Entretanto, a obra rapidamente despertou reações. Logo após a abertura do evento, a direção da Bienal começou a “regrar” a passagem, que a princípio não tinha nenhum impedimento e permitia a entrada das pessoas sem o pagamento de ingresso. Alegando questões de segurança, a Bienal propôs um vigia para o trabalho, que não regularia, mas acompanharia o fluxo nessa passagem. Mano aceitou essa quase imposição com a condição de que essa figura ficaria dentro do edifício, a certa distância da obra. Diante dessa situação, o artista desenvolveu um monitoramento do controle que a Bienal faria sobre seu trabalho, instalando,

assim, um monitor e um gravador de fita VHS supervisionados por outro segurança.

Por fim, a passagem estava muito restrita: com esse controle, a instituição acabava por obstruir a entrada, restringindo horários e o fluxo de visitantes. Essa postura contrariava a intenção do artista. Enxergando nela uma “morte anunciada” do trabalho, Mano solicitou fechar e desmontar a obra antes do fim da mostra. A reação da direção da Bienal à transgressão espacial e institucional de Mano parecia demonstrar a pouca habilidade da instituição em lidar com a desarticulação de sua lógica institucional.

A obra, portanto, expandiu-se e revelou distorções sobre as expectativas e responsabilidades geralmente associadas à instituição cultural (BATISTA e MANO, 2002: 73). Dessa maneira, a obra colocava em discussão o posicionamento da Fundação Bienal de São Paulo em relação ao próprio tema proposto, assim como sua relação com o espaço público do Parque Ibirapuera e da cidade ao redor. Além disso, lidava com limites e bordas do que é fechado e aberto, do que é público, semi-público e privado, e ainda com convenções e padrões comportamentais e com a percepção espacial das pessoas e suas reações – ou não reações – à elementos silenciosos, disfarçados, camuflados, e possivelmente invisíveis ou surpreendentes na paisagem urbana.

A experiência com a visibilidade e a invisibilidade do espaço urbano já havia sido discutida por Rubens Mano no trabalho *Calçada* (São Paulo, 1999. Instalação *site specific* que estendia a tubulação elétrica da Oficina Cultural Oswald até a calçada, disponibilizando energia elétrica

24h gratuitamente), realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro. Analisando aquele espaço, Mano observou a pouca conexão entre o “espaço público aberto”, da rua, e o “espaço público fechado”, do centro cultural (MANO, 2014: 2). A rua mostrava-se muito frequentada, cheio de transeuntes entre o comércio e o metrô, enquanto o espaço do centro cultural era relativamente pouco utilizado, passando a maior parte do tempo despercebido. Assim, o artista propôs a extensão da tubulação elétrica do jardim do Centro Cultural até a calçada, disponibilizando energia elétrica 24h gratuitamente. Esta intervenção transformou o uso cotidiano do espaço ao redor, tornando-se quase uma entidade material, na medida em que os taxistas trouxeram para seu ponto uma televisão e que o senhor que serviu de inspiração do trabalho pôde enfim demonstrar a qualidade do som dos discos que ele ali vendia. O trabalho, portanto, buscou a conexão entre espaços, operando com uma lógica característica da arte contemporânea, que, conforme as palavras do crítico Alberto Tassinari: “[...] não transcende espacialmente o mundo e o espaço em comum, mas antes nasce deles e retorna à vida cotidiana acrescentando-lhe novos sentidos” (TASSINARI, 2001: 88). Dessa maneira, a intervenção tornou-se uma espécie de vetor de encontros no lugar e com o lugar.

O arquiteto mineiro Carlos Teixeira também partiu da transformação do uso do espaço para realizar suas obras *Amnésias Topográficas I* (Belo Horizonte, 2001. Cenário feito com tapumes e madeira para a peça *Invento para Leonardo*, realizado em baixo de um edifício) e *Amnésias Topográficas II* (Belo Horizonte, 2004. Cenário feito com tapu-

mes, madeira e capim para a peça *Nômadés*, realizado em baixo de dois edifícios contíguos). Nelas, o arquiteto, em parceria com o grupo de teatro de rua Armatrux, concebeu um novo significado ao espaço labiríntico de pilotis gerado pela implantação de edifícios residenciais em um terreno em declive no bairro Buritis. Ambas as intervenções converti- am a área de difícil acesso, ignorada pelos condôminos e com aspecto de depósito de entulho, em um espaço ativado e revelado como cenário dos espetáculos *Invento para Leonardo* (2001) e *Nômadés* (2004), escritos por Paulo Azevedo, com dramaturgia concebida especificamente para esses lugares.

No espetáculo *Invento para Leonardo*, as pessoas não puderam entrar e vivenciar o espaço interno dos pilotis, pois ele era limitado – apenas um edifício – e o grupo de teatro preferiu usar a arquibancada interna apenas como parte do cenário, uma vez que sua capacidade de público (50 pessoas) era bem menor do que a arquibancada externa (200 pessoas) que ficava num lote vago em frente aos pilotis (TEIXEIRA, 2014: 4). Os vizinhos debaixo do edifício, principalmente aqueles que faziam divisa com o lote vago que dava acesso aos pilotis, estavam muitos satisfeitos com a intervenção, pois foram beneficiados visualmente pelo espetáculo (TEIXEIRA, 2014: 7). Eles testemunharam a retirada de várias caçambas de entulho antes de se começar a produção do cenário. Dessa maneira, foram simpáticos à ideia e assistiram aos espetáculos de suas varandas, que, voltadas para o lote vago, eram como que balcões da plateia.

Observando esse mesmo terreno, notou-se que os prédios enfileirados têm divisões e muros no nível da rua, com separação de propriedades, lotes e condomínio, mas que, por baixo, não há divisão alguma, apenas um único vazio contínuo. *Amnésias Topográficas II* explorava esse vazio de prédios contíguos, que a princípio envolvia cinco edifícios, de maneira a construir um “percurso mais ou menos linear por dentro desse espaço meio cavernoso” (TEIXEIRA, 2014: 3). Porém, o terceiro prédio não quis ceder o espaço e o projeto ficou limitado somente a dois edifícios. Adaptado, ele se transformou de linha para espiral, um percurso espiralado com um paisagismo de fibras de coco, caixas de feira e capins, e com algumas salas, mini palcos pedidos pelo grupo Armatrux, aonde aconteciam algumas cenas (TEIXEIRA, 2014: 3). A partir, disso a peça *Nômadess* foi concebida, quase como esse próprio percurso de exploração do espaço, no qual o público subia quatro andares.

Neste percurso, *Amnésias Topográficas II* assemelhava-se a estratégias da arte na contemporaneidade explicitada por Mammì, em que o trabalho “se dissolve na multiplicação das modalidades de percepção” (MAMMÌ, 2012: 87). Ainda segundo esse autor, o valor da obra “já não está mais nela, mas nas operações visuais que cumprimos a partir dela”. (MAMMÌ, 2012: 87). Assim também pode ser percebida a intervenção, que permitia ao público visitar todos os recantos das palafitas, unindo palco e plateia, atores e público, e experimentar arquitetura, paisagismo e recuperação ambiental em uma cenografia dada no espaço antes desconexo. Teixeira comenta que o espetáculo funcionou como um urba-

nismo efêmero, apontando para desequilíbrios urbanos e invertendo a lógica da privatização de um país em que as cidades são cada vez menos públicas – vistas como obstáculos, ou até mesmo como inimigas.

Outro trabalho, *Espaços Públicos Invisíveis* (Nova York, 2008, não realizado. Estrutura parasita nos vitrais da estação de trem e metrô Central Station de Nova York que seria utilizada como cenário de uma peça da Cia. Suspensa de Dança), seria também um processo colaborativo, entre o arquiteto e Cia. Suspensa de Dança. A obra buscaria lugares que poderiam ter algum potencial de ocupação pública, mas que não eram utilizados dessa maneira, “espaços que tenham usos pré-definidos e que possam ser questionados por meio de um evento [...] conflitante com as expectativas de uso desses espaços” (TEIXEIRA, 2010: 258). Vários foram elencados como potenciais e uma intervenção na estação de trem e metrô Central Station foi preliminarmente desenvolvida e representada graficamente para o concurso. Assemelhando-se à colocação de Lorenzo Mammi, “se é o espaço quem detém o valor, o objetivo do artista será, antes de tudo, sua ocupação” (MAMMI, 2012: 102). Nesse sentido, apesar de não realizada, a proposta desperta a reflexão e investigação sobre a ocupação dos espaços públicos mais emblemáticos da cidade.

Destacaram-se acima algumas características dos trabalhos em questão. A análise dessas intervenções vale-se de três livros referenciais teóricos, que procuram identificar e interpretar as principais características da produção artística contemporânea, bem como compará-las às da arte moderna. São eles: *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud; *O*

espaço moderno, de Alberto Tassinari; e *O que resta*, de Lorenzo Mammì. Em *Estética Relacional*, Bourriaund discute a tendência política das obras contemporâneas em investir e problematizar a esfera das relações humanas, afirmando a importância do contexto social para a compreensão de noções interativas. Já Tassinari traz para seu ensaio a potencialidade da arte em inventar modos de renovar a vida social trazendo novas configurações de um assunto e espaço previamente conhecido. Ele define um espaço moderno como um espaço em obra, que pode ser visto como ainda se fazendo. Para Mammì, não há como desvincular obra e espaço contemporâneos, pois aquela tem uma articulação única e característica com este, despertando um sentido que o próprio espaço já carrega em potencial. Além desses livros, a tese de doutorado *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*, em que Guilherme Wisnik relaciona poéticas artísticas e arquitetônicas na contemporaneidade, também foi de suma importância para o embasamento desta pesquisa.

Tendo em vista estes teóricos, pode-se concluir que o modo como o espaço cotidiano e “banal” é tratado pelos trabalhos apresentados herda características do modernismo, *pop art* e principalmente do *found-object*, estratégia mais conhecida pela série de *ready-mades* de Marcel Duchamp. O *found-object* é inquietante pois trata-se de um mero objeto deslocado de seu ambiente para um espaço expositivo, de modo que as operações pelas quais o artista mostra sua obra sobrepõem-se ao objeto em si. Numa mesma vertente, os trabalhos aqui em questão atribuem valor estético a espaços cotidianos ao invés de um objeto, também de

maneira estranha e inesperada, porém mais discreta e democrática, uma vez que, em meio à dinâmica da cidade, podem atingir qualquer transeunte. Nesse sentido, aproximam-se de experiências e discussões trabalhadas pelo artista brasileiro Hélio Oiticica, que declarou que o “museu é o mundo”, isto é, a experiência cotidiana, e de artistas como Richard Serra, Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, que trabalham o conceito de *site-specificity*, atribuindo valor aos espaços e às suas especificidades. Dessa forma, o significado dos trabalhos não está “mais ligado à sua autonomia, e sim à sua dimensão contextual” (MANO, 2003: 8), quer dizer, os trabalhos não funcionam mais como objetos independentes do espaço onde eles aparecem ou acontecem, mas dependem justamente do contexto em que ocorrem e das relações físicas, espaciais, sociais e simbólicas que propiciam.

Os trabalhos de Ganz, Mano e Teixeira referenciam muitos pensamentos das décadas 1960/70 quando deslocam o significado de espaços desconexos conferindo-lhes uma qualidade nova. Como coloca Laymert Garcia dos Santos: “o lugar é o mesmo de sempre e, no entanto, outro” (SANTOS, 2002). A quebra da rotina urbana que proporcionam desregula valores em planos diversos propondo sentidos conflitantes, e, assim, “ressignifica o espaço e o sujeito, bem como a cidade e a cidadania” (SANTOS, 2002). Dessa maneira, os trabalhos aqui em questão podem ser compreendidos a partir da perspectiva fornecida por Nicolas Bourriaud na medida em que “não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de

existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOUR-
RIAUD, 2009: 18).

O caráter efêmero comum aos trabalhos analisados permite, com recursos relativamente escassos, rapidamente ativar espaços e discussões públicas. Por exemplo, alguns anos depois de *Amnésias Topográficas II*, houve uma revisão do plano diretor de Belo Horizonte na qual se discutiu como impedir que novos pilares como aqueles abordados por Teixeira fossem construídos, o que demonstra o grande potencial de reverberação dessas ações (TEIXEIRA, 2014: 7, 8). A ação de Teixeira foi provavelmente um dos fatores que desencadeou a discussão sobre a relação entre os edifícios, a geografia e a cidade ao entorno, de modo a se repensar espaços residuais como aqueles ocupados por ambas *Amnésias Topográficas I* e *Amnésias Topográficas II*. Assim, as repercussões destas ações foram muito positivas. Entretanto, a solução adotada pelo novo plano para evitar a criação de novos espaços como aqueles foi simplesmente fechá-los com tijolos, ou seja, afirmar sua negação, sem um pensamento crítico e criativo de fato sobre o assunto.

Com a qualidade de trabalhar o imaginário, esses trabalhos partem de uma leitura urbana para subverter a lógica dos espaços em que se dão, entendendo-os como dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos e permitindo, assim, experiências e vivências antes bloqueadas e impensáveis. Como coloca Sansão Fontes, em contrapartida às intervenções caras, permanentes e de grande escala, os projetos temporários se dão no âmbito do pequeno, das relações sociais, provocando participação, interação e subversão de situações reais específicas (SANSÃO

FONTES, 2011: 30). Já as intervenções permanentes podem até provocar o mesmo num primeiro momento, porém, com o tempo, são incorporadas às próprias dinâmicas usuais, perdendo sua força como deslocamento.

Assim, as evidentes reflexões espaciais desenvolvidas pelos trabalhos aqui analisados e as relações entre indivíduo e espaço colocadas nos fazem questionar os limites entre arte e arquitetura. Enfim, independente do que pode ser discutido nesse sentido, a potência dos trabalhos está na premissa da execução, apropriação e confronto de ações em espaços urbanos e cotidianos, de forma prática e efetiva. Como escreve Nicolas Bourriaud, “parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã” (BOURRIAUD, 2009: 62). Neste sentido, as discussões trazidas por estas obras se mostram atuais e relevantes para questionar os desequilíbrios urbanos e o quadro de privatização dos espaços da cidade, bem como pensar uma construção e desenvolvimento destas, contribuindo, assim, para a reflexão e a prática da arte, arquitetura e urbanismo contemporânea.

Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2012.

BATISTA, Helmut e MANO, Rubens. “Rubens Mano e Helmut Batista (entrevista)”, *Jornal Capacete* nº 4, Capacete Projects, Rio de Janeiro, julho de 2002.

BISHOP, Claire. “Antagonismo e Estética Relacional”, *Revista Tatuí*, nº 12, janeiro de 2012.

BOHNS, Neiva, “Arte na cidade: do lado de fora, no meio de tudo”, Revista *Panorama Crítico* (online), n.11, s.d. Disponível em <<http://www.panoramacritico.com/revista/index.php/ensaios/8-ensaios>> Acesso em 20 jul. 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. “A cidade não mais como obstáculo: a produção de Rubens Mano”, IN: MANO, Rubens. *Rubens Mano*. São Paulo: Casa Triângulo, 2000.

GANZ, Louise. “Lotes vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana Experimental”, Revista *Ars*, v.6, nº11, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100013&lng=en&nrm=iso> Acesso em 20 jul. 2014.

_____. Louise Ganz: depoimento [jan. 2014]. Entrevistador: Julia Pinto. Belo Horizonte, 2014. Transcrição da entrevista gravada. Entrevista concedida para o trabalho de Iniciação Científica *Espaços Invisíveis: Arte e Arquitetura na Cidade Contemporânea*, realizado junto ao Programa de Iniciação Científica da Escola da Cidade.

GANZ, Louise e SILVA, Breno. *Lotes Vagos: ocupações experimentais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2009.

_____. página eletrônica do projeto *Lotes Vagos: EXPANSÕES ação coletiva de ocupação urbana experimental*. Disponível em <<http://lotevago.blogspot.com.br/>> Acesso em 20 jul. 2014.

HARVEY, David. “A liberdade da Cidade”, Revista *Urbânia*, nº 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

KOOLHAAS, Rem e MAU, Bruce. *S M L XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995.

MAMMÌ, Lorenzo. “À margem”, Revista *Ars*, v. 2, nº 3, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2004.

_____. *O que resta – arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANO, Rubens. *Intervalo transitivo*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2003.

_____. “A condição do lugar no site*”, Revista *Ars*, v. 4, nº 7, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2006.

_____. *O espaço enquanto imagem projetada* (vídeo 57:24min). Palestra realizada na Escola da Cidade. Disponível em <<http://escoladacidade.org/bau/rubens-mano-o-espaco-enquanto-imagem-projetada/>> Acesso em 03 out. 2013.

_____. Rubens Mano: depoimento [jan. 2014]. Entrevistador: Julia Pinto. São Paulo, 2014. Transcrição da entrevista gravada. Entrevista concedida para o trabalho de Iniciação Científica *Espaços Invisíveis: Arte e Arquitetura na Cidade Contemporânea*, realizado junto ao Programa de Iniciação Científica da Escola da Cidade.

_____. “Um lugar dentro do lugar”, Revista *Urbânia*, nº 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

NAVARRO, Janaína. “Let’s Play” (texto crítico), folder da exposição Let’s Play. São Paulo: Galeria Casa Triângulo, 2008. Disponível em <<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/31>> Acesso em 20 jul. 2014.

O’DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana: São Paulo - Região Central (1945-1998) Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

RIVITTI, Thaís. “Uma obra para museu”, Revista *Ars*, nº 13, Revista do Departamento de Arte Plásticas da ECA/USP, São Paulo, 2010.

SANSÃO FONTES, Adriana. *Intervenções temporárias, marcas permanentes. A amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: PROURB-FAU/UFRJ, 2011.

_____. *Intervenções temporárias no Rio de Janeiro contemporâneo: novas formas de usar a cidade*. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.154/4678>> Acesso em 20 jul. 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Uma arte do espaço e de sua produção” (texto crítico). São Paulo: Casa Triângulo, 2002. Disponível em <<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/13>> Acesso em 20 jul. 2014.

_____. *Do espaço moderno ao espírito do lugar*, in: Futuro do Pretérito (folder), Museu Nacional, Brasília, 2010.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Terrain-Vague*. 1º mar. 2012 Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-slash-ignasi-de-sola-morales>> Acesso em 20 jul. 2014.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TEIXEIRA, Carlos M. *Entre*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

_____. Carlos Teixeira: depoimento [jan. 2014]. Entrevistador: Julia Pinto. Belo Horizonte, 2014. Transcrição da entrevista gravada. Entrevista concedida para o trabalho de Iniciação Científica *Espaços Invisíveis: Arte e Arquitetura na Cidade Contemporânea*, realizado junto ao Programa de Iniciação Científica da Escola da Cidade.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FAUUSP, 2012.

Recebido em: 13/06/2015

Aceito em: 22/11/2015

O OBELISCO DE PELOTAS E SUA ANÁLISE ICONOGRÁFICA

THE OBELISK OF PELOTAS AND ITS ICONOGRAPHIC ANALYSIS

*Laura Giordani*¹

Resumo: Na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, no bairro Areal, há um monumento erguido no século XIX em prol do ideal republicano. O Obelisco Republicano - ou Obelisco Domingos José de Almeida ou Monumento Republicano – foi inaugurado em 7 de Abril de 1885, homenageando Domingos José de Almeida, político e investidor que residiu em Pelotas, e a República Rio-Grandense, que existiu durante a Guerra dos Farrapos (1835-1845). Essa coluna é o único monumento de cunho republicano erguido no Brasil durante o governo monárquico. O objetivo desse artigo é analisar os elementos presentes em sua estrutura – símbolos, datas, localização, formato e placas – para interpretar que mensagem dos idealizadores do monumento buscavam mostrar a respeito de Domingos de Almeida e o republicanismo.

Palavras-Chave: Obelisco; Pelotas; Republicanismo; Domingos de Almeida; Monumento.

Abstract: In the city of Pelotas, in the state of Rio Grande do Sul, in the Areal district, there is a monument erected during the nineteenth century in favor of the republican ideal. The Republican Obelisk – or Obelisk Domingos José de Almeida or Republican Monument – was inaugurated April 7, 1885 honoring Domingos José de Almeida, a politician and investor who resided in Pelotas, and the Riograndense Republic, which existed during the Ragamuffin War (1835 – 1845). This column is the only republican monument erected in Brazil during the monarchical government. The aim of this paper is analyze the elements present in its structure – symbols, dates, location, format and plates – to interpret

¹ Graduanda do curso de Bacharelado em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

what message it's creators sought to show about Domingos de Almeida and the republicanism.

Key Words: Obelisk; Pelotas; Republicanism; Domingos de Almeida; Monument.

No último quartel do século XIX, a monarquia brasileira começou a se tornar impopular e perder apoiadores políticos, que começaram a simpatizar com o modelo de governo Republicano. Esse modo de governo começou a ser visto por jovens políticos e por alguns setores do Partido Liberal como ideal para o desenvolvimento do país, ao contrário da Monarquia que, segundo esses dois grupos, estava atrasando o progresso do Brasil para o mundo moderno.

Movimentos republicanos do passado começaram a ser lembrados em caráter regional – tais como a Inconfidência Mineira e a Confederação do Equador – para reforçar o ideal republicano dos partidos que surgiam (PACHECO, 2006, p.140). No Rio Grande do Sul, a Revolução Farroupilha e a República Rio-Grandense foram usadas no discurso do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) como exemplo de progresso e autonomia, assim como de bravura perante o que eles consideravam como a tirania da monarquia e seu centralismo. O republicanismo formulado pelo PRR saudava os ideais do republicanismo farroupilha junto com o ideal positivista de Auguste Comte.

Esse modelo de republicanismo foi adotado pelos variados partidos e clubes republicanos que surgiram por todo o estado do Rio Grande do Sul no mesmo período, sendo um deles o Partido Republicano de

Pelotas, cuja contribuição mais visível foi a construção do Obelisco Republicano, localizado nos arredores da cidade de Pelotas.

Partido Republicano de Pelotas e a Construção do Obelisco

O Partido Republicano de Pelotas foi organizado em fevereiro de 1881, tendo jovens da elite local como membros. O partido declarava que sua fundação era um modo de preparar Pelotas e a província para um futuro próximo, no qual a República seria o sistema de governo no Brasil (OSÓRIO, 1997: p. 218), tendo candidatos para cargos políticos municipais e locais.

Por conta da sua disposição em erguer um monumento em prol do republicanismo, é possível que, apesar de acreditarem que o fim da monarquia estava próximo, a República tomaria seu lugar natural como sistema de governo e uma nova geração de políticos assumiria a direção do país. Por isso, era necessário que o ideal republicano tivesse um marco físico.

A ideia de um monumento em prol ao ideal republicano já havia sido levantada pelo jornal pelotense *A Discussão*, em 1881, utilizando a imagem de Tiradentes. A sugestão parece ter agradado os membros do Partido Republicano de Pelotas, pois eles votaram e aprovaram, em setembro de 1884, a construção de um monumento em homenagem ao republicanismo. A comissão que elaborou o projeto estava sob o comando de Álvaro José Gonçalves Chaves, um dos organizadores do partido, e foi decidido que o monumento teria Domingos José de Almeida como homenageado, no lugar de Tiradentes. O motivo para essa

troca provavelmente tenha sido o resgate da lembrança da Revolução Farroupilha e da República Rio Grandense, que, como foi dito anteriormente, estava sendo vista como modelo pelos republicanos gaúchos. Assim, para os idealizadores do monumento, era mais adequado um homenageado ligado à história rio-grandense e não um herói de Minas Gerais.

A inauguração do Obelisco ocorreu no dia 7 de abril de 1885, que coincidiu com a data de abdicação de D. Pedro I ao trono e com o ano do cinquentenário do início da Revolução Farroupilha. A data possivelmente foi uma espécie de provocação por parte dos republicanos, pois demonstra como eles comemoravam a ausência do primeiro imperador ao erguerem um monumento republicano no aniversário do ocorrido. Portanto, há um valor simbólico na data.

Adicionado a isso, por ter sido inaugurado quatro anos antes da proclamação da República Brasileira, o Obelisco Republicano de Pelotas é o único monumento no Brasil de natureza republicana erguido durante o Período Monárquico.

A coluna tinha como propósito servir de inspiração e de lembrança a toda uma geração de políticos sobre o exemplo de um “digno patriota” ao perpetuar a memória de Almeida, um republicano.

O republicano Domingos José de Almeida

A Revolução Farroupilha não foi feita apenas com homens armados no campo de batalha. Por também ter sido um movimento com cunho político, homens como Domingos José de Almeida foram necessá-

rios para que a revolta civil pudesse se consolidar em um governo republicano.

Nascido em uma pequena cidade em Minas Gerais, Domingos José de Almeida chegou na província de São Pedro do Rio Grande do Sul em 1819 e se instalou na freguesia de São Francisco de Paula, atual cidade de Pelotas. Autodidata em economia, política e direito, ele diversificou seus empreendimentos no setor industrial, sendo que foi a indústria do charque que trouxe mais lucro.

Almeida teve uma vida política agitada, sendo eleito para a Câmara Municipal da então Vila de São Francisco de Paula, servindo o mesmo cargo quando a vila foi elevada a município com o nome de “Pelotas” em 1835, e agindo como deputado na Assembleia Provincial. A historiadora Ilka Neves descreve a atuação de Almeida, segundo a análise das atas da câmara municipal, como “interessante e inovadora” (NEVES, 1987: p.16).

Quando a Revolução Farroupilha estourou em 1835, Domingos José de Almeida se posicionou imediatamente a favor dos rebeldes e começou a trabalhar em serviço da causa, apesar de possuir o cargo de Major na Guarda Nacional, através de atuações políticas e econômicas, o que fez os historiadores unânimes em caracterizá-lo como “o cérebro pensante da revolução”. Quando a República Rio-Grandense foi declarada em 1836, Domingos de Almeida foi um dos organizadores da nova República, sendo esse um de seus atos mais marcantes. Durante a breve duração da República, Almeida atuou em diversos cargos – Ministro do Interior e da Fazenda, Ministro da Justiça, Vice-Presidente da Repúbli-

ca, General Quartel-Mestre, participou da Assembleia Constituinte como deputado e foi um dos redatores da constituição Rio-Grandense -, sendo seu primeiro, e principal, cargo o de Ministro do Interior e da Fazenda, em 1836.

Com o término do conflito, Domingos José de Almeida retornou a Pelotas, onde retomou os seus negócios e voltou a trabalhar em prol da comunidade local reassumindo seu cargo de vereador, que cumpriu até 1864, exercendo o cargo de Juiz de Órfãos, e fazendo de atos de filantropia (NEVES, 1987, p. 18). Ele também voltou a compor a Guarda Nacional, dessa vez como Coronel, mas nunca mais retornou à Assembleia Provincial.

Domingos José de Almeida veio a falecer em sua residência, na cidade de Pelotas, no dia 6 de maio de 1871, consequência dos ataques epiléticos que sofria desde 1859 (MAGALHÃES, 1993: p. 128).

Estrutura e Análise iconográfica

O Obelisco Republicano possui quase nove metros de altura e aproximadamente dois de base, sua estrutura toda é feita em alvenaria. Nas suas quatro faces estão distribuídos onze elementos, todos ao alcance dos olhos: duas placas de bronze, três símbolos em argamassa e seis datas em massa de cimento.



Obelisco Republicano, Bairro Areal em Pelotas – RS
(Fotografias da autora)



Na ordem, Face Frontal, Face Direita, Face Esquerda e Face Posterior do
Obelisco
(Fotografias da autora)

É interessante notar que o Obelisco Domingos de Almeida foi erguido em um local afastado do centro da cidade, estando localizado no bairro Areal, a uma distância considerável do centro da cidade e um local de pouca circulação de pedestres, principalmente na época de sua inauguração. Adicionado a isso, em sua estrutura, não há nenhum tipo de representação da imagem de Almeida.

A localização do Obelisco é simbólica, o local onde ele foi erguido é o mesmo lugar onde funcionou a charqueada de Almeida, marcando o local onde ele viveu e morreu em Pelotas. A região já havia se beneficiado com os investimentos na indústria que Almeida havia feito durante seus anos de vida, um monumento em sua homenagem naquele local era visto como indispensável. Hoje, a avenida que se estende pelo bairro Areal e passa em frente ao Obelisco leva o nome de Almeida.

Ao que tudo indica, o monumento segue a vertente Napoleônica da Estatuamania Francesa, onde o obelisco é utilizado como marco e indicador de locais de importância. Nessa vertente de construção de monumentos, se exclui a forma humana do homenageado, valorizando seus atos e méritos, não a sua imagem como indivíduo (KNAUSS, 2003: p. 178).

O Obelisco também possui uma simbologia de perpetuação de memória. Por sua associação com o deus do sol egípcio e as escrituras hieroglíficas em sua estrutura, no antigo Egito, quem tivesse um obelisco em sua homenagem teria seu nome e sua existência gravado na memória e na história coletiva (SARAIVA, 2007: p. 25). Dedicar um obe-

lisco a Domingos José de Almeida teve como objetivo imortalizar sua memória e seus atos, tornando-o um exemplo e objeto de admiração.

Face Frontal do Obelisco

A primeira face do obelisco possui cinco elementos, que serão apresentados aqui do topo para baixo.

O primeiro símbolo é um barrete vermelho moldado em massa de cimento



Barrete vermelho, face frontal do obelisco
(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>
Acessado em 11 de junho de 2013.)

O Barrete Frígio, ou Barrete da Liberdade, é tido como símbolo de uma nova República desde a Revolução Francesa (HUNT, 2007: p. 83), também estando presente na bandeira da República Rio-Grandense e na atual bandeira do estado do Rio Grande do Sul. Como o *Obelisco Republicano* não remete apenas à Domingos José de Almeida, ele se refere ao homem que organizou a República Rio-Grandense e a República em si, a presença do barrete servia para honrar a República que havia se instaurado e se extinguido há mais ou menos cinquenta anos – seguindo a data da inauguração do monumento – como modo de mostrar que ela não havia sido esquecida com o passar do tempo.

O segundo é uma placa de bronze:



Placa em bronze, face frontal do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>
Acessado em 11 de junho de 2013.)

Na placa está escrito:

OS REPUBLICANOS DE PELOTAS
RECOMMENDAM AOS VIANDANTES
A MEMÓRIA DE
DOMINGOS DE ALMEIDA
20 DE SETEMBRO DE 1884

Essa placa é o ponto chave do Obelisco. Nela se informa o nome do homenageado que foi honrado pelo monumento e aponta quem foram os responsáveis pela construção da coluna. Apesar de não se referir diretamente ao Partido Republicano ou à natureza política de Almeida, ela informa que Domingos José de Lameira atraiu a atenção dos simpatizantes desse sistema de governo ao ponto de ter um monumento erguido em sua homenagem.

Nota-se que o nome de Almeida é o único citado especificamente na placa, não se referindo a nenhum outro em particular. O obelisco como monumento serve como perpetuador da memória e os atos de um

homem, portanto, tendo apenas o nome de Almeida é um sinal de que a coluna serve apenas de homenagem a ele, sendo o nome de seus construtores irrelevantes para o significado do monumento

A data usada na placa, 20 de setembro de 1884, é o dia em que o Partido Republicano de Pelotas se reuniu para votar a construção da coluna, não o dia em que o monumento foi inaugurado, 7 de abril de 1885. Uma escolha incomum, porém pode ter sido feita por 20 de setembro ser o aniversário da Revolução Farroupilha, conflito o qual os republicanos pelotenses também homenageavam no monumento.

Abaixo da placa, há o terceiro símbolo, um aperto de mãos em massa de cimento pintado em vermelho e verde.



Aperto de Mãos, face frontal do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocarque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

Na cultura Ocidental, o aperto de mãos é usado como cumprimento ou uma saudação, que também pode ser empregado para oficializar um acordo informal ou verbal, até mesmo consolidar um contrato formal. Trata-se de uma cordialidade que pode remeter a um sentimento positivo de amizade e confiança. Quando um aperto de mãos é representado sendo feito com a mão esquerda, tal no monumento, segundo dicionários de símbolos, ele representa a Fraternidade.

Buscando os significados de “Fraternidade” no dicionário, um deles remete a união ou convivência entre irmãos. Trazendo para os contextos da Revolução Farroupilha e do Republicanismo que se formava no fim do século XIX, a busca de um Estado Republicano Federativo, no qual cada estado seria responsável pelo seu território e trabalharia em conjunto com os demais para a grandeza da nação, chega-se à ideia de um trabalho em conjunto, de união.

Outro significado pode ser encontrado na Revolução Francesa, o qual os Farrapos se inspiraram. O lema da Revolução Francesa, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, está, de certa forma, materializado no Obelisco: o próprio Obelisco se referindo à República, como símbolo de igualdade; a liberdade com o barrete frígio; e a fraternidade com o aperto de mãos.

O quarto símbolo do Obelisco é o Brasão de Armas da República Rio-Grandense, moldado em massa de cimento e pintado com as cores oficiais. É a maior peça presente e recebe bastante destaque na face frontal.



Brasão de Armas Rio-Grandense, face frontal do Obelisco
(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>
Acessado em 11 de junho de 2013.)

O Obelisco homenageia apenas a Domingos José de Almeida, ele também é um tributo à Revolução Farroupilha e a República Rio-Grandense. A presença desse brasão é indispensável em um monumento que lembra a República sulina.

O último item na face frontal é uma segunda placa em bronze, que não se encontra mais no Obelisco, pois foi roubada.



Segunda placa de bronze, face frontal do Obelisco
(Fonte: <http://www.vivaocarque.com.br/cenarios/obelisco.php>
Acessado em 11 de junho de 2013.)

Nessa placa, estava escrito:

HOMENAGEM
DA SOCIEDADE AGRÍCOLA
DE PELOTAS
E DA
LIGA DE DEFEZA NACIONAL,
NO CENTENÁRIO DA PACIFICAÇÃO
FARROUPILHA
3-3-1845 3-3-1945

A colocação da placa no monumento é posterior, dadas as datas escritas no bronze. De certa forma, ela se encaixa ao mesmo tempo que

parece estranha no Obelisco, pois é uma pequena homenagem ao fim da Revolução Farroupilha, algo que os republicanos rio-grandenses consideravam uma derrota. Essa placa parece fora de contexto no conjunto de elementos que formam o Obelisco se considerarmos as intenções de lembrança da experiência republicana no Rio Grande do Sul. A placa foi instalada, segundo a data resignada, em 1945, por ocasião do centenário do fim da Revolução Farroupilha, momento em que o fato histórico gaúcho era mais relevante do que o republicanismo que o Obelisco se dedicava a lembrar.

Face Direita do Obelisco

A face direita do Obelisco possui duas datas moldadas em massa de cimento e os caracteres pintados em verde.

A primeira registra: 6 de Novembro de 1839



Data na face direita do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocarque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

A República Rio-Grandense foi organizada em dois dias – 5 e 6 de Novembro de 1836 -, ato que Domingos José de Almeida participou

ativamente, sendo que foi no segundo dia que os responsáveis pelos cargos administrativos foram escolhidos. Domingos de Almeida recebeu o Ministério do Interior e da Fazenda, cargo que manteve durante quase toda a existência dessa República.

A segunda data registra: Rio Grande do Sul – 1835



Data na face direita do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

Essa inscrição em cimento refere-se ao ano do início da Revolução Farroupilha, evento que os republicanos gaúchos admiravam por ter marcado um ato, segundo eles, de coragem e enfrentamento à tirania.

Face Esquerda do Obelisco

Na face esquerda do monumento há outras duas datas em massa de cimento e pintadas em verde.

A primeira é: 15 de Outubro de 1822



Data na face esquerda do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

Foi nesse dia a notícia de que o Brasil havia se tornado independente de Portugal chegou em Pelotas. Ao ouvir a notícia, Domingos José de Almeida organizou uma festa para o nascimento de um país livre do colonialismo lusitano. Segundo fontes, ele pagou grande parte do valor da comemoração com o próprio dinheiro.

A segunda data é: Minas Geraes – 1797



Data na face esquerda do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

Ano de nascimento de Almeida, em uma pequena cidade na Província de Minas Gerais. Já que o Obelisco foi erguido marcando o local onde ele viveu com sua família e veio a falecer, se torna necessário indicar o ano que ele nasceu e o lugar.

Face Posterior do Obelisco

A última face do Obelisco possui duas datas moldadas em massa de cimento e os caracteres pintados com verde: Novembro de 1855 e Março de 1856.



Datas na face posterior do Obelisco

(Fonte: <http://www.vivaocharque.com.br/cenarios/obelisco.php>

Acessado em 11 de junho de 2013.)

Essas duas datas servem para indicar um dos atos de filantropia praticados por Domingos de Almeida. Em novembro de 1855 os primeiros casos de Cólera Morbus começaram a fazer vítimas em Pelotas. Reagindo à epidemia que se alastrava pela cidade, Almeida financiou a construção de um hospital para tratar das vítimas da doença. O hospital foi fundado em março de 1856.

O investimento feito por ele foi uma importante obra de caridade para a cidade e os republicanos pelotenses não poderiam deixar esse ato fora de um monumento em homenagem a Almeida, já que o objetivo de erguê-lo era servir de exemplo para futuras gerações.

Interpretações

Segundo Alois Riegl, por monumento “compreende-se uma obra de mão humana, construída com o fito determinado de conservar sempre presentes e vivos na consciência das gerações seguintes feitos ou destinos humanos particulares (ou conjuntos de tais feitos e destinos) ” (2013, p. 09). Sendo assim, o objetivo de um monumento é preservar um fato ou a memória de um indivíduo do presente ou do passado para que faça parte das memórias de uma nova geração. Na percepção de Álvaro Chaves e dos republicanos de Pelotas, Domingos de Almeida podia ser considerado um cidadão pelotense exemplar, portanto o indivíduo certo para servir de modelo às gerações que viriam posteriormente.

A construção do *Obelisco Republicano* serviu para demonstrar que uma República era feita por homens de valor, e os republicanos de Pelotas acreditavam que Domingos José de Almeida era exemplo de um homem com essas qualidades. Almeida não pegou em armas pela Revolução Farroupilha e a República Rio-Grandense, ele ajudou a sustentá-las utilizando habilidades administrativas e políticas, que eram tão necessárias quanto habilidades militares.

Domingos José de Almeida, ao receber um obelisco como homenagem, teve seus feitos e ideais valorizados, algo que não poderia ser feito caso o monumento tivesse sido projetado para ser uma estátua. Caso a homenagem tivesse sido projetada para ser uma estátua, o monumento acabaria por focar-se na sua imagem, e não no ideal republicano que Almeida defendia.

Segundo José Murilo de Carvalho “as ideologias republicanas permaneciam enclausuradas no fechado círculo das elites educadas” (CARVALHO, 1990, p. 10), porém em Pelotas, graças a inauguração do Obelisco, esse ideal se fez exposto ao público. Adicionado a isso, ele também apresentava o que seria um suposto exemplo de cidadão republicano. Portanto, a construção do *Obelisco Republicano* também foi uma forma de educar o cidadão comum, de forma limitada, o que o republicanismo possuía de positivo.

Conclusão

O *Obelisco Republicano*, ou *Obelisco Domingos José de Almeida*, é um monumento único no Brasil. Foi o primeiro monumento erguido com o ideal republicano e o único inaugurado durante o Período Monárquico. E, pelo modo que ele foi planejado, é como se ele não homenageasse apenas a memória de um político de importância local e de uma experiência republicana ocorrida décadas antes. No entendimento de seus idealizadores, o erguimento do Obelisco era uma aposta inovadora no futuro republicano.

Na incerteza de que sua própria geração conseguiria instaurar a República no Brasil, os simpatizantes desse sistema em Pelotas decidiram erguer um monumento, que relembra a curta existência da República Rio-Grandense e homenageia um indivíduo que defendeu esse ideal, esperando que inspirasse uma nova geração de políticos a seguir esse exemplo.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

FACHEL, José Plínio Guimarães. *Revolução Farroupilha*. Pelotas, RS: EGUFPEL, 2002.

FLORES, Moacyr. *Revolução Farroupilha*. Porto Alegre, RS: Editora Martins Livreiro, 1985.

HARTMANN, Ivar. *Aspectos da Guerra dos Farrapos*. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2002.

HUNT, Lynn. Formas Simbólicas na Prática Política. In: *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007. Cap. 2

KNAUSS, Paulo. Cidade Panteão: produção social da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo (coord.) *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói, RJ: Fundação de Arte de Niterói, 2003. Cap. 5.

LESSA, Barbosa. *Domingos José de Almeida*. Porto Alegre, RS: Tchê! Comunicações, 1985.

NEVES, Ilka. *Domingos José de Almeida e sua descendência*. Porto Alegre RS: EDIGAL – Editora e Distribuidora Gaúcha Ltda, 1987

OSÓRIO, Fernando. *A Cidade de Pelotas*. Volume 1. Pelotas, RS: Editora armazém literário, 1997.

PACHECO, Ricardo de Aguiar. Conservadorismo na tradição Liberal: Movimento Republicano (1870-1889). In: *BOEIRA, Nelson (coord.); GOLIN, Tau (coord.). História Geral do Rio Grande do Sul*. Vol. 2. Passo Fundo, RS: Livraria e Editora Méritos Ltda, 2006.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*. Lisboa: Edições 70, 2013.

SARAIVA, MÁRCIA Raquel de Brito. *Pinduricalhos da Memória: Usos e Abusos dos Obeliscos no Brasil (Séculos XIX, XX e XXI)*. Dissertação. Porto Alegre, RS: Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Ibéricas e Americanas PUC-RS, 2007.

Viva o Charque. Obelisco. Disponível em: <http://www.vivaucharque.com.br/cenarios/obelisco.php>. Acessado em 11 de junho de 2013.

Recebido em: 09/06/2015

Aceito em: 08/11/2015

PRESO PELA RATOEIRA: SOBRE A SEDUÇÃO NOS ENTREMEZES PORTUGUESES DO SÉCULO XVIII

‘PRESO PELA RATOEIRA’: ABOUT THE SEDUCTION IN PORTUGUESE ‘ENTREMEZES’ OF THE XVIII CENTURY

*Gabriel Elysio Maia Braga*¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar as representações de sedução amorosa nos *Entremezes* lusitanos do século XVIII. Entremezes são pequenas peças de teatro as quais eram apresentadas, em Portugal e na Espanha, em intervalos de óperas ou de uma peça mais longa, tratando de temas cotidianos, satirizando-os muitas vezes. Procura-se aqui, averiguar as relações amorosas devido às mudanças na concepção de casamento na modernidade, que segundo o historiador Alan Macfarlane (1990), começava a passar de algo arranjado pelos pais, para a escolha dos noivos, daí a importância de uma etapa que precedia o casamento, a conquista do ser amado. Esta pressupunha um processo de sedução. Tomando como referência a discussão do filósofo francês Jean Baudrillard (1990) sobre o assunto pretendemos analisar os diferentes modos de galanteio representados nas peças.

Palavras Chave: Entremezes; Sedução; Relações amorosas; Portugal no século XVIII.

Abstract: The present article pretends to analyze the representations of loving seduction in the Lusitanian ‘Entremezes’ of the XVIII century. ‘Entremezes’ are short theater plays that were presented, in Portugal and Spain, during the interval of operas or a longest play, treating of quoti-

¹ Estudante do curso de graduação em História - Licenciatura e Bacharelado, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atualmente é bolsista do PET SESu/MEC, no qual desenvolve atividades de ensino extensão e pesquisa. Desenvolve pesquisa sobre história moderna, com enfoque nos relatos de casos de vampiros do século XVIII. Contato: gab.braga94@gmail.com.

dian themes and satirizing them lots of times. It is intended here analyze the loving relationships due to changes on the concept of marriage in the Early Modern Period, that were pointed by the historian Alan Macfarlane (1990), from a thing arranged by the parents to a grooms' choice, so a new stage with precedes marriage were developed, the conquest of the loved being. This conquest presupposed a seduction process. Taking as a reference Jean Baudrillard's discussion about this matter, we pretend to analyze the different ways of seduction that are represented in the plays.

Key Words: 'Entremezes'; Seduction; Romantic relationships; XVIII century Portugal.

O século XVIII, conhecido pela alcunha de “Século das Luzes” devido às grandes transformações nos âmbitos intelectual, social e político – como por exemplo a Revolução Francesa –, foi também um período de grandes mudanças no que concerne à vida cotidiana e às relações políticas e sociais. Grandes alterações ocorreram no âmbito familiar, como por exemplo, as apontadas por Richard Sennett e Alan Macfarlane. Sennett (1988) fala de uma maior intimidade nas relações domésticas, especialmente entre a população mais pobre, afirmando que entre a nobreza o amor familiar, pelo menos até o século XVIII, era visto como um sentimento das classes mais baixas. Macfarlane (1990) trata em seu livro das modificações na instituição do casamento, sobre as quais discutiremos neste artigo.

Outra mudança, abordada pela historiadora Joan DeJean (2005), que merece ser destacada é o desenvolvimento do termo “público” entre os séculos XVII e XVIII. A autora mostra como esta palavra vai ganhando conotação de audiência, auxiliando assim na formação da cha-

mada esfera pública, a qual é tratada por parte da historiografia do século das luzes como um produto do Iluminismo. No entanto, a historiadora defende o surgimento de uma opinião pública já no século XVII, devido aos debates literários tanto em salões como por meio de cartas enviadas aos jornais da época. DeJean (2005) analisa a recepção de romances pelos próprios leitores, demonstrando a importância desse gênero para o desenvolvimento da opinião pública, gerando até mesmo uma querela na Academia de Letras da França, entre os chamados antigos e os modernos, quando se discutiu o impacto da popularização da opinião e da crítica, levando em consideração seu impacto no trabalho dos eruditos.²

Outro autor que também avalia a popularização da literatura neste contexto, é Roger Chartier (2012), o qual partindo do princípio de que primeiramente as pessoas aprenderiam a ler para somente após isso aprender a escrever, fez uma relação entre o número de assinaturas e o número de pessoas alfabetizadas, concluindo que na Europa entre os séculos XVI e XVIII ocorreu um aumento significativo no número de indivíduos que sabiam ler, podendo assim ter contribuído para a popularização da literatura tratada por DeJean (2005).

² Os primeiros eram contra a popularização da leitura por pensarem que com isso poderia haver uma depreciação da cultura escrita, desejavam, portanto, manter o público afastado de suas discussões. Em oposição a eles, os chamados modernos julgavam importante considerar a recepção do público e por isso eram a favor da divulgação e popularização das obras literárias. Neste contexto inclui-se também a popularização do romance. Os chamados antigos defendiam a estética da poesia, enquanto os defensores da difusão da literatura viam os romances com bons olhos, assim como as críticas que a população fazia a estes nos jornais, gerando debates públicos.

Pensemos este mesmo contexto de popularização da leitura em Portugal. Um gênero teatral e também literário que obteve grande aceitação foi o *Entremez*, o qual, segundo Elizabeth Fonseca (2011), se propôs a satirizar situações cotidianas, criticando de maneira cômica costumes da sociedade, principalmente da aristocracia. Pode-se deduzir, segundo a autora, que o *Entremez* atingiu bastante popularidade – tendo como público principal, muito provavelmente, a burguesia, visto as críticas à nobreza e o poder aquisitivo para adquirir os impressos – devido ao grande número de peças que existem ainda hoje e estão disponíveis para consulta e pesquisa. Quanto à estrutura, são peças curtas, possuindo entre 15 e 24 páginas, com poucos personagens, mas que geralmente são estereotipados como: a Velha, o Peralta, o Pai.... Quanto ao cenário percebe-se uma predominância do ambiente doméstico. Importante lembrar que as peças eram escritas não necessariamente para serem encenadas, podendo ser vendidas também como literatura de cordel³.

O filósofo francês Jean Baudrillard, em seu livro, *Seduction* (1990), afirma que no século XVIII muito se falou sobre sedução, a qual era, segundo o autor, uma preocupação central das esferas aristocráticas, ao lado da Honra e da Coragem⁴, e também uma preocupação da burguesia, visto que sua ascensão possibilitou uma aproximação aos costumes da corte.

Para Baudrillard (1990) a sedução não é algo natural, mas sim um artifício utilizado com o intuito de fascinar, conquistar e encantar o ou-

³ FONSECA, 2011, p. 14.

⁴ BAUDRILLARD, 1990, p.1.

tro. O universo da conquista amorosa, para ele, deve ser interpretado nos termos de jogos, desafios, duelos e *estratégias de aparência*⁵. Um objeto sedutor não reivindica uma verdade própria, apenas seduz⁶. Esta forma de análise, a partir de uma visão de artifício, jogo e estratégia de aparências, pode ser utilizada para analisar as relações amorosas presentes nos Entremezes cujo objetivo é a conquista do ser amado.

Quando se fala em sedução no século XVIII, a personagem Don Juan⁷ e o escritor Marquês de Sade⁸ são lembrados. Estabelecendo as diferenças pode-se comparar os estratagemas presente nos Entremezes com a dos sadeanos e donjuanescos, que não valorizam o sentimento amoroso nos seus jogos de ludíbrio predominantemente sexuais. Em seu livro *La Philosophie Dans le Budoir* – publicado clandestinamente em 1795 – o Marques de Sade praticamente concede aos leitores um tratado sobre a filosofia libertina, a qual não pode ser confundida com o galanteio apresentado pelos Entremezes. Os personagens de *La Philosophie...* não possuem apreço pelo amor, e sua diversão consiste em seduzir e “perverter” jovens como fica explicitado no trecho:

LE CHEVALIER: [...] quelles délices pour toi de la corrompre, d'étouffer dans ce jeune cœur toutes les semences de vertu et de

⁵ Conceito chave na obra de Baudrillard. Pode-se classificar esta estratégia como um fingimento, uma encenação. Nos Entremezes é recorrente a utilização do que podemos classificar de estratégias de aparência.

⁶ BAUDRILLARD, 1990, p. 7.

⁷ Famoso personagem da literatura espanhola conhecido por ser um grande sedutor.

⁸ Nascido em 2 de junho de 1740, Donatien Alphonse de Sade viveu uma vida repleta de polêmicas – em sua maioria sexuais – e prisões. Autor de *Justine* (1791) e *Filosofia na Alcova* (1795), é a representação máxima dos libertinos.

religion qu'y placèrent ses institutrices! En vérité, cela est trop roué pour moi.

MME DE SAINT-ANGE: Il est bien sûr que je n'épargnerai rien pour la pervertir, pour dégrader, pour culbuter dans elle tous les faux principes de morale dont on aurait pu déjà l'étourdir; je veux, en deux leçons, la rendre aussi scélérate que moi... aussi impie... aussi débauchée. Préviens Dolmancé, mets-le au fait dès qu'il arrivera, pour que le venin de ses immoralités, circulant dans ce jeune cœur avec celui que j'y lancerai, parvienne à déraciner dans peu d'instantes toutes les semences de vertu qui pourraient y germer sans nous⁹.

Nesta história narrada por Sade, no primeiro diálogo os irmãos *le Chevalier* e *Mme de Saint-Ange* conversam sobre uma recente conquista, a jovem Eugénie, que recebeu de seus pais uma virtuosa educação fundada na moral e nos princípios cristãos. O objetivo de Saint-Ange é destruir as raízes desse ensino no coração de Eugénie, tornando-a uma “adepta à filosofia libertina”. Nos Entremezes poucas personagens se utilizam da sedução como um mero jogo ou passatempo e se há objetivo sexual, este não é explicitado. Nas peças aqui analisadas, os personá-

⁹“O CAVALEIRO: [...] Que delícia, para você, corrompê-la, abafar em seu jovem coração todas as sementes de virtude e de religião que foram nela colocadas por suas mestras. Na verdade, isto é muito ardiloso para mim.

MADAME DE SAINT-ANGE: É certo que nada pouparei para pervertê-la, para degradá-la, para fazer cair os princípios morais que já começam a atordoá-la; pretendo, em suas lições, fazê-la tornar-se tão trapaceira quanto eu... tão ímpia... tão pervertida. Avise Dolmancé, avise-o no momento se sua chegada, para que o veneno de suas imoralidades circulem no jovem coração juntamente ao que lançarei, desenraizando, assim, em pouco tempo, todas as sementes de virtude de lá germinariam, não fosse nossa interferência.” [Tradução Livre] Cf. SADE, Marquis de. *La Philosophie Dans Le Boudoir ou Les Instituteurs immoraux*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection Libertinage. Volume 6: Version 1.0. Disponível em: <http://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/Sade/La_philosophie_dans_le_boudoir.pdf> acesso em: 13/05/2014.

gens não abrem mão de seu sentimento amoroso, e o objetivo final da sedução é o casamento e não a relação sexual.

Um tema frequentemente abordado nos Entremezes foi o das relações amorosas. O matrimônio recorrentemente aparece para que pudesse ser contestada a prática das bodas arranjadas¹⁰, logo, são frequentes as uniões que ocorrem por vontade dos noivos, o “casamento por amor”, que se torna mais comum a partir da primeira metade do século XVIII¹¹.

Nas bodas arranjadas pelos pais o futuro casal muitas vezes não se conhecia previamente, diferentemente desta nesta nova prática de união, em que o amor tem um papel importante. Sendo assim é necessário que os noivos se conheçam, desenvolvam uma relação e desejem casar, embora isto não seja uma regra. Como será apresentado a seguir, o matrimônio também poderia ocorrer por puro interesse econômico. Importante ressaltar que mesmo com as mudanças percebidas quanto ao consentimento paterno os próprios noivos escolhiam seus futuros cônjuges de acordo com certos parâmetros. Macfarlane (1990) explicita que eram relevantes fatores como idade e paixão, mas também aspectos econômicos, como as posses e o dote¹². Um exemplo que pode ser apontado é a criada da peça *Os Desprezos de Hum Filho Peralta a seu Pai* (1792), a qual afirma que facilmente trocaria o peralta que a havia jura-

¹⁰ FONSECA, 2011, p. 25.

¹¹ DANTAS, s/d, p.214.

¹² MACFARLANE, 1990, p. 154.

do amor por um homem que fosse mais rico¹³. Importante ressaltar que este fator econômico não era visto como algo ruim, contanto que o casamento ocorresse pela vontade dos noivos.

Na peça *O Casamento De Huma Velha Com Hum Peralta* (s/d), observa-se que o rapaz assume que casou pelo dote. Numa fala do criado pode-se concluir que o que indigna as outras personagens não é o motivo da união, mas sim o fato de o Peralta não tratar bem sua companheira. Macfarlane (1990) explica que há uma obrigação social de que o homem ame sua esposa¹⁴, e pode-se observar esta demanda por meio das falas dos criados Salafrário e Ladina. Diz o primeiro:

Vossa mercê certamente não tem a consciencia, a pobre Senhora baba-se por vossa mercê, cada vez lhe quer mais, e ainda em cima a despreza, e lhe dá tão má vida, se eu tivesse a fortuna de encontrar huma velha rica, e quizesse cazar comigo, trazia-a nas meninas dos olhos, fazia-lhe quantas vontades Ella quizesse; pois tudo merecia o belle dinheiro, enteriormente me aborreceria; mas nunca lhe havia de dar a conhecer a má vontade que lhe concervava.¹⁵

Pode-se deduzir a partir desta fala que mesmo não sendo o casamento realizado por motivos de amor, o importante – para a esfera social – é que as aparências sejam mantidas.

¹³ Novo Entremez Intitulado *Os Desprezos de Hum Filho Peralta a seu Pai; ou Sophismas, com que Enganou a Criada*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792, pp; 6-7.

¹⁴ MACFARLANE, 1990, p. 197.

¹⁵ Novo, e divertido Entremez Intitulado *O Casamento de Huma Velha Com Hum Peralta e a Ma' Vida Que Elle Lhe Deu*. Lisbos, Officina de Domingos Gonsalves, s/d, pp. 2-3. Optou-se por manter a grafia como no original.

Selecionamos, para esta análise sobre a sedução, 18 Entremezes em que o casamento ocorre pela vontade dos noivos. Macfarlane (1990) aponta que para a Inglaterra do século XVIII o consentimento dos pais já não era algo necessário para que o matrimônio ocorresse. Nas peças selecionadas é possível perceber um conflito entre o forte controle paterno e a pungente opinião e anseio pela tomada de decisão dos jovens. O foco aqui, contudo, é a relação amorosa antes do casamento. Tal relação implica em conquistar o ser amado, seduzi-lo. Especialmente com a nova concepção de casamento por amor, os noivos terão que se esforçar cada vez mais para poder seduzir e conquistar o amor do ser desejado.

Em todas as peças analisadas há a presença de táticas de conquista nas falas e atitudes das personagens, em sua maioria com a finalidade de que ocorra o casamento, entretanto, em alguns casos, a conquista amorosa aparece como um mero passatempo, uma diversão, geralmente de homens. Entretanto, na peça intitulada *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados* (s/d), as mulheres são as donas da sedução¹⁶. Nesta história três mulheres, duas jovens, Clarice e Arminda, e uma Velha¹⁷, Guimar, discutem acerca de como não é difícil seduzir homens e controlá-los, embora eles pensem que são mais sagazes. Este pensamento masculino, de pensar que estão no comando, faz com que as três mulheres riam. Clarice constata: “Que loucos são os homens, em

¹⁶ Nesta peça, duas jovens falam que vão conquistar seus amantes, e Guimar as ajuda a bolar estratégias para que obtenham sucesso, em uma das falas ela afirma: “[eles] hão de cahir na ratoeira”. Por isso a escolha para o título deste artigo.

¹⁷ A Velha é uma personagem recorrente deste tipo de teatro.

presumirem de sagazes? em nós querendo, cantamos o vencimento”¹⁸. Arminda explica melhor: “a hum leve volver dos nossos olhos, cahe por terra todo o Poderozo edifício da sua prezunção”¹⁹. Edifício este que pode ser compreendido como a construção e o fingimento de uma personagem pensada estrategicamente com a finalidade de conquistar. Este fingimento é como um jogo visto em termos de desafio no qual a *estratégia de aparências* é um artifício, uma arma.

A *estratégia de aparências* é um dos pontos da tese de Baudrillard que pode ser utilizado para analisar a sedução nos Entremezes, visto a grande ocorrência de papéis encenados pelas personagens. Pode-se citar três tipos principais de imagens construídas pelas personagens: o amante sofredor, o herói, e o amante irado ou enciumado, ou como aparece nos Entremezes, *fazer arrufos*²⁰.

O Amante Sofredor

Elementos constantes neste discurso, na maioria das vezes masculino, são a *Saudade* e a *Fidelidade*, principalmente o primeiro, utilizado para relatar à pessoa amada todo o sofrimento passado durante os momentos em que esta não estava presente, podendo-se concluir que nas peças é um artifício dizer que existe uma angústia quando da ausência

¹⁸ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, s/d, p. 1.

¹⁹ Ibidem, p. 2.

²⁰ Fazer arrufos é aparentar uma pequena ira ou raiva, com o intuito de observar como se portará o amante diante desta situação.

do outro. “Quem tem amores não dorme”²¹ diria Pelaio, o criado do *Entremez Amor Artífice* (1782), “Nem mais póde socegar”²². As damas declamam pela janela: “Querido bem deste meu peito, / Auzente da tua vista / Não faz mais que suspirar.”²³ Na peça *O Libertino Castigado* (1789), o criado Galope ajuda seu amo Faceto na construção desta imagem. Ele conta que o amo sofria por sua amada e só possuía pensamentos para ela, tanto que um dia, por não conseguir pensar em outra coisa, saiu com três chapéus, um na mão, outro na cabeça e o terceiro em baixo do braço²⁴.

Este sofrimento também pode ser observado nos amantes Armin-da e Bazófio, da peça *A Primeira Parte Do Velho Impertinente* (s/d). Ambos se utilizam dessa aparência para seduzir. A moça diz que não pode sossegar um só instante longe do seu namorado e o galanteador proclama: “Em quanto me não vejo nos seus braços. Sinto, esta alma desfeita em mil pedaços”²⁵. Amandio, da peça *A Ratoeira*, afirma: “O meu coração não pode hum só momento deixar o amável objecto, porque anciozamente suspira”²⁶. Frazino utiliza da mesma estratégia, dizendo que os instantes parecem séculos quando está longe de sua ben-

²¹ Novo Entremez, *O Amor Artífice*. Lisboa, Officina de Antonio Rodrigo Galhardo, 1782, p. 2

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Pequena Peça Intitulada: *O Libertino Castigado e a Prizão No Jogo de Bilhar*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 7.

²⁵ Ibidem, p. 8.

²⁶ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados*. Op. cit., p. 5.

quista. Amandio e Frazino utilizam essa tática mais com o intuito de se divertirem, como veremos mais à frente.

Em certos casos, para expressar a inquietação, o amante diz sentir no coração “tantos, tantos formigueiros”²⁷. Em *Cazamento Gostozo* (1777), a criada Alegria declara sentir um formigueiro dentro dela²⁸ em um momento em que está sendo seduzida por Marruz²⁹. Na peça *Amantes Arrufados* (s/d), após o criado Marotinho relatar que sua estimada dama e a de seu senhor estão “danadas” com eles, o amo Felisberto propõe fazer ciúmes, Marotinho diz que não adiantaria, mas o amo diz: “Como te enganas, sempre o amor primeiro/ Deixa no coração um formigueiro”³⁰. Interessante observar que na peça *Os Velhos Amantes* (1784), se apresenta um remédio para curar o formigueiro: o casamento³¹.

O encontro com a pessoa amada é relatado como um alívio ao coração, como diz o já citado Galope – do Entremez *O Libertino Castigado* (1789) –, quando acompanhado de seu amo encontra as respectivas amantes: “vimos aqui para alliviar as saudades, que nos esfrangalhão o

²⁷ *Os Velhos Amantes*: Pequena Peça, ou Novo Entremez. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1784, p. 11.

²⁸ Alegria afirma isso em pensamento, pois está *fazendo arrufos*, sendo assim, não pode demonstrar que se sente atraído por Marruz. Tratarei desse caso adiante.

²⁹ Novo Entremez Intitulado, *O Cazamento Gostozo*. Lisboa, Officina de Caetano Ferreira da Costa, 1777, p. 8.

³⁰ Novo Entremez Intitulado *Os Amantes Arrufados*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, s/d, p. 2.

³¹ *Os Velhos Amantes*: Pequena Peça, ou Novo Entremez. Op. cit., p. 11.

coração”³². Ou o “padeço de tirannas saudades”³³ dito por Dirandina, amante de Disfarce, criado que na peça *Os Disgostos Que Teve Huma Sécia De Lisboa* (1789), ao ir entregar uma carta à namorada de seu amo, na casa dela, tropeça em um cachorro e pelos latidos é denunciado, acordando o pai da moça que confisca a carta. Devido ao ocorrido, Disfarce, ao longo da peça várias vezes cita o ato, para mostrar como ele é um amante esforçado, contudo há na fala do criado um tom exageradamente heroico.

O Amante Herói

Outro estratagema que mais parece uma autoafirmação masculina, como protetor, ou como um valente que enfrenta o perigo, é a estratégia que será aqui chamada de *O Amante Herói*. O já citado Disfarce – da peça *Os Disgostos Que Teve Huma Sécia De Lisboa* (1789) – utiliza-se do ocorrido para enaltecer sua imagem, para ressaltar que seria capaz de um sacrifício em nome do amor. Diz ele: “Olha rapariga, por amor de ti me expuz a ser escovado pelo amigo morraõ”³⁴ e completa que o cão só não avançou porque sabia que iria perder a luta. Em outra fala, quando está se retirando e percebe que terá de passar pelo cachorro mais uma vez, relata isso para sua benquista como se fosse enfrentar uma verdadeira aventura. Tal valentia é utilizada como recurso cômico e sua ama-

³² Pequena Peça Intitulada: *O Libertino Castigado e a Prisão No Jogo de Biliar*. Op. Cit. p. 7.

³³ Novo e Devertido Entremez Intitulado *Os Disgostos Que Teve Huma Sécia de Lisboa, Por Amor do Seu Amante*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789, p. 7.

³⁴ Ibidem, p. 8.

da, zombando de sua “valentia”, questiona: “não me pareces homem pelo muito medo que mostras; quem teme um cão? Só tu.”.³⁵

Não só a coragem como também a aparência do herói libertador, como na peça *A Peta De Nova Invenção* (1790), na qual Florindo, em uma carta a Lucrecia, sua amante, escreve: “Única prenda da minha alma, hum momento não passa, em que eu, e meu esperto criado, não estejemos a discorrer no modo de a resgatar desse pessimo captiveiro”³⁶.

Fazer Arrufos ou Namorar por Nova Ideia

Fator importante para compreender a sedução, principalmente feminina, é o *fazer arrufos*, também chamado de *namorar por nova ideia*³⁷. Em *Cazamento Por Nova Ideia* (1792), Angélica afirma que o intuito de fingir arrufos é ver os homens “morrerem por nós”³⁸, o que também pode ser observado no *Entremez A Ratoeira* (s/d), no qual as jovens afirmam que com apenas “sutis invetivas”³⁹ [os homens], cedem, e ficção como mansos cordeirinhos.”.⁴⁰

Essa nova estratégia de aparência é ironizada pelo criado Merlim, do *Entremez Amor Sem Pés Nem Cabeça*:

³⁵ Idem.

³⁶ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Peta de Nova Invenção, Ou O Ciozo Enganado*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1790, p. 6.

³⁷ Fazer arrufos ou namorar por nova ideia é uma tática de sedução utilizada nos entremezes que consiste em fingir ira ou ciúmes.

³⁸ Novo e Devertido Entremez Intitulado *Cazamento Por Nova Ideia*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792, p. 5.

³⁹ Segundo Bluteau (1728), inventiva é uma repreensão por palavras ásperas.

⁴⁰ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados*. Op. Cit. p. 1.

Senhor meu Amo, juro-lhe que este seu modo de viver fará rir a todos: V.m. com o seu maldito amor he peor que os doidos, eu dezejava que todo o mundo vira o seu modo de tratar para com a sua amada? Agora lhe faz agrados, logo carranca, e tão feia, que para desmamar hum criança, não te precisava mais: se em hum instante estão de sera, dali a nada já os vejo com sete pedras na mão; emfim He o seu amor, amor sem pés nem cabeça; nunca se sabe quando estão bem, ou mal [...]⁴¹

Armellino responde a seu indignado criado, procurando justificar:

As tuas parollas me divertem quanto te não sei encarecer; queres por ventura, que não hajaão mais do que meiguices, agradinhos, e nunca o semblante irado! como és simples, não sabes, que em qualquer mulher tomando posse, e conhecimento do coração de hum homem, o despreza, e o trata como lhe parece! [...]; bem mostras que do mundo não tens o menor conhecimento, e muito menos dos venozos extratagemas, e sutis idéias do sexo variavel.
⁴²

Pode-se perceber neste diálogo, principalmente quando o amo diz que o criado não conhece o mundo, que a prática de encarnar uma personagem – fingir uma aparência – não era incomum. Os *venenozos extratagemas*, eram até mesmo esperados pelo amante, eram uma estratégia de sedução.

Na peça *Amantes Desconfiados* (1777), ambos os namorados desconfiam que a pessoa amada está apaixonada por outra, sendo assim os serviçais decidem aconselhar seus respectivos amos a fingir que estão arrufados. Na hora os senhores ficam receosos, mas os primeiros aconselham que permaneçam com a encenação.

⁴¹ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *Amor Sem Pés Nem Cabeça*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789, p. 1.

⁴² Idem.

Nos Entremezes *fazer arrufos* é uma tática, uma encenação, uma *estratégia de aparências*. Alegria, quando cortejada por Marruz, embora esteja por ele seduzida, mostra-se firme em sua tática de aparentar um arrufo, mesmo sentindo o já citado formigueiro em seu coração. Pode-se perceber ao decorrer das peças que essa artimanha geralmente é bem-sucedida; a personagem Dorina do Entremez *Amantes Arrufados* (s/d) diz que “mais amais quando tem maior ciûme”⁴³. Contudo, esse artifício não obtém sucesso sempre⁴⁴. Ao ser colocada em dúvida a fidelidade do amante, este, muitas vezes, sente-se ofendido, arrufando-se verdadeiramente, o que obriga o outro a abrir mão de sua estratégia de aparências e confessar que tudo era apenas fingimento, como ocorre em *Cazamento Por Nova Ideia*: “Meu querido Rimantes, perdoa, o meu excessivo amor deu cauza a este ciûme, tudo foi fingido, eu estou certificada da tua firmeza”⁴⁵ clama Angelica ao seu amado, pedindo-lhe perdão pelo ocorrido. Bacello constata: “Tenho percebido, isto he o que se chamaõ namorados por nova ideia, tudo nicas, tudo ciûmes, e no cabo nada [...]”⁴⁶, ou seja, constata-se que foi considerado importante, pelo autor da peça, ressaltar o “namorar por nova ideia” nesta representação do amor dos jovens.

⁴³ Novo Entremez Intitulado *Os Amantes Arrufados*. Op. Cit. p. 10.

⁴⁴ O que claramente é um recurso cômico.

⁴⁵ Novo e Devertido Entremez Intitulado *Cazamento Por Nova Ideia*. Op. Cit. p. 9.

⁴⁶ Idem.

Sedução como Passatempo ou Batalha

Muitas personagens se referem à sedução como um divertimento, um passatempo, um jogo, outros, verdadeiramente apaixonados, chegam a comparar a conquista a uma verdadeira batalha. Sobre o primeiro caso, o Peralta Aurélio da peça *A Grande Desordem De Huma Velha Com Hum Peralta* (1790) afirma que “não há divertimento melhor do que fingir amor a huma Velha”⁴⁷, e isso é reforçado pela própria criada da Velha, Lésbia, a qual admite ser divertido ver o Peralta fingir amor à sua ama. Aurélio vai além: “[...] que he amar a huma só mulher? Carta a huma, hum verso a outra, a esta huma fineza, aquella huma lisonja; he hum passatempo o mais divertido, que se póde imaginar”⁴⁸. Baudrillard afirma que “pode-se seduzir outro com o intuito de seduzir um terceiro, contudo, pode-se também seduzir alguém para agradar a si mesmo”⁴⁹, assim como pode-se observar que muitos Peraltas utilizam as estratégias de aparência não como uma forma de conquistar a afeição do outro, mas sim como uma forma de se divertir e até mesmo de se auto afirmar como galante para seu próprio prazer. Os rapazes de *A Ratoeira* divertem-se lendo as cartas de suas amadas e riem ao escrever versos apaixonados às damas. Para eles a sedução é uma diversão.

Não só por diversão, mas também como uma forma de enganar o pai para que o jovem galanteador possa casar com sua benquista. No

⁴⁷ Novo e Divertido Entremez Intitulado *A Grande Desordem de Huma Velha com Hum Peralta Por Não Querer Casar Com Ella*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1790, p. 1.

⁴⁸ Ibidem, p. 2.

⁴⁹ BAUDRILLARD, 1991, p. 81. [tradução livre]

Entremez *O Velho Peralta* (1776), Felisberto e Simplicio, para poderem casar com Ifigenia e Lizarda, bolam um plano⁵⁰ para enganar o Velho Trifonio. Este estratagema montado pelos jovens apaixonados consiste em contratar uma cigana espanhola, Pepa, para que ela encantasse o Velho, a fim de que o casamento pudesse ser consumado. Ao vê-la, Trifonio logo se encanta pelo seu modo meigo e carinhoso, aproveitando-se da situação a espanhola afirma não poder amá-lo devido ao modo como o Velho se traja e explica que gosta de “muxaxos” que se vestem como peraltas⁵¹. Fascinado, o Velho tenta satisfazer as vontades da cigana, contudo o alcaide é avisado e Trifonio é preso por se trajar inadequadamente para a sua idade. Sendo assim, os namorados podem se casar tranquilamente.

A conquista também é vista nos Entremezes lusitanos como um duelo, uma espécie de desafio. “E o que pode ser mais sedutor do que um desafio?”⁵². Para enfrentar uma batalha, mais seguro é quando se tem à disposição armas e quais seriam as armas da sedução? Clarice as descreve: “mil fingimentos, lagrimas amiudadas, soluços arrancados do interior, sejaõ as armas com que vençamos a batalha”⁵³. Arminda complementa:

⁵⁰ Importante constatar que nos Entremezes pode ser observada uma grande variedade de planos com o intuito de enganar o pai, contudo, como o foco neste artigo são as relações de sedução, apenas o plano apresentado neste Entremez será citado, pois foi o único caso encontrado desse tipo no qual há sedução.

⁵¹ Entremez Intitulado: *O Velho Peralta*. Lisboa, Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1776, p. 12.

⁵² BAUDRILLARD, 1991, p. 82. [tradução livre]

⁵³ Novo e Graciozo Entremez Intitulado *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados*. Op. Cit. p. 2.

Clamar contra os tyranos; chamar-lhe mil vezes cruéis assassinos do nosso socego, roubadores do coração, e logo o flagelador do ciúme; apár destas astudadas palavras, deve fazer o seu dever; chorar-se então, suspira-se, e certamente o triunfo será nosso, seremos Espozas, e conseguiremos desagrar Amor, destas almas de bronze, que os despreza⁵⁴.

Interessante observar a questão do estudo, pois ela é também citada em outras peças como, por exemplo, em *Correção das Vaidosas* (1819). Neste Entremez as irmãs Silvia e Livia discutem acerca de como seduzir os homens. Enquanto Silvia, que procura mostrar erudição encaixando palavras em latim – não seguindo as regras formais de gramática, o que auxilia na comicidade da situação – em suas falas, diz para a irmã abandonar os adornos, pois estes, em sua concepção seriam supérfluos, e sugere o estudo, pois, para ela, é o encanto que verdadeiramente cativa os homens; Livia, a qual também para mostrar cultura termina suas falas com palavras em italiano, retruca e diz que não há coisa mais forte que os adereços, pois, segundo ela, os homens não olham para outra coisa.

Na peça *O Peralta Disvelado e a Dama Desvanecida* (1778), o criado Centurio afirma que as moças se divertem enganando os homens, sendo que para ludibriá-los não é preciso apenas dizer que os amam, mas também que elas ajam como os sapateiros, os quais sempre procuram convencer o cliente que o seu produto é o melhor⁵⁵. Logo se percebe que a conquista é um desafio muitas vezes pessoal, de aperfeiçoar

⁵⁴ Ibidem, pp. 2-3.

⁵⁵ Novo Entremez Intitulado: *O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*. Lisboa, Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1778, pp. 2-3.

mento das técnicas de cativação. Pode-se concluir que a conquista exigia certo conhecimento, um saber passado de geração a geração sobre o que fascina o outro, como encantar e como proceder durante esse processo. Para isso também era importante saber qual local era mais adequado para que ocorresse o galanteio.

Os Lugares da Sedução

Nos Entremezes, pode-se perceber que a sedução não ocorre em qualquer lugar, dois são os que mais se destacam: a Janela e o Jardim. O namoro de janela, chamado por Júlio Dantas⁵⁶ (s/d) de *galanteio de janela-abaixo*, era algo comum na cidade de Lisboa e aparece em *A Peta de Nova Invenção* (1790). Nesta peça, a já citada Lucrecia, presa nas garras de um Velho, fala para sua criada o quão enganado está seu tutor acerca de sua janela, pois ela “mil vezes se abre, e della se comunicação os amáveis sentimentos dos nossos peitos constantes”⁵⁷. É importante lembrar que Dantas escreve sobre a primeira metade do século XVIII e as fontes escolhidas remetem à segunda metade. Tais relatos podem nos informar que muitos aspectos da vida galanteadora/amorosa portuguesa – como a paquera através da janela – ainda eram presentes mesmo após algumas décadas.

⁵⁶ Intelectual português do início do século XX, bastante conhecido pela escrita de peças teatrais. Foi ministro em Portugal e embaixador de seu país no Brasil durante a década de 1940. Escreveu *O Amor em Portugal no século XVII* em 1915.

⁵⁷ Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Peta de Nova Invenção, Ou O Ciozo Enganado*. Op. Cit. p. 5.

A janela representava um perigo tão grande, na visão do pai ou do tutor, que no *Entremez Amor Artífice* (1782), peça na qual uma parte dos diálogos entre os amantes é feita através da mesma, o tutor Geronte expressa sua vontade de tampá-las para que possa ficar descansado⁵⁸. O próprio Júlio Dantas, afirma que os galanteadores já saíam do ventre da mãe conhecendo todo o ritual de namoro à fenestra, o qual exigia descrição.⁵⁹

Quanto ao jardim, é o local preferido, principalmente quando da utilização da aparência de arrufado. O quintal é onde o criado se esconde para observar a amada de seu amo e dizer-lhe como ela está, é também o local onde patrão e criado ficam em muitos casos escondidos a espera de suas amadas, ou apenas observando-as. Ao encontro deles, inicia-se o discurso apaixonado. Ponto também importante é a presença das cartas amorosas trocadas entre os amantes.

Considerações Finais

Analisando as peças, pode-se ter uma breve ideia acerca de como se davam as relações de sedução na Portugal do século XVIII. Através dos *Entremezes* observamos quais aspectos destas relações eram destacados para estar no teatro. Pode-se deduzir, a partir da grande frequência de representações de *estratégias de aparências* nas peças, que esta era uma prática um tanto comum entre os jovens lusitanos das classes altas, e motivo de sátira por outros setores da sociedade. Importante ressaltar o

⁵⁸ Novo *Entremez*, *O Amor Artífice*. Op. Cit. pp. 4-5.

⁵⁹ DANTAS, s/d, p. 49.

papel da *estratégia de aparências* como um enigma, elemento tão ressaltado pelo pensador dinamarquês Kierkegaard, em seu *Diário de um Sedutor*⁶⁰. O enigma provoca um desafio, o qual envolve os dois amantes (ou em certos casos, mais do que dois). Um jogo, cujo objetivo é a conquista, se inicia, exigindo dos participantes disposição e vontade. E pelo apresentado nas peças, pode-se questionar se os próprios portugueses não viam a sedução como um jogo. Este, porém, é bastante diferente do jogo do Marquês de Sade.

A representação da conquista nos Entremezes, que em muito é consequência do casamento por vontade dos noivos, está situada dentro do conflito “Tradição *versus* Novos Costumes”. Essas novas condutas, muitas vezes são criticados comicamente, como a constante confusão causada por fingir arrufos. O amante herói que na realidade não é tão corajoso, o sofredor que treina o que falar para a amada, a carta mal escondida e os inúmeros planos bolados pensando no casamento, podem ser tidos como elementos burlescos de sátira às novas formas de amor. Contudo, o recorrente final feliz e a usual crítica ao matrimônio arranjado podem levar a crer que embora exista um discurso conservador, esse novo modo de união matrimonial é sim levado em consideração podendo supor que a nova forma de união e, por consequência, o processo de conquista fossem considerados fundamentais pelos lusitanos para sua própria a compreensão. Talvez essa importância dada à sedução expli-

⁶⁰ Em um trecho de sua obra, Johannes, o sedutor, intrigado com o enigma que Cordélia, a quem está dirigida a sedução, o proporciona. O diarista suplica que não está implorando que sua amada apareça, mas sim desafiando-a para um combate.

que a fama de homens como Giacomo Casanova, especialistas nesta arte. Essa preocupação leva a crer que há uma vontade em desvendar os segredos da conquista. Baudrillard (1990) concorda com Kierkegaard quando este afirma que a sedução possui um cenário espiritual, que no século XVIII é como se fosse uma união entre inteligência, charme e refinamento.

Por último, é importante citar uma reflexão presente em Baudrillard (1990). Seja o peralta que ludibria por diversão ou o apaixonado por puro amor, o melhor jeito de fascinar é ser seduzido, ou pelo menos fingi-lo. Faz parte do encantamento do outro deixá-lo provocado a aceitar o desafio proposto pela sedução. Esta provocação, nos Entremezes, dava-se através das *estratégias de aparência* que elencamos neste artigo.

Fontes

Entremez Intitulado: *O Velho Peralta*. Lisboa, Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1776.

Entremez Novo, Intitulado: *A Primeira Parte do Velho Impertinente, E Allucinado, Entre Amor Ardiloso e Disfarçado*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, s/d.

Novo Entremez Intitulado *A Correção das Vaidosas*. Lisboa, Na Impressão de Alcobia, 1819.

Novo e Divertido Entremez Intitulado *A Grande Desordem de Huma Velha com Hum Peralta Por Não Querer Casar Com Ella*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1790.

Novo e Devertido Entremez Intitulado *Cazamento Por Nova Ideia*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792.

Novo, e Devertido Entremez Intitulado *O Cazamento de Huma Velha Com Hum Peralta e a Ma' Vida Que Elle Lhe Deu*. Lisbos, Officina de Domingos Gonsalves, s/d.

Novo Entremez, *O Amor Artífice*. Lisboa, Officina de Antonio Rodrigo Galhardo, 1782.

Novo Entremez Intitulado, *O Cazamento Gostozo*. Lisboa, Officina de Caetano Ferreira da Costa, 1777.

Novo e Devertido Entremez Intitulado *Os Disgostos Que Teve Huma Sécia de Lisboa, Por Amor do Seu Amante*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789.

Novo Entremez Intitulado: *O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*. Lisboa, Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1778.

Novo Entremez Intitulado *Os Amantes Arrufados*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, s/d.

Novo Entremez Intitulado: *Os Amantes Desconfiados*. Lisboa, Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1777.

Novo Entremez Intitulado *Os Desprezos de Hum Filho Peralta a seu Pai; ou Sophismas, com que Enganou a Criada*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792.

Novo e Gracioso Entremez Intitulado *A Peta de Nova Invenção, Ou O Ciozo Enganado*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1790.

Novo e Graciozo Entremez Intitulado *A Ratoeira Em Que Amor Pilha Os Pobres Namorados*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, s/d.

Novo e Gracioso Entremez Intitulado *Amor Sem Pés Nem Cabeça*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789.

Os Velhos Amantes: Pequena Peça, ou Novo Entremez. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1784.

Pequena Peça Intitulada: *O Libertino Castigado e a Prisão No Jogo de Bilhar*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

DANTAS, Júlio. *O Amor em Portugal no Século XVIII*. 3ª ed. Lisboa: Sociedade Editora Arthur Brandão & Cia, s/d.

Referências

BAUDRILLARD, J. *Seduction*. Trad. Brian Singer. Montréal: New World Perspectives, 1990.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. 1728.

CHARTIER, R. *As práticas da escrita*. In: ARIÈS & CHARTIER (orgs). *História da vida privada 3: Da Renascença ao Século das Luzes*. 2ª reimpressão. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 2012. pp.113-162.

DEJEAN, Joan. *A invenção de um público para a literatura*. In: _____. *Antigos Contra Modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Trad. Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2005.

FONSECA, E. P. A. *O casamento segundo o teatro de cordel em Portugal (1783-1794)*. 60 f. Monografia (Graduação em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MCFARLANE, A. *História do casamento e do amor*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MORAES, Eliana R. *Marquês de Sade: um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: EDUC, 1992.

SENNETT, R. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Recebido em: 31/05/2015

Aceito em: 13/11/2015

REPRESENTAÇÕES DE AMOR CORTÊS E CAVALARIA EM *AMADIS DE GAULA*

COURTLY LOVE AND CHIVALRY REPRESENTATIONS IN *AMADIS OF GAUL*

Juliane Terres¹

Resumo: *Amadis de Gaula*, uma novela de cavalaria do século XIV cujo sucesso e alta circulação perdurou por séculos, apresenta-nos sua versão particular do modelo cortesão e cavaleirístico. Através de trechos selecionados, poderemos observar: elementos que se repetem ao longo dessa narrativa, e que se classificam como componentes característicos destes modelos; como é construída a imagem do cavaleiro perfeito; e como se dá a relação dos personagens dentro da lógica cortesã.

Palavras-Chave: *Amadis de Gaula*; novela de cavalaria; literatura medieval; amor cortês; cavalaria.

Abstract: *Amadis of Gaul*, a fourteenth century chivalric novel whose success and high circulation lasted for centuries, gives us its particular version of the courtly and chivalrous model. Through selected passages, we will be able to observe: elements that recur throughout this narrative, and that are classified as characteristic components of these models; how the image of the perfect knight is built; and how is the relationship of the characters within the courtly logic.

Keywords: *Amadis of Gaul*; chivalric romance; medieval literature; courtly love; cavalry.

Introdução

O que mestre Nicolau primeiro lhe pôs nas mãos foram os quatro de Amadis de Gaula.

¹ Aluna de graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

— Parece coisa de mistério esta! — disse o cura — porque, segundo tenho ouvido dizer, este livro foi o primeiro de cavalarias que em Espanha se imprimiu, e dele procederam todos os mais; por isso entendo que, por dogmatizador de tão má seita, sem remissão o devemos condenar ao fogo.

— Não senhor — disse o barbeiro — também eu tenho ouvido dizer que é o melhor de quantos livros neste gênero se têm composto; e por isso, por ser único em sua arte, se lhe deve perdoar.

— Verdade é — disse o cura; — por essa razão deixemo-lo viver por enquanto (CERVANTES, 2005: 44).

Este trecho de *Dom Quixote* nos mostra o quanto suas personagens, e talvez o próprio Miguel de Cervantes, prezavam *O Amadis*, nomeando-o o mais antigo livro de cavalaria impressa e também o melhor de sua categoria. A primeira informação não é totalmente correta, uma vez que se têm notícias de uma impressão de *Tirant lo Blanch* em 1490, enquanto a primeira impressão do *Amadis* que conhecemos data de 1508 (ALBERTO, 2010: 13). Quanto à segunda informação, sendo apologia vinda de um dos baluartes da literatura espanhola, de pouco nos vale tentar refutá-la. Ela nos indica, porém, a reverberação que a história encontrou no público. Dom Quixote possuía os quatro livros do *Amadis de Gaula*, assim como *As Sergas de Esplandião*, um quinto livro acrescentado por Garcí Rodriguez Montalvo posteriormente, e também outras novelas de cavalaria inspiradas no *Amadis*. Estas últimas, junto com o quinto livro, foram condenadas à fogueira pelo cura, mas o *Amadis* foi perdoado por ser o “melhor” e “único” em sua categoria (CERVANTES, 2005: 44-45).

Devido ao seu sucesso, tão bem ilustrado por Cervantes, *Amadis de Gaula* teve inúmeras cópias manuscritas e impressas circulando por

séculos. A versão aqui utilizada foi impressa em 1531, em Sevilha, baseada no manuscrito de Garcí Rodriguez Montalvo (1440-1504), sendo a versão mais antiga da novela que se encontra completa.² Montalvo não é o autor da novela, mas se temos um registro completo dela hoje, nós o devemos à ele, que se dedicou em escrever sua versão “corrigida” a partir de escritos “corruptos e mal compostos em antigo estilo”, “eliminado muitas palavras supérfluas e acrescentando outras de estilo mais polido e elegante”, acrescentando ainda um quinto livro – “A Sergas de Esplandião” - aos quatro originais. Não se conhecem muitas informações sobre a vida de Montalvo, mas sabemos que ele viveu na segunda metade do século XV, e que a primeira versão impressa da sua transcrição de *Amadis* foi produzida em 1508, em Saragoça (LOPES, 2007: 163). Porém, tanto desta quanto de muitas outras edições, restam-nos apenas fragmentos, sendo poucas as edições completas da obra.

Entre a publicação da mencionada primeira edição conhecida (em 1508) e 1587 foram feitas outras trinta edições e traduções, além de inúmeras continuações e complementações. Isso reforça a ideia de popularidade da novela que se aproveitou da facilidade e menor custo propiciados pela (então recente) criação de Gutenberg para a impressão de livros. Podendo assim, ser considerada um dos primeiros *best-sellers* da História. Além da compilação de Montalvo, restam apenas quatro fragmentos em castelhano das primeiras décadas do século XV, a partir dos quais chegou-se à conclusão de que Montalvo teria suprimido mais par-

² Parte desta versão foi traduzida para o português pela Professora Graça Videira Lopes, e esta tradução também será utilizada aqui.

tes do original que o complementado (ALBERTO, 2010: 14).

Sendo determinado que Montalvo não é o autor, questiona-se quem o é, e chegamos assim ao impasse da questão-problema das origens e da autoria de *Amadis de Gaula*. O manuscrito original não sobreviveu para nos oferecer seu testemunho, entretanto, infere-se que o relato inicial seja do século XIV.

Sendo a obra admirável que é, a honra de reclamá-la sua é disputada há tempos por portugueses e espanhóis, e até por franceses. Não cabendo aqui opinar sobre os méritos de cada um, procuramos observar seus argumentos. Os franceses alegam que a ambientação da narrativa favorece a teoria da origem francesa, localizando Gaula na França. A maioria dos pesquisadores do assunto, porém, sequer menciona essa possibilidade, descartando tal argumento. Os defensores da origem castelhana – como Juan Manuel Cacho Bleuca (século XX) – tem a seu favor: 1) o fato de os únicos manuscritos encontrados estarem em castelhano, o que indicaria um autor castelhano, embora não se saiba sua identidade; 2) o fato de que a edição de 1508 foi impressa em Saragoça (ALBERTO, 2010: 15).

Os que defendem a origem portuguesa – como Teófilo Braga (1843-1924), Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989) e Afonso Lopes Vieira (1878-1946) –, se valem de que: 1) Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), o sucessor de Fernão Lopes (1380/1390-1460) como cronista da Livraria Real, atribuiu a autoria do *Amadis* a Vasco de Lobeira (século XIII) em 1460; 2) o poema feito por Amadis à Oriana, as *Lais de Leonoreta*, se encontra também no Cancioneiro da Biblioteca Nacio-

nal de Lisboa, sendo aí atribuído ao trovador português João Lobeira, que encontrou nos reinados de D. Afonso III (1210-1279) e D. Dinis (1261-1325); 3) há a presença de um D. Afonso de Portugal na obra (ALBERTO, 2010: 15). Alguns historiadores sugerem ainda que João Lobeira e Vasco de Lobeira seriam pai e filho, de forma que este deu continuidade ao que aquele havia iniciado (ALMEIDA, 2010: 49-50).

Independentemente de sua origem mais específica, a obra se caracteriza como ibérica, sendo que as aventuras e a coita de Amadis povoaram o imaginário de seus leitores (e ouvintes) e permanecem até hoje como grandes exemplares do amor cortês e dos ideais cavaleirescos. Para compreender como isso se dá na obra, faz-se necessário um rápido resumo.

A narrativa

A história é relatada do ponto de vista de um narrador onisciente, que vê a todos e sabe o que se passa em suas mentes, mas não toma ação dentro da trama. Este narrador escolhe os fatos que são contados ao leitor e também a sequência em que são apresentados, por vezes, não seguindo uma ordem cronológica. Ou seja, em alguns momentos, o narrador pausa a narrativa do que se passa com uma personagem para nos contar o que sucedeu dias antes com outra, como pode se observar nestes trechos:

Aqui deixa o autor de contar isto, porque em seu lugar merecido se encontrará o que este Galaor fez, e torna a contar o que aconteceu ao Donzel do Mar depois que do rei Periom e da Donzela da Dinamarca e do castelo do velho partiu (MONTALVO, 2007:

46).

O autor aqui torna a contar do rei Periom e de sua amiga Elisena (MONTALVO, 2007: 26).

O autor aqui deixa de falar do Donzel do Mar e torna a falar de D. Galaor, seu irmão, que o gigante tinha levado (MONTALVO, 2007: 45).

O autor deixa aqui de contar isto, e torna a falar de Amadis e deste Galaor dirá a seu tempo (MONTALVO, 2007: 90).

El autor aquí deja de hablar de eso para lo contar en su lugar y torna a Amadís (MONTALVO, 1531: 170).

Há aqui dois “autores”, Montalvo e o autor original da novela, de quem não se tem conhecimento, e a quem Montalvo se refere na terceira pessoa. O narrador teria conhecimento de tudo que o autor original contou, e como o fez. Ou ao menos é o que ele tenta passar ao leitor.

O relato começa com os pais de Amadis: o rei Periom de Gaula e Elisena, filha do rei Garinter da Pequena Bretanha; narrando como se conheceram, enamoraram-se um do outro e desfrutaram desse amor às escondidas, auxiliados por Darioleta, dama de Elisena. Tendo D. Periom partido para defender seu reinado, Elisena se descobre grávida e se vê forçada a abandonar a criança, que é colocada no rio dentro de uma arca, juntamente com a espada e o anel que D. Periom deixara e com uma carta que a identificava. O bebê é encontrado por Gandales, que o cria junto com seu filho Gandalim – que acabará por acompanhar Amadis em suas aventuras, como seu escudeiro. Ao crescer, o Donzel do Mar – assim chamado por ter sido encontrado no mar, e por não se saber seu nome – faz-se notar pela sua beleza e pelo talento que demonstra em

tudo que se empenha. Isso encanta a rainha da Escócia (irmã de Elise-na), fazendo com que ele seja levado à corte do rei escocês Languines. Ali ele conhece a filha do rei da Dinamarca, Oriana, por quem se ena-mora. Buscando então se provar digno de sua dama, ele se faz nomear cavaleiro pelo rei Periom – sem que um ou o outro soubessem que eram pai e filho – e sai ao mundo empregando seus valores cavaleirescos. Entre seus vários feitos e aventuras, acaba por descobrir sua real origem e é reconhecido por seus pais – que haviam se casado, e desfruta de seu amor com Oriana, do qual nasce Esplandian.³

Literatura e Cavalaria

Devemos lembrar de questionar a fonte histórica dentro do que ela pode nos responder e, em se tratando de uma fonte literária, devemos iniciar tais questionamentos com os motivos que levaram ao seu registro, os locais por onde circulou e as pessoas que tiveram acesso a ela (BORGES, 2010). Nem sempre obteremos respostas satisfatórias, mas podemos fazer algumas reflexões pertinentes. Lembrando que durante a Idade Média os relatos orais eram mais comuns que os escritos, é possível imaginar que a história de Amadis tenha circulado oralmente antes (e depois) de ser registrada em papel. E apesar de sua popularidade, é provável que seu conhecimento fosse mais restrito à nobreza e às cortes, pois, ainda que a imprensa tenha barateado o custo da produção dos livros, eles continuavam não sendo acessíveis a todas as camadas da

³ O poeta português Afonso Lopes Viera (1878-1946) fez uma versão reduzida da novela, cortando os elementos que lhe caracterizavam como “de cavalaria”, transformando-a num romance.

sociedade. Já os relatos orais podem ter facilmente penetrado tais camadas (ALBERTO, 2010).

Pensando ainda nessa confluência entre a oralidade e a escrita, podemos observar as rupturas e as continuidades entre a poesia das cantigas medievais e a prosa das novelas de cavalaria. Ainda que a prosa se dedique mais intensamente à narrativa e aos detalhes, ela ainda apresenta muito da poesia, principalmente nos temas abordados, como a coita amorosa, o *loor* (louvor) à dama, os valores cavaleirescos e nobres, todos os quais podemos observar no *Amadis*.

Quando lemos *Amadis de Gaula* é fácil perceber a associação feita entre cavalaria e nobreza, pois apesar de Amadis ter sido feito cavaleiro antes de descobrir sua linhagem, todos os outros cavaleiros da narrativa vêm de famílias nobres. No entanto, essa conexão não surge com a cavalaria, mas é ligada à ela por volta do século XIII (FLORI, 2005: 123). Se considerarmos que o cavaleiro precisava de recursos para se armar e manter um cavalo, a participação camponesa nessa empreitada se torna difícil, ou mesmo impossível.

Por volta do século XI a cavalaria começa a ser sacralizada pela Igreja Católica. Isto pode parecer contraditório de relance, afinal a Igreja sempre foi declaradamente contra a violência. Mas um olhar mais detalhado do contexto nos faz perceber a lógica deste aparente paradoxo. O século XI marca o fim de incursões guerreiras, e uma melhora no clima europeu, o que contribuiu para melhores colheitas e um crescimento demográfico, o que resultou em guerras privadas por terras e heranças. Estas prejudicavam a Igreja, que procurou amenizá-las com a *Pax Dei*, a

Tregua Dei, proibindo a violência contra aqueles que dela não podiam se defender, sob pena de excomunhão (FLORI, 2005: 134). Com estas e outras medidas a Igreja procurou sacralizar o cavaleiro, tornando-o um defensor dos valores católicos, que poderia empreender a violência em nome da fé cristã, mas que deveria se confessar para se expurgar desse pecado.

Nos séculos XII e XIII o aumento demográfico dos séculos anteriores resulta numa estrutura familiar nobre perigosa para a ordem social. Para evitar a dispersão de seus bens, os primogênitos eram os principais herdeiros, fazendo com que os filhos seguintes tivessem de optar por alternativas como juntar-se ao clero, encontrar um casamento lucrativo, ou então procurar sua sorte algures, através das guerras e pilhagens. Aqueles que escolhiam esta última alternativa eram os responsáveis pela atribulação da época. Com intuito de amenizar essa situação, procura-se criar regras de comportamento para esse grupo. Assim vemos a elaboração do cavaleiro cortês, que sendo nobre e bom cristão, tem limites para a sua violência, que deve ser empregada contra os maus para defender os bons. Isso contribuiu para a diminuição da instabilidade social e da violência (ZIERER, 2009: 307).

A essência das novelas de cavalaria está nas inúmeras batalhas e guerras descritas em detalhes, nas aventuras de personagens maravilhosos que se envolvem em façanhas admiráveis. Não precisamos ler mais do que algumas páginas do *Amadis* para encontrar esses elementos:

Ele voltou a cabeça e viu o cavaleiro com quem antes justara, e outro cavaleiro com ele, e tomando as suas armas, foi contra eles,

que traziam as lanças baixas e ao melhor correr dos seus cavalos. E os das tendas viram-no ir tão aposto na sela que ficaram maravilhados. E certamente podeis crer que no seu tempo não houve cavaleiro que mais aposto na sela parecesse, nem mais formoso justasse, tanto que em algumas partes onde ele se queria encobrir foi descoberto por isso; e os dois cavaleiros feriram-no com as suas lanças no escudo que lho amolgaram, mas o arnês não, que era forte; e as lanças foram quebradas, e ele feriu o primeiro que antes tinha derrubado e embateu nele tão fortemente que deu com ele em terra e quebrou-lhe um braço e ficou como morto; e o Donzel perdeu a lança, mas deitou logo mão à espada e foi contra o outro que o feria, e deu-lhe por cima do elmo, assim que a espada chegou-lhe à cabeça, e quando a puxou, quebraram-se os laços e tirou-lho da cabeça; e alçou a espada para o ferir e o outro alçou o escudo, e o Donzel do Mar deteve o golpe, e passando a espada para a mão esquerda, agarrou-lhe o escudo e tirou-lho do colo e deu-lhe com ele por cima da cabeça, que o cavaleiro caiu por terra atordoadado (MONTALVO, 2007: 58-59).

O Amor

No *Amadis* - e nas novelas de cavalaria em geral - o amor é um elemento importante na narrativa, mas não é seu foco. Ele aparece mais como um pano de fundo, uma justificativa primordial que leva o cavaleiro às suas aventuras. Aqui entramos na discussão do conceito de amor cortês, já que fazer as vontades da dama e honrar seu nome com vitórias bélicas fazem parte desse imaginário, e também justifica parcialmente porque Amadis corre o mundo empregando os valores em que acredita.

O conceito de amor cortesão não é uma unanimidade entre os historiadores. Régnier-Bohler, aplica o conceito ao amor de um cavaleiro por uma dama casada, e portanto, inacessível, ou aos sentimentos de jovens que aspiram ao casamento (RÉGNIER-BOHLER, 2002: 48). Martin Aurell vê a dama como esquiva, quase inacessível, mas não con-

sidera o aspecto adúltero visto por outros historiadores. Em seu conceito, a recusa da dama é mais uma das etapas ritualísticas pelas quais o amante precisa passar. Este rende tributo à dama, que lhe faz promesas, seguindo a lógica feudal. Aurell avalia que essa livre troca de consentimentos - do amante que escolhe a dama, e da dama que aceita o amante - contribuiu para a definição da natureza sacra do casamento, valorizando o amor *d'élection*, e marcando a mentalidade Ocidental (AURELL, 2002: 52). Duby compara o amor cortês a um jogo perigoso e excitante. Perigoso pois não podia ser descoberto, daí a necessidade da discrição, e excitante justamente por causa desse perigo. Assim como todo jogo, o amor cortês possuía regras e dependia do consenso dos jogadores. O amante faz cerco à dama, se ajoelha perante ela, prometendo não prestar serviço a nenhuma outra. Se a dama aceita - pelas regras do jogo, e também pela lógica dessa sociedade onde toda dádiva merece uma contradádiva - ela é obrigada a recompensar o amante. Essa recompensa, porém, deve ser feita por etapas dosadas, para manter o jogo e a discrição. Segundo Duby, essa relação se dava muitas vezes entre cavaleiros da corte e a senhora da casa, a mulher do senhor que eles serviam. Porém, o aspecto adúltero desse relacionamento fica reservado às exceções, já que dentro dessa dança amorosa lúdica, os cavaleiros estavam servindo ao senhor, e mostrando sua fidelidade a ele quando se submetiam à vassalagem amorosa com sua senhora (DUBY, 1994: 332).

Quanto aos simbolismos do amor cortês, os historiadores parecem concordar que a relação do casal se dá sob uma lógica feudal, a dama

sendo a *senhor*⁴ recebe o cavaleiro como seu vassalo. Este lhe deve homenagem, o que pode abranger diferentes *serviços*⁵, como manter a relação e o nome da amada em segredo, fazer cantigas de *loor* a dama, ou se dedicar aos valores cavaleirescos em seu nome. E em troca, a dama oferecerá um *benefício*⁶ ao cavaleiro, o que pode ser desde uma palavra, uma mensagem, um olhar, um beijo, ou até a secreta relação carnal. O percurso que leva ao benefício, porém, é longo e sofrido, e leva o cavaleiro à *coita*⁷. O cavaleiro precisa se provar digno, vencer a provação da castidade, conter seu desejo, para que a dama lhe faça *bem*⁸. O amor, que exige a superação de obstáculos e paciência, atormenta o cavaleiro, que ora deseja a morte, ora se aproxima da loucura. Caso uma das partes não cumpra o que deve, surge o sentimento de *saña*⁹.

⁴ Forma de tratamento dirigido à dama, “o gênero masculino se explica como reminiscência do primitivo serviço feudal que o vassalo prestava ao suserano” (SPINA, 1921: 404).

⁵ O *servir* ou *serviço*, consiste no “conjunto de deveres do vassalo para com o suserano”, mas dentro dos conceitos de amor cortês, “o *serviço* confundia-se de tal forma com o *amor* que ambas as palavras se tornaram sinonimas”. Para cumprir com suas obrigações de vassalo, o amante deveria observar alguns preceitos como discrição e a dedicação (SPINA, 1921: 404).

⁶ O *benefício* ou *bem*, era a recompensa à qual o amante aspirava quando se dedicava a sua dama, e podia ser oferecido de diferentes maneiras, como “uma saudação, uma prova de simpatia. Às vezes (...) um beijo”, até exigências mais sensuais. Na lógica cortesã, era um direito do amante, e um dever da dama (SPINA, 1921: 390).

⁷ A *coita* se resume em pena, tormento ou sofrimento, pelo qual o amante deve passar antes de alcançar o *benefício* (SPINA, 1921: 367).

⁸ *Idem*: *benefício* ou *bem*.

⁹ O termo “*saña*” dispõem de algumas definições distintas, mas de acordo com o que vemos no Amadis, podemos mencionar duas: 1) a de Segismundo Spina, segundo a qual, *saña*, ou *sanha*, é a indignação da dama frente a desmesura de seu amado, ou por vezes os arrufos que se davam entre eles (SPINA, 1921:

É possível observar todos esses elementos característicos do amor cortesão e da cavalaria em *Amadis*, que os atualiza, como aponta Moraes Alberto:

O *Amadis de Gaula* nos mostra uma cavalaria diferente, um tanto quanto superior, que conserva o lado espetacular da antiga, com suas leis e formalidades, mas transforma e enobrece seu espírito, deixando-a mais polida. Desaparece a rudeza da palavra e da obra, e são tateis as influências cortesãs ao ideal cavaleiresco que se completa no *Amadis*, e mostra a distância em que a obra se encontrava do meio popular, por onde originalmente é provável que tenha circulado na forma oral, ao menos em parte. Mas o principal no *Amadis* é sua nova concepção de amor, em uma época marcada pela moral e pela religiosidade. Este amor é uma adoração permanente, e *Amadis* e *Oriana* são ambos os protótipos dos perfeitos amantes, considerados ao mesmo tempo como cavaleiro e dama, um novo sistema de conduta, que contrasta às paixões adúlteras das narrativas celtas. *Amadis* é a epopeia da fidelidade amorosa (ALBERTO, 2010: 92).

Segundo Marcelino Pelayo, o autor de *Amadis* “fez alguma coisa mais que um livro de cavalaria à imitação dos poemas do ciclo breton: escreveu a primeira novela idealista moderna e a epopeia da fidelidade amorosa, o código da honra e da cortesia, que disciplinou muitas gerações” (PELAYO, 1923: 11). Estas palavras de Pelayo e de Alberto refletem justamente a ideia de que esta novela não representava a sociedade em que foi escrita, mas que procurava estabelecer um ideal de comportamento, como tal sociedade deveria se portar.

Feitas tais considerações, refletimos então, mais detalhadamente

402); 2) a de Moraes Alberto, que liga o conceito às ideias de ira (no sentido de pecado capital) e loucura, vendo-o como uma “loucura furiosa” que impulsionava os atos corajosos dos cavaleiros (ALBERTO, 2010: 29).

sobre estes aspectos à luz de alguns trechos escolhidos:

– Ai, Deus! Por que vos prougue de pôr tanta beleza nesta senhora e em mim tanta coita e dor por causa dela? Em forte ponto os meus olhos a olharam, pois que perdendo o seu lume, com a morte pagarão aquela grã loucura que no coração puseram (MONTALVO, 2007: 32).

– Ai, cativo Donzel do Mar, sem linhagem e sem bem, e como foste tão ousado de meter o teu coração e o teu amor em poder daquela que vale mais que as outras todas em bondade e formosura e em linhagem? Oh, cativo! Por qualquer destas três cousas não devia ser ousado o melhor cavaleiro do mundo de a amar, que mais é ela formosa do que o melhor cavaleiro em armas, e mais vale a sua bondade do que a riqueza do maior homem do mundo, e eu, cativo, que não sei quem sou, que vivo com trabalho de tal loucura que morrerei amando sem lho ousar dizer (MONTALVO, 2007: 56).

Viram-lhe os olhos vermelhos e as faces molhadas de lágrimas, assim que bem parecia que dormira pouco de noite, e sem falta assim era, que, lembrando-se da sua amiga, considerando a grande coita que por ela lhe vinha sem ter nenhuma esperança de remédio, outra coisa não esperava senão a morte (MONTALVO, 2007: 61).

– Ai, amigo Gandalim, como sofre meu coração! Se tu me amas, sabe que antes me aconselharias a morte que viver em tão grande coita, desejando o que não vejo. (...) Havia eu de valer, ou algum outro, tanto como aquela em quem todo o bem do mundo está? (MONTALVO, 2007: 97).

– Ai Deus! Onde está ali a flor do mundo? Ai, vila, como estais agora em grande altura por estar em ti aquela senhora que entre todas as do mundo não há par em bondade e formosura, e ainda digo que é mais amada do que todas aquelas que amadas são, e isto provarei eu ao melhor cavaleiro do mundo, se ela mo outorgasse!

Depois que sua senhora louvou, um tão grande cuidado lhe veio, que as lágrimas vieram-lhe aos olhos e, enfraquecendo-lhe o coração, caiu em grande pensamento, que todo estava entorpecido,

de maneira que nem de si nem de outro sabia parte (MONTALVO, 2007: 96).

Nos trechos acima vemos a coita de Amadis, a consideração da morte como única solução para seu sofrimento, seu medo de não ser digno de sua dama devido à sua descendência desconhecida – aliás, nenhum homem no mundo seria digno de Oriana, *a flor do mundo*, “a mais formosa criatura que jamais se viu, tanto que foi a que ‘sem par’ se chamou, porque no seu tempo nenhuma houve que lhe fosse igual” (MONTALVO, 2007: 30). Esta idealização da personagem de Oriana não parte apenas da perspectiva de Amadis, o cavaleiro apaixonado. Outras personagens e o próprio narrador parecem concordar com a incomparável beleza de Oriana, como mostra a frase acima, nas palavras do narrador. Nos trechos seguintes podemos observar a característica feudal do amor cortês, onde o homem se faz vassalo de sua dama, sua *senhor*, lhe prestando serviço em troca de benefício, ou mercê:

– Ai, Deus! – disse Amadis – como servirei eu a esta senhora a grande mercê que me faz agora? (MONTALVO, 2007: 108)

– Senhora, se minha discrição não bastar para satisfazer a mercê que me dizeis e a que me fizestes no recado da Donzela da Dinamarca, (...) e se eu, minha senhora, fosse tão digno ou os meus serviços o merecessem, pedir-vos-ia piedade para este tão atribulado coração, antes que ele todo com lágrimas seja desfeito; e a mercê que vos, senhora, peço não para meu descanso, que as cousas verdadeiramente amadas quanto mais delas se alcança muito mais o desejo e o cuidado aumenta e cresce, mas porque acabando tudo, acabaria aquele que não pensa noutra coisa senão em vos servir (MONTALVO, 2007: 109).

Aqui vemos um serviço prestado por Amadis à Oriana: a discri-

ção; o manter em segredo a relação. Mas ao longo da narrativa este serviço também aparece nas obras cavaleirescas empregadas, de forma que Amadis se empenha e luta em nome de Oriana, dedicando a ela suas vitórias.

Nos momentos em que há o *loor* à dama podemos também observar outro aspecto interessante da poesia e da prosa medievais: a atribuição de características físicas reflete a condição social, os vícios e virtudes das pessoas. Dessa forma, em geral, as pessoas boas e nobres são belas, e as más são feias ou deformadas. Por isso vemos Amadis formoso e talentoso para tudo o que se empenha em fazer, afinal ele é descendente de reis e um cavaleiro valoroso.

Considerações Finais

Os exemplos acima são uma pequena parte das representações do amor cortês e da cavalaria que podem ser encontrados n' *O Amadis*. Tais representações não são retratos fiéis do cotidiano da sociedade da época, mas procuram estabelecer modelos de comportamento elevado para uma comunidade que atravessava um período de mudanças estruturais - a Península Ibérica enfrentava uma conturbada fase de trocas dinásticas em todos os seus reinos. Devido à esta não-correspondência entre os valores da realidade e da ficção em *Amadis*, a obra foi considerada anacrônica e saudosista, já que aparentava celebrar valores de séculos passados, que já não condiziam com a sociedade ibérica do século XVI. No entanto, os modelos da obra não procuram representar a realidade de nenhuma sociedade ou época, mas apresentar ideais a serem copiados.

Em contrapartida temos o grande sucesso da obra, o que nos sugere que apesar desses temas não representarem essa sociedade, ainda havia uma demanda por parte desta em relação a tais temas. Ou seja, a obra foi bem-sucedida porque atendia às expectativas de seu público. De forma que *Amadis de Gaula* foi, e continua sendo, um grande exemplar cavaleiresco cortesão.

Fontes

MONTALVO, Garcí Rodriguez de. *Los quatro libros de Amadis de Gaula*. Sevilha, 1531. Disponível em: <<http://www.wdl.org/pt/item/7330/>>. Acesso em: outubro de 2014.

_____. *Amadis de Gaula*. Trad. Graça Videira Lopes, 2007. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/amadisT.pdf>. Acesso em: maio de 2014.

Bibliografia

ALBERTO, Rodrigo Moraes. *A Saña no ideal cavaleiresco ibérico do final da Idade Média a partir da novela “O Amadis de Gaula”*. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28946/000774554.pdf?sequence=1>>. Acesso em: outubro de 2014.

_____. *O Amadis de Gaula e o ideal cavaleiresco ibérico*. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/22302/13119>>. Acesso em: maio de 2014.

ALMEIDA, Isabel Adelaide. “Amadis de Gaula”. In: LANCIANI, Giuseppe, TAVANI, Giulia. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (2ª ed.). Caminho: Lisboa, 2000, pp. 49-50.

AURELL, Martin. “Amour Courtois”. In: GUAYARD, C., LIBERA, A., ZINK, M. *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris: PUF, 2002, p. 52.

BORGES, Valdeci Rezende. “História e Literatura: Algumas Considerações”. In: *Revista de Teoria da História*. Ano 1, n.3. Goiás: Editora da Universidade Federal de Goiás, 2010, pp. 94-109. Encontrado em: <http://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO__BORGES.pdf>. Acesso em: novembro de 2014.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha – Primeira Parte*. Tradução de Francisco Pereira e Sá Coelho de Castilho. eBooks-Brasil: 2005, cap VI, p. 44. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>>. Acesso em: outubro de 2014.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DUBY, Georges. *A Sociedade Cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. “O modelo cortês”. In: DUBY, G., PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Novela de Cavalaria” In: LANCIANI, Giuseppe, TAVANI, Giulia. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (2ª ed.). Caminho: Lisboa, 2000, pp. 475-477.

FLORI, Jean. *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005.

LOPES, Graça Videira. “Sobre *Amadis de Gaula* - breve nota”. In: MONTALVO, Garcí Rodriguez de. *Amadis de Gaula*. Trad. Graça Videira Lopes, 2007. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/amadis_T.pdf>. Acesso em: maio de 2014.

LOURENÇO, Helena. *Do amor e da Soledad no Amadís de Gaula*:

ressonâncias no teatro vicentino. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7657.pdf>>. Acesso em: outubro de 2014.

LOYN, H.R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MONGELLI, Lênia Márcia, VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003.

PELAYO, Marcelino Menéndez. “Prefácio”. In: VIERA, Afonso Lopes. *O Romance de Amadis*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1923.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Amor Cortesão”. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

SARAIVA, António José, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, s/d.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Iniciação na Cultura Literária Medieval*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1973.

_____. *Presença da Literatura Portuguesa – era medieval*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. “O cavaleiro cristão n’A Demanda do Santo Graal e n’O Livro da Ordem de Cavalaria”. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Educação, História e Filosofia no Ocidente: Antiguidade e Medievo*. Itajaí: Univali Editora, 2009.

Recebido em: 26/05/2015

Aceito em: 29/09/2015

SÉCULO XX: *PRESENTISMO*, GUERRA E CINEMA

TWENTIETH CENTURY: PRESENTISM, WAR AND CINEMA

*João Leopoldo e Silva*¹

Resumo: O presente texto busca relacionar o conceito de *presentismo*, apresentado e desenvolvido por François Hartog, e sua relação com cinema e guerra. Para tanto serão analisadas duas cenas do filme *Full Metal Jacket* (*Nascido para matar*, 1987), dirigido pelo aclamado diretor norte-americano Stanley Kubrick.

Palavras-chave: Presentismo, Guerra, Cinema.

Abstract: This text seeks to relate the concept of *presentism*, presented and developed by François Hartog, and its relationship with cinema and war. For this purpose it will be reviewed two scenes from the movie *Full Metal Jacket* (1987), directed by acclaimed US director Stanley Kubrick.

Key-words: Presentism, War, Cinema.

Desde os primórdios do cinema, diferentes pesquisadores se esforçam para compreender como os filmes expressam muitas das angústias e expectativas presentes na história contemporânea. A importância do cinema deve-se não somente ao fato dele ser uma inovação tecnológica revolucionária, mas também por expressar anseios e desejos do momento de sua produção. Grandes pesquisadores (hoje clássicos), como Marc Ferro, Siegfried Kracauer e David Bordwell servem como base para o entendimento analítico de vários filmes. Diversos historia-

¹ Graduando em História pela PUC-SP.

dores brasileiros fizeram seu percurso acadêmico voltado ao desenvolvimento de um ramo historiográfico que procurasse relacionar História e Cinema, analisando, assim, métodos de aproximação entre as duas áreas.

Além da discussão teórica e metodológica destes autores, o cinema pode ser analisando perante outra ótica: a partir da teoria dos *Regimes de Historicidade*, mais especificamente sobre a ótica do *presentismo* que o historiador francês François Hartog desenvolve em seu estudo. O entendimento desta teoria é essencial para a realização da análise do filme *Full Metal Jacket* (1987).

Podemos definir à grosso modo como os *Regimes de Historicidade* sendo as maneiras nas quais as sociedades ao longo do tempo se relacionaram perante ele; já o *presentismo* é o nome dado à relação que nós, como sociedade contemporânea (pós-1789 e 1989), temos com o Tempo. Esta relação se dá primordialmente a partir do tempo Presente, na qual a aceleração das comunicações e avanços tecnológicos que visam atingir o tempo do ‘instantâneo’ fazem parte. Porém, antes de iniciarmos o estudo dos *Regimes de Historicidade*, é importante ressaltar a relação entre autor, objeto de estudo e época em que seu livro é escrito.

Afim de compreender de que maneira chegamos a ter esta relação com Tempo, Hartog se desloca para o momento histórico da Revolução Francesa, focalizando um personagem histórico chamado Chateaubriand (nascido em 1768), um “homem que nadou entre duas margens do tempo” (Hartog, 2014: 247). Chateaubriand viveu na transição entre dois *Regimes de Historicidade*: a passagem do Antigo Regime para o Mo-

dermo, onde um novo mundo, pós-Revolução Francesa (simbolizada em 1789), se inicia. Chateaubriand não permanece muito tempo nesta nova França e parte para a América, lugar no qual ele encontra dois tipos de liberdade: do selvagem e do Estado Moderno americano.

“Propondo um princípio de historicização (a liberdade filha das luzes sucedendo àquela que é filha dos costumes), ele vê os Estados Unidos não somente como a terra da invenção da nova liberdade, mas também como o laboratório onde se efetuou “quase sem esforço e rapidamente, a passagem de uma à outra” (Hartog, 2014: 118).

Hartog busca nas reflexões de Tocqueville e de Volney, outros dois viajantes, um complemento às ideias de Chateaubriand. Os três “sabiam, cada um de seu modo, que o antigo regime de historicidade, tanto pelo tempo sustentado pelo modelo de *historia magistra*, não era mais operatório. A intelegibilidade do que acontecia implicava articular de outra maneira as categorias do passado e do futuro” (Hartog, 2014: 131). Enxergam que o Novo Mundo, a América, não é mais “conservatório ou utopia passadista, ela é doravante o cadinho onde se forja o futuro. O Novo Mundo dos descobridores tornou-se o mundo novo, aquele da igualdade, na direção do qual o Antigo Mundo marcha mais lentamente e com dificuldade” (Hartog, 2014: 131). O nascimento, portanto, de uma nova ciência política não vem de inspirações do passado, mas do futuro: é nele que a liberdade se encontra.

Apesar de poucos anos separarem os dois regimes (o Antigo do Moderno), notamos uma clara ruptura e mudança entre eles. Em território francês, devastado por uma violenta guerra civil, foi necessário além

da construção do ‘novo’, a reconstrução do que havia sido destruído. Aqui as duas palavras, *construção* e *reconstrução*, têm duplo sentido: político e físico. Político no momento em que novas discussões e novos modelos de Estado são instaurados, e físico no âmbito da reconstrução e resignificação de prédios e símbolos franceses.

Mesmo que contemporânea umas das outras, cada sociedade possui uma relação diferente com o tempo. Suas experiências históricas as caracterizam particularmente. Porém, quando falamos de momentos históricos mais tensos e dramáticos, como por exemplo uma guerra entre duas (ou mais) nações, cada uma delas terá uma relação particular com este acontecimento: os vencedores terão uma percepção deste tempo diferente dos vencidos. Isso vale não apenas para a historiografia mas para os *Regimes de Historicidade*: a relação com o passado, com o presente e até mesmo com o futuro difere na maneira como cada sociedade enfrenta seus desafios e avança os anos.

Hartog, ao se aproximar dos séculos XX e XXI, identifica uma crescente preocupação com a Memória e com a Preservação – escritas aqui com letra maiúscula pois são, além de palavras, conceitos. Ambas estão diretamente ligadas com o tempo do futuro que, *progressivamente*, passou de um lugar utópico, glorioso, para o lugar da incerteza, da insegurança e do pessimismo. Lembrar e preservar hoje, por quê? Há um risco iminente de destruição? De perda? Este risco é certo ou é apenas especulação?

“O século XX aliou, finalmente, futurismo e presentismo. Se, em primeiro lugar, ele foi mais futurista do que presentista, terminou

mais presentista que futurista. Foi futurista com paixão, com cegueira até o pior, hoje todos sabem. Futurismo deve ser entendido aqui como a dominação do ponto de vista do futuro. Este é o sentido imperativo da ordem do tempo: uma ordem que continua acelerando ou se apresentando como tal” (Hartog, 2014: 141).

O *presentismo*, segundo Hartog, se apresenta como a dilatação do tempo presente, na qual a necessidade e a urgência do ‘imminente’ acaba por sobrepor o futuro: ele precisa acontecer agora. A própria criação de um novo tipo de historiografia, iniciada por Marc Bloch e Lucien Febvre, dos *Annales*, representa um novo regime de historicidade: “o trabalho do historiador sob o signo de um duplo movimento: do passado para o presente e do presente para o passado” (Hartog, 2014: 145). Podemos pensar também sobre as produções cinematográficas, elas não deixam de ser fruto de seu tempo, mas visam retratar e/ou buscar um tempo passado. O filme *Full Metal Jacket*, por exemplo, apesar de ser produzido em 1987, doze anos após o término da Guerra do Vietnã (1955 – 1975), possui um potencial muito grande ao analisarmos o contexto geral da Guerra Fria: um filme que retrata um momento histórico muito próximo ao seu, inclusive de uma certa maneira o mesmo período.

Afim de entender o filme em seu contexto histórico, é preciso ir ao encontro das ‘mentalidades’ e experiências de ambos os momentos: da narrativa e da sua produção. Um grande historiador brasileiro, Nicolau Sevcenko, buscou compreender este momento, que foi muito influenciado pelo conturbado início do século XX. Em dois importantes tra-

balhos² para o estudo, Sevcenko apresenta (e representa) uma visão sobre a história ocidental entre o fim do século XIX e o começo do século XXI, procurando ponderar não apenas fatos históricos, mas abranger diversas áreas do conhecimento, enxergando nas artes plásticas sua expressão. A metáfora da montanha-russa, apesar de causar um certo estranhamento em um primeiro momento, é extremamente forte para demonstrar a relação entre ‘progresso e desenvolvimento’, ‘progresso, velocidade e tempo’.

É importante notar que a vertigem que vivemos no século XXI, proveniente da metáfora do *loop* (da montanha russa), é identificada por Hartog como *crise do presentismo*. Ambos os autores enxergam o tempo como uma problemática importante que não se limita a historiografia mas atinge nossa maneira de nos relacionar com o tempo (inclusive o do relógio) e como ele influencia o imaginário coletivo (e vice-versa). Inclusive o próprio título de um capítulo escrito por Sevcenko, *O vento das trincheiras ainda é quente*, demonstra que o período da guerra de trincheiras da Primeira Guerra Mundial ainda não passou: os horrores que aconteceram lá ainda estão, de certa maneira, vivos e latentes, influenciaram o andamento do século XX como um todo, e ainda continua a nos influenciar.

² SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; e SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu exótico na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 153-201.

Para chegar a esta conclusão, Sevcenko encontra no fim do século XIX e início do XX (1870 – 1914), na chamada “paz armada”, o começo do processo de aceleração do tempo. Ele se dá principalmente pela corrida armamentista e tecnológica que países europeus (lê-se Alemanha, França, Inglaterra e Rússia, principalmente) passaram afim de exercer seu controle sobre outras nações mais fracas (imperialismos) e para, “eventualmente”, se proteger dos outros corredores.

“Por trás dessa vertigem coletiva da ação e da velocidade, engendrando-a, estimulando-a, sem permitir a reflexão sobre suas consequências nas mentes e na cultura, as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas e correndo os últimos resquícios de um mundo estável e um curso de vida que as novas gerações pudessem modelar pelas antigas. As novas formas de energia ampliavam o tempo sem parar, na proporção inversa em que encurtavam os espaços. A matéria passava a obedecer cegamente a essas fontes invisíveis de energia e tudo parecia instável, a se mover, até as estruturas de aço maciço da Torre Eiffel subindo aos céus, ou as seculares muralhas de Viena desaparecendo da noite para o dia, para dar lugares a novas avenidas cheias de veículos velozes e palácios modernos erguidos num piscar de olhos” (Sevcenko, 1992: 162)

O próprio conceito de “eficiência”, de “produtividade” e de “eficácia” são fatores provenientes e influenciadores neste novo mundo inaugurado pelo mundo pós-guerra. O tempo acelerado exige meios e modos mais rápidos de produção³. Um mundo mais produtivo é um mundo adaptado ao homem e a máquina, se é que ainda são diferentes um do outro. Não podemos deixar de lado as tendencias artísticas surgi-

³ A este aspecto a bibliografia é vasta. Ver, por exemplo, Paul Virilio, *Guerra Pura*, de 1983.

das na Alemanha durante a República de Weimar (1919 – 1930). O movimento artístico chamado *New Objectivity*⁴, nos quais artistas como Otto Dix (1891 – 1969) e George Grosz (1893 – 1959) participaram, demonstraram a sua maneira, a ‘decadência’ da sociedade alemã do pós-guerra e a fusão entre homem e máquina. Um quadro titulado *Dance of Death 1917*⁵, de Otto Dix, é um exemplo privilegiado de arte feita por um ex-soldado e combatente das trincheiras.

Entre os anos de 1918 e 1939 um novo período de paz se instaurou na Europa. Uma paz contudo bastante conturbada. Apesar da paz entre os protagonistas de 1914, revoluções, revoltas, expansões, genocídios e novos pontos de tensão atravessaram o território europeu. Além disso houve em 1917 a Revolução Russa seguida da instauração do Estado Soviético com uma violenta guerra civil. Nos anos 30 houve a ascensão do fascismo na Itália e sua guerra imperialista na Etiópia, a ascensão dos EUA como potência militar e econômica, a quebra da bolsa de valores de Nova York (1929), a ascensão do partido nazista ao poder na Alemanha e a criação do Eixo. Todos estes fatores aqui rapidamente mencionados formam, de certa maneira, um novo palco nos quais os mesmos atores entrarão em cena.

Se os contemporâneos e sobreviventes do Primeiro Grande conflito (aqueles que não sofreram traumas psicológicos) acharam que haviam

⁴ Tradução livre: *Nova Objetividade* - movimento artístico alemão surgido na década de 1920 como um *desafio* ao Expressionismo.

⁵ O quadro pode ser encontrado no site do *Museum of Modern Art*:
<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=63261>, acessado em 05/06/2015.

visto de tudo, a Segunda Guerra, sem sombra de dúvidas, os fez mudar de ideia. A própria dinâmica do conflito é mais rápida, incluindo o famoso plano alemão *Blitzkrieg*, que significa guerra relâmpago. Porém, assim como a Primeira Guerra, ela não foi rápida e custou milhões de vidas e centenas de cidades destruídas. A título de comparação: enquanto a guerra franco-prussiana (1870-1871) matou por volta de 170 mil vítimas, a Primeira e a Segunda ceifam 20 milhões e 70 milhões, respectivamente, sendo sua maioria civis e russos. Alguns historiadores consideram as duas grandes guerras como uma só, e, tomando essa linha de raciocínio, notamos que só na primeira metade do século XX, 90 milhões de pessoas sucumbiram perante os conflitos, isso em números ‘oficiais’.

Ao abordar o tema da Segunda Guerra podemos focar em diversos – se não infinitos – temas, porém gostaria de abordar aqui a questão do tempo e introduzir um novo elemento que, apesar de estar presente já na Primeira Guerra toma grandes proporções na Segunda: a presença de fotógrafos e de jornalistas. A máquina fotográfica passa a fazer parte do cotidiano deste conflito armado. Inclusive os alemães passaram a contar com um fotógrafo para cada esquadrão, o que reforça a importância da relação entre guerra e imagem. O ato de tirar uma foto está intimamente ligado a dois fatores: 1) de documentar e 2) de noticiar, de conseguir a primeira página dos jornais. Temos assim o surgimento de uma nova profissão: o repórter de guerra que, ao invés de apontar uma arma, aponta sua câmera.

Walter Benjamin (1892 – 1940), filósofo alemão, captou criticamente muito bem esse período de grandes conflitos que aqui está sendo abordado. Sua crítica ao chamado “progresso” é comprovada pelo próprio período que viveu. Ele não vê em todas as inovações tecnológicas apenas seu lado positivo de modo que estaríamos progredindo, mas chama atenção para o lado destrutivo da imensa racionalidade – ou a racionalidade do extremo – no qual o homem se encontrava (e ainda hoje se encontra?). É interessante notar que tudo o que se passa nos fronts é noticiado em jornais a partir da tecnologia, trazendo o cotidiano da guerra em imagens para os civis.

O advento da guerra nuclear em 1945 comprova sua descrença no progresso. O que pode ser usado para gerar energia e proporcionar um outro grande passo da ciência acaba por explodir duas cidades japonesas - Hiroshima e Nagasaki - e leva milhares de pessoas à morte e ao enorme perigo da radiação. Novamente muitas dessas cenas foram fotografadas e, especialmente, filmadas.

Com o fim da Segunda Guerra (1945) um novo cenário mundial se iniciou. Marcado por conflitos indiretos no âmbito econômico e cultural, a Guerra Fria acabou por dividir o planeta em, basicamente, dois grandes blocos: o bloco capitalista, tendo os EUA como principal agente, e o bloco comunista, liderado pela União das Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS). É neste momento, datado entre 1945 e 1989 (explosão das bombas atômicas – queda do muro de Berlim), que uma grande quantidade de filmes com imensa carga ideológica voltada ao anti-comunismo/bolchevismo foram produzidos e exportados para os quatro

cantos do mundo, principalmente para a América Latina e para as outras nações de ‘Terceiro Mundo’/em desenvolvimento. Dirigidos por diretores norte-americanos - e com incentivo de Hollywood - eles fazem parte do que podemos chamar de ‘*soft power*’ americano: são filmes voltados às massas, que de certa maneira buscam passar a propaganda ideológica alinhada a da Casa Branca.

Dessa maneira o *presentismo* se faz não somente no imaginário e na relação com o tempo, mas também em suas expressões culturais tanto de lazer como de crítica e questionamento.

Hartog define o tempo como algo que, perante o *presentismo*, se torna vendável: “tomado no tempo do consumo, também o tempo se torna um objeto de consumo” (Hartog, 2014: 160). Ele define o consumo de massa como “uma nova economia e ‘identidade do eu’” (Hartog, 2014: 162). Já Svecenko aborda a cultura presentista também como um fenômeno de massa, algo que, aliada ao sistema capitalista (consumo) e a tendência mundial de globalização (1970 em diante), é alienadora e potencialmente homogenizadora. Dessa maneira a cultura passa a ser rentável, vendável, a preços internacionais de mercado. Em outras palavras, a cultura presentista busca criar um discurso único e onipresente perante seus consumidores.

“Essas distorções que a mentalidade do presentismo imprimiu nas esferas da política e das empresas foram ademais potencializadas por dois outros fatores que a transporiam também para os âmbitos da cultura, do comportamento e dos valores definidores do status social. Esses fatores foram a publicidade e o consumismo, que, fortalecidos pela desregulamentação dos mercados, pela revolução das comunicações e pela concentração de renda, se

tornam a ideologia por excelência das sociedades neoliberais e o estofo de ilusões que veio a preencher o vazio do “pensamento único” (Sevcenko, 2001: 47).

Porém, não são todos os filmes ou diretores norte-americanos que atuaram/atuem em Hollywood que compactuam com a disseminação da carga ideológica do consumismo selvagem. Um desses diretores foi Stanley Kubrick (1928 – 1999) que entre diversos filmes com diferentes temáticas produziu trabalhos cinematográficos com um grande apelo/cunho anti-militar e anti-guerra. Destes trabalhos devemos citar *Paths of Glory* (*Glória Feita de Sangue*, 1957), *Dr.Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (*Dr. Fantástico*, 1964) e *Full Metal Jacket* (*Nascido Para Matar*, 1987). Os três filmes são considerados, conceitualmente, parte da ‘Trilogia anti-guerra’ do diretor.

A própria relação entre guerra e cinema, uma das discussões levantadas pelo presente artigo, é muito bem desenvolvida por Paul Virilio⁶. Ele defende a ideia de que ambos, cinema e guerra, se desenvolveram juntos através da tecnologia: câmeras e instrumentos de percepção ocular foram desenvolvidas afim de obter vantagem tática sobre o inimigo ao mesmo tempo que foram usadas para registrar posições estratégicas e para fins propagandísticos:

“A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhes, antes da morte, o pavor da morte” (Virilio, 2005: 24).

⁶ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Esta lógica nos proporciona uma visão aparentemente estranha ao horror que um conflito armado produz, porém ela não deixa de ser verdadeira ao ponto que, de fato, a guerra é um espetáculo tanto quanto o cinema o é. Outro ponto que necessita destaque é a relação do *presentismo* com as produções cinematográficas. Ao tirar uma foto ou realizar uma filmagem o sujeito ativo desta ação (aquele que a realiza) está perpetuando um momento instantâneo – como uma risada ou uma paisagem – afim de guardá-lo (preservá-lo) para um momento futuro. De fato, este tipo de captura, quando usada para criar um conhecimento histórico, pode ser problemática ao ponto de que os fatos que a sucedem podem influenciar em seu entendimento, modificando completamente a percepção sobre a foto ou a filmagem. Nesta perspectiva podemos enquadrar diversos filmes (narrativas) que são produzidos durante ou logo após algum acontecimento. Alguns como *Germania anno zero*⁷, *La battaglia di Algeri*⁸ ou *Full Metal Jacket* conseguem com sucesso tratar sobre temas latentes e contemporâneos à sua produção, o que nos indicia que ao mesmo tempo que estão construindo uma narrativa, um discurso sobre um acontecimento, estão discutindo o tempo imediato.

Lançado em junho de 1987, na reta final da Guerra Fria (1945 – 1989) e doze anos após o término da Guerra do Vietnã (1955 – 1975), o filme *Full Metal Jacket* (*Nascidos para matar*, 1987) procura demonstrar a transformação que um jovem norte-americano, Joker, sofre durante o período que participa como fuzileiro da Guerra do Vietnã. O longa

⁷ Trad.: *Alemanha ano zero*; Produzido por Roberto Rossellini, 1948.

⁸ Trad.: *A Batalha de Argel*; Produzido por Gillo Pontecorvo, 1966.

foi dirigido pelo aclamado diretor norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999) e assume uma postura contrária à guerra em diversas cenas sutis e algumas extremamente violentas. Ele é, como toda produção cultural/intelectual/de entretenimento, fruto de seu tempo, uma crítica ao seu momento contemporâneo (Guerra Fria) e portanto fruto do *presentismo*. Podemos até pensar em uma auto-crítica do *presentismo* expressada pelo cinema.

O filme é dinâmico, bem estruturado e procura captar momentos de sentimento que tanto vítimas como atuantes no conflito compartilharam. Ele, de fato, procura retratar de uma maneira bastante crítica aspectos de tensão, de combate, de ironia e de questionamentos que os envolvidos passaram. É possível até afirmar que o filme inteiro é composto apenas por conflitos: do campo de treinamento (*bootcamp*) à caminhada dos soldados já no final do longa, nenhuma cena memorável possui como foco um diálogo amistoso ou amigável. Os personagens não são vistos em suas casas ou com suas famílias, talvez em um momento de despedida ou de comemoração como em *Deer Hunter*⁹, mas são diretamente introduzidos em um ambiente hostil, porém ainda nos EUA.

Dividida em duas, a narrativa questiona a “perda ou não da humanidade [de Joker] no processo [desenvolver do conflito]” (Duncan, 2003: 175). A primeira parte se passa no campo de treinamento do exército americano (*bootcamp*), onde os recrutas passam por um árduo processo - físico e mental -no qual são ensinados a matar. Sua transforma-

⁹ Longa de Michael Cimino realizado em 1978. Trata também sobre a Guerra do Vietnã.

ção é tão grande que, de certa maneira, renascem como assassinos, como máquinas para matar. Um dos recrutas, Pyle, não aguenta o treinamento, enlouquece (ou é o único são que não se adapta?) e acaba por matar o instrutor e se matar. Isso nos leva à questão do ‘choque de guerra’, porém, nesse caso, ele acontece antes mesmo de Pyle experimentar o combate.

Já segunda metade do filme se desenvolve com as experiências que Joker, agora como soldado-jornalista, é obrigado a passar. Ele trabalha para o jornal do exército *Star and Stripes* “onde sua função é escrever propaganda e não a verdade” (Duncan, 2003: 175), o que já nos leva em direção ao *presentismo*: a propaganda como a alma do negócio, quer dizer, da guerra.

Uma das cenas mais memoráveis do filme acontece durante a *Batalha de Hué* que foi uma das maiores e sangrentas batalhas da guerra: durou entre janeiro e março de 1968. Esta batalha é considerada como um dos marcos da mudança da opinião pública americana de favorável a contrária a permanência e envio de tropas ao Vietnã. No filme o comandante do esquadrão de Joker é morto por uma mina e o ataque americano acaba se desorganizando e se perdendo. Este ataque ‘falho’ pode ser visto também como a própria permanência dos EUA no Vietnã que, após ser fortemente criticada e já abalada, se desorganiza e é obrigado a recuar.

A última sequência de cenas do filme se passa com os *marines* perdidos discutindo sobre o que fariam pois não possuem ordem claras. Após uma discussão decidem adentrar um conjunto de prédios destruí-

dos. O esquadrão decide mandar Eightball explorar um pouco a área, porém ele é surpreendido por um franco atirador e acaba sendo morto. Após ver seu colega atingido um médico vai tentar salvá-lo e também acaba baleado. Então todos decidem ir ao encontro do vietcongue e, Joker, ao se aproximar para matá-lo vê que é apenas uma menina e não consegue atirar. Todo seu treinamento foi em vão, “porque ainda tem inteligência e humanidade dentro de si” (Duncan, 2003: 175). A atiradora é então ferida por outro *marine*. Ela cai no chão e, sofrendo, pede para matarem-a. Joker é quem atira. Ele se torna um assassino não por ódio, mas por compaixão.

Joker acaba sendo, portanto, questionado e testado durante toda sua trajetória, como soldado e jornalista de guerra, perante dois lados, creio que presentes em todas as ações humanas, inclusive na guerra: a humanidade e a violência. É de extrema importância ressaltar aqui os dois símbolos que ele carrega consigo: um *bottom* com o símbolo da paz, no peito, e a frase ‘*Born to kill*’¹⁰ no capacete. Coração e mente. O coração que procura a paz e o amor - o que nos leva até a pensar no simbolismo de junho de 1968 - e a mente treinada (lavada) para o ódio, para matar.

Duas cenas são de grande importância para a relação do tempo e da guerra com a História, é a partir delas que toda a discussão apresentada e embasada por Hartog e Sevcenko toma corpo. Ambas acontecem durante a ofensiva americana a Hué e três jornalistas de guerra assumem a dianteira do filme. Na primeira cena, eles passam filmando alguns

¹⁰ Trad. Livre: Nascido para matar.

tanques de guerra americanos atirando na cidade e os soldados escondidos atrás de escombros. O pelotão que está sendo filmado é o de Joker, todos brincam e fazem piadas para a câmera como se estivessem se divertindo mas podemos pensar também que fazem isso como uma maneira de aliviar a tensão do ataque. A segunda cena é composta por uma série de entrevistas feitas com os *marines*, na qual a câmera foca cada um deles, individualmente, enquanto respondem a perguntas feitas a eles, como se fosse um tipo de ‘talk show’.

Cada soldado responde duas perguntas de sua maneira a partir de seu repertório de vida, uns questionam por qual liberdade estão lutando, ou que os vietnamitas não querem liberdade. Porém, atentemos à fala de Joker: *“I wanted to see exotic Vietnam... the crown jewel of Southeast Asia. I wanted to meet interesting and stimulating people of an ancient culture... and kill them. I wanted to be the first kid on my block to get a confirmed kill!”*¹¹. Esta fala, extremamente irônica, não resume somente o posicionamento do soldado Joker como também do filme. Uma outra fala, ainda na linha de raciocínio de Joker, que merece atenção é a do soldado Eightball: *“Personally, I think, uh... they don’t really want to be involved in this war. You know, I mean... they sort of took away our freedom and gave it to the, to the gooks, you know. But they don’t want it. They’d rather be alive than free, I guess. Poor dumb bas-*

¹¹ Trad. Livre: “Eu queria ver o que há de exótico no Vietnã... a jóia da coroa do Sudeste Asiático. Eu queria encontrar pessoas interessantes e estimulantes de uma cultura anciã... e matá-las. Eu queria ser o primeiro garoto em meu bloco [bairro] a ter uma morte confirmada!”

tards”¹². Notamos que ela está diretamente relacionada à ideia de ‘liberdade’. Eightball questiona o direcionamento da guerra, dizendo que ela não passa de uma guerra pela liberdade dos vietnamitas do sul em relação aos vietcongues comunistas do norte, mas não entende qual o seu propósito de estar ali. Sua visão é, de certa maneira, limitada, crê que está lá para lutar pela liberdade dos outros e não a favor da política externa militarista dos EUA. Um outro ponto interessante é o nome que chama seu inimigo, *gooker*, um apelido conotativo que nos remete ao apelido dado aos japoneses durante a Segunda Guerra.

A guerra do Vietnã foi o primeiro conflito a ser transmitido ao vivo e em rede nacional nos EUA e isso se encaixa perfeitamente no conceito de *presentismo* relacionado à guerra e ao cinema. Diversos jornalistas de grandes companhias de comunicação americana se arriscaram no campo de batalha em busca de uma foto, uma imagem, e não atrás da vitória. Para eles (e através deles) a documentação do momento se torna prioridade. Prioridade esta fruto de seu tempo, do presente estendido: o presente documentado que se torna passado e instantaneamente preservado para o futuro. Em outras palavras temos duas inquietudes e características apresentadas: 1) a intenção de documentar este momento histórico (historização do presente) e 2) de transmitir instantaneamente (ou

¹² Trad. Livre: “Pessoalmente, acho que, uh ... eles realmente não gostariam de estar envolvidos nesta guerra. Você sabe, eu quero dizer ... eles meio que tiraram nossa liberdade e deram-na aos, aos gookers [nome denotativo dado aos combatentes vietcongues], você sabe. Mas eles não querem isso. Eles preferem ficar vivos do que serem livre, eu acho. Pobres bastardos burros”.

quase) imagens, sons e notícias aos EUA, que está do outro lado do globo.

Temos como exemplo de jornalista Peter Arnett (1934 -) que ficou mundialmente famoso após ganhar o prêmio Pulitzer, em 1966, por seu trabalho durante a Guerra do Vietnã. Sua atuação não foi apenas na escrita de artigos e textos, publicados pela *Associated Press* (AP), mas também como correspondente em diversas operações realizadas pelos *marines*, sendo a mais famosa (e trágica) a batalha pela Colina 875 (*Hill 875*). Uma foto extremamente famosa e chocante de Eddie Adams (1933 – 2004), outro jornalista da AP, chamada *The Execution*¹³ (tirada em 1968 durante a Ofensiva do Tet), flagra o momento exato em que o General Nguyen Ngoc Loan, do Vietnã do Sul, executa friamente o prisioneiro de guerra Nguyen Van Lem no meio de uma rua. Este momento também foi filmado por uma equipe de cinegrafistas e, mais tarde, foi passado nos noticiários do dia. Essa situação abre um novo tipo de discussão na qual a execução deste homem está diretamente relacionada com a barbárie que não somente a Guerra do Vietnã causou, mas como outros conflitos ainda causam. O fato de se tornar um documento instantaneamente implica na permanência daquele momento nos três tempos (passado, presente e futuro). Ainda que violenta e trágica, esta imagem e este som um fragmento de tempo imortalizado.

Esta ânsia por informação não está ligada somente ao noticiário, mas também às próprias demandas da população americana, ansiosa a saber cada detalhe da guerra – batalhas e, talvez, notícias sobre seus

¹³ Trad. Livre: “A execução”.

familiares -, e da Casa Branca preocupada em fazer a propaganda do conflito, incentivá-lo. A fala de Joker acaba sendo uma incógnita em relação à sua transmissão e divulgação, ainda mais no exato momento da virada da opinião pública americana de ‘a favor’ para ‘contra’ a guerra.

A partir da análise sob viés *presentista* sobre o cinema e a guerra, em especial a cena dos jornalistas de guerra do *Full Metal Jacket*, o estudo visa reforçar a importância do estudo desta teoria de Hartog. A abordagem historiográfica a partir do tempo, portanto, complementa e traz um outro olhar para a (já clássica) relação História e Cinema.

Bibliografia

D'ANGELO, Martha. *Arte política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006. P.11-21.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick – filmografia completa*. Lisboa: Taschen, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Orfeu exótico na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 153-201.

MUNHOZ, Sidney J. *O pior dos fins*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 10, nº 116, p. 36-37, maio de 2015.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Recebido em: 09/06/2015

Aceito em: 14/10/2015

Nota de Pesquisa

CULTURA *WESTERN*: FRONTEIRAS, TERRITÓRIOS E IDENTIDADES

Pesquisa Coletiva PET História UFPR¹

Josip Horus Giunta Osipi

Maria Victoria Ribeiro Ruy

Michel Ehrlich

Introdução

Todos os anos, como parte das atividades do PET-História, realizamos uma pesquisa coletiva. No ano de 2014 o tema escolhido foi o Cinema *Western*. O cinema foi tradicionalmente desprezado como fonte histórica, ocupando papel marginal numa concepção de história que hierarquizava as fontes e perseguia uma única verdade. A escola de Frankfurt passou a estudar o que chamaram de *indústria cultural*, mas ainda a viam somente como legitimadora ideológica do *status quo* e alienadora do público (KELLNER, 2001). Somente a partir da década de 1960, o cinema passa a ser mais valorizado como fonte, com destaque para o trabalho de Marc Ferro (1992). Mais recentemente estudiosos

¹ Alunos integrantes do PET no decorrer da pesquisa: Alexander Cozer, Augusto Gonçalves Maynardes, Camila Flores Granella, Douglas Figueira Scirea, Felipe Barradas Correia Castro Bastos, Gabriel Elysio Maia Braga, Gregório Mazzo, Ivan Araujo Lima, Jean Carlo Giordani, Jéssica Louise Rocha Neiva de Lima, José Vinícius Maciel, Josip Horus Giunta Osipi, Karin Barbosa Joaquim, Kelleny Brasil Rodrigues, Maria Victoria Ribeiro Ruy, Mayara Ferneda Mottin, Michel Ehrlich, Shirlei Batista dos Santos, Suellen Carolyne Precinotto, Willian Funke. Tutora: Prof^a Dr^a Renata Senna Garraffoni. Uma versão resumida desse texto também foi apresentada no 14º ENAF da UFPR, em outubro de 2015.

passaram a atentar para a capacidade dessa indústria de promover não somente dominação, mas também resistência, acomodação e negociações. A partir desse momento, passa a ser possível utilizar o cinema como fonte legítima para propor compreensões sobre uma época, e o filme histórico (como o *Western*) especificamente, para entender a imagem de um passado que as pessoas dessa época (da produção do filme) afirmavam, contestavam e negociavam (ROSENSTONE, 2010)

O cinema *Western* compõe um gênero clássico do cinema norte-americano. Para André Bazin (1991) o *Western* é o “cinema americano por excelência”. As obras se passam no período que precede a Guerra Civil Americana até a virada do século XX. Alguns destes filmes incorporam cenas passadas ou relacionadas com a Guerra Civil Americana, mas de forma rara ou mesmo secundária, já que o oeste não se envolveu na guerra com a mesma intensidade do leste dos Estados Unidos. Os temas centrais costumam ser o tempo da ocupação de terras; o estabelecimento de grandes propriedades dedicadas à criação de gado; as lutas com os índios e a sua segregação; as corridas ao ouro na Califórnia; a demanda das terras prometidas e a guerra no Texas. O *Western* surge do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste (que já existia desde antes do cinema, na literatura e no folclore) com o cinema.

Um breve histórico

A partir das leituras iniciais e um curso do SESI sobre o tema², frequentado por alguns petianos, pudemos traçar um breve histórico do cinema *Western*. A origem do cinema *Western* praticamente se mistura com a do próprio cinema. O primeiro filme do gênero, *O grande roubo do trem*, de Edwin Porter (outros autores apontam *Kit Carson*, do mesmo ano, como o primeiro *Western*), foi lançado em 1903 em uma pequena loja de Pittsburgh com tanto sucesso que recebeu sessões contínuas das 8-24h. (SOUSA, 2009). Nele já são observáveis alguns dos traços fundamentais que marcaram o gênero, como a ferrovia como símbolo de progresso, o ambiente de violência e o uso da mesma inclusive para fazer justiça, a qual sempre vence ao final.

A partir daí o *Western* cresce e atinge seu auge no período 1937-1940, devido muito a “tomada de consciência nacional que preludiava a guerra” (BAZIN, 1991, p. 209). Esse *Western*, que Bazin denomina de clássico, segue as características fundamentais que tornaram o gênero notório: o herói forte, branco, masculino, perfeito, que compreende o mundo hostil em que vive (*cowboy*); a mulher frágil, pura, inocente e boa, mas ingênua, com a função de redimir o homem, mas quase sempre como personagem subalterna; o indígena que não chega a ser um vilão, é mais um obstáculo da natureza; o grande banqueiro ou latifundiário,

² O curso, de título *Minicurso de história do cinema: Faroeste*, teve 8 horas de duração foi ministrado por Miguel Haoni, do coletivo Atalante nos dias 19 e 20 de julho de 2014 no Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França. O curso foi fundamental para fornecer orientações iniciais sobre o cinema *Western*, e por apresentar aos integrantes do PET que realizaram o curso a obra de Andre Bazin, principal autor de referência para o curso.

este sim ganancioso, representa os vícios do leste. Os personagens são simples e coerentes, encarnando na totalidade os valores a eles associados. Em relação a ideais transparece a ideia de progresso, como o homem branco civilizando o oeste, a família nuclear e de pequena propriedade liderada pelo *self-made men* como o modelo a ser seguido (DURGNAT e SIMMON, 1998). Stagecoach, de John Ford (1939) é talvez o exemplo máximo desse momento. Nele, notam-se os principais personagens clássicos: o *cowboy* (John Wayne), cassado pela justiça, mas necessário na proteção, e que deseja vingar a morte do irmão, o banqueiro arrogante, a mulher com compaixão pelo sofrimento, personagens que dão um toque de humor (o médico bêbado e o cocheiro).

Durante a Segunda Guerra Mundial a quantidade de produções diminui e o *Western* perde espaço para filmes de guerra. Após, contudo, o gênero é retomado, porém com questionamentos. Mesmo os EUA saindo vitoriosos da guerra, os soldados mortos e o relato dos que voltaram fizeram com que esta fosse um trauma lá também e gera uma reflexão nas artes de um modo geral. Theodor Adorno, filósofo da escola de Frankfurt, questiona se existe poesia depois de Auschwitz: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno apud JARDIM e SOUZA, 2012, p. 51). Esse questionamento é respondido por Marcuse: “a questão ‘depois de Auschwitz a poesia continua possível?’ talvez possa ser respondida: sim, se ela re-apresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é” (Marcuse apud JARDIM e SOUZA, 2012, p. 52) – ou seja, a arte é válida se questiona a

alienação da realidade. Portanto, não só a poesia, mas as artes em geral passam por profundos questionamentos. Neste contexto, muitos diretores se veem na obrigação de não fazer mais somente um *Western*, mas de inserir nele maior profundidade e senso crítico.

Surge, portanto, o que Bazin chama de *Metawestern*. Nesses filmes, o *Western* é de certa forma usado como um molde no qual se inserem críticas e questionamentos sociais. Assim, o indígena e a mulher passam a assumir novos papéis, a figura do *cowboy* é problematizada. Surge a necessidade de explicar por que o *cowboy* é solitário e, então, ele perde a perfeição (WORSHOW, 1998), o amor verdadeiro aparece, bem como o erotismo e até críticas ao Mcartismo. Com a década de 1950 os personagens ganham maior profundidade psicológica. Alguns exemplos: o precoce Consciências Mortas (*Teh Ox-bow incident*, 1943) critica a justiça com as próprias mãos; Flechas de Fogo (*Broken Arrow*, 1950) reabilita o indígena; Matar ou morrer (*High Noon*, 1952) critica o Mcartismo e apresenta um herói bem mais complexo; Os brutos também amam (*Shane*, 1953) mostra um caso de amor de verdade e é um dos raros *Western* em que uma criança tem papel importante; *Johnny Guitar* (1954) apresenta uma mulher como heroína e outra como vilã.

É importante destacar que essas mudanças não ocorreram de forma brusca nem linear. Um filme que questiona um elemento do *Western* não necessariamente altera os demais. Além disso, o *Western* clássico permaneceu, especialmente nas chamadas produções B, filmes de menor orçamento com fim exclusivamente comercial.

A partir dessas questões sobre o gênero fílmico, optamos por di-

vidir a pesquisa em três eixos temáticos, aprofundando, assim, o estudo de três personagens típicos do *Western*: o *cowboy*, as mulheres e os indígenas, que passaremos a discutir a seguir.

O *cowboy*

Conforme já apontamos, as tramas de *Western* desenvolviam-se, primariamente, em torno da figura do *cowboy*. Ainda que ao decorrer das décadas tenha sido mudado em seu visual, atitude e ideologia, tais alterações foram sendo feitas numa tentativa de adequar a imagem do personagem ao cenário histórico mundial da época e aos ideais norte-americanos de comportamento, indicando que o *Western* é muito mais um retrato da época em que foi produzido do que da época que ele pretendia retratar.

Num primeiro momento, o *Western* clássico, que teve seu auge logo antes da Segunda Guerra Mundial, retratou o *cowboy* como um herói portador de excelentes qualidades morais. O *cowboy* clássico é um homem que deixou o conforto de seu lar para desbravar novas terras, defender seus iguais e propagar a civilização e o progresso. Apesar de durão, o *cowboy* tem bom coração e sempre se vale de seu código de honra para pautar suas decisões. As diferenças entre o bom e o mau, o certo e o errado são bem claras, sendo o *cowboy* obviamente um advogado do bem. Isso por sua vez é o que legitima o uso da violência, tão característica do *Western* clássico, pois, como define Bazin (1991, p. 205) “Para ser eficaz, a justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos”.

No contexto pós-guerra, seu comportamento passa a ser problematizado. O *cowboy* torna-se um sujeito que começa a dividir seu protagonismo com outras personagens que se tornam mais humanizadas (como mulheres e indígenas, por exemplo). Dicotomias deixam de ser claras e o *cowboy* começa a ser um sujeito portador de um caráter psicológico mais complexo, por vezes posicionando-se contra a “civilização” tradicional; deixa de ser o advogado de uma causa externa, para lutar pelo que somente ele, apesar de seus defeitos, sabe ser o certo. O *cowboy* torna-se muito mais um pacificador do que um desbravador e não raramente começa sua jornada assim como termina: sozinho, porém fiel aos seus valores.

A mulher no *Western*

A mulher no *Western* costuma ser reduzida a alguns estereótipos limitados (a mãe, a virgem, a prostituta, a índia, e outras). O *Western* é em geral uma narrativa baseada na missão masculina em busca da sua identidade, marginalizando as mulheres – aponta Pam Cook (1998). Porém a mulher no *Western* tem um papel contraditório - ao mesmo tempo em que ela é uma personagem periférica, que por si mesma não tem importância, por outro lado, “um *Western* sem uma mulher simplesmente não funcionaria” (Anthony Mann apud COOK, 1998, p. 293). Frequentemente a mulher representa o leste, a civilização, e o homem o oeste indomado. É após conhecer a mulher e casar-se que o homem deixa a vida nômade, se estabelece e passa a construir uma nova sociedade.

André Bazin (1991) afirma que a divisão entre bons e maus só existe para os homens. As mulheres, em qualquer lugar da escala social, são sempre dignas de amor ou pelo menos estima ou piedade. A sua bondade ou inocência não são resultado de uma escolha, mas características inerentes à sua natureza. A degradação da mulher seria resultado da falha dos homens: a frequente personagem da prostituta (por exemplo, em *Stagecoach* – 1939) é apresentada como uma vítima das circunstâncias, e que após se apaixonar pelo *cowboy* se redime de todos os seus pecados e assume o papel de força civilizadora, como todas as outras mulheres. Bazin justifica esse mito da mulher por meio da sociologia primitiva e do ambiente inóspito do *Western*: o respeito à mulher é necessário porque ela contém em si não apenas o futuro físico, mas os fundamentos morais da ordem familiar.

Após os anos 1950, alguns filmes *Western* começam a questionar os estereótipos das personagens femininas, assim como dos outros personagens. Essas distorções não são radicais – Pam Cook (1998) sugere que o declínio do gênero *Western* se deu em parte graças a sua resistência com o impacto das mudanças sociais. O filme *Johnny Guitar* (1954) é talvez o mais próximo que Hollywood chegou de produzir um *Western* feminista. Vienna, a heroína do filme, foi algumas vezes vista como um ideal feminista - ela carrega várias características de heroínas *Western* como ser pistoleira, música, uma empreendedora de sucesso e também mãe. Ela transita entre *tomboy* e figura maternal.

Imagens dos indígenas

Durnat e Simmon (1998) afirmam que o indígena do *Western* primitivo (ainda no cinema mudo), mesmo que retratado de forma totalmente estereotipada, ainda era o “bom selvagem”. É a partir de fins da década de 1920 que a situação muda. Com a crise de 1929 e com a ato anti-imigração Johnson-Reed de 1924, o populismo norte-americano alimenta o medo de que grupos étnicos de fora do WASP³ tomassem o poder.

O índio do *Western* clássico sequer pode ser classificado como um autêntico vilão. Este normalmente tem um plano ardiloso ou faz parte de uma conspiração maior. O índio do *Western*, ao contrário, é apresentado como uma força hostil da natureza que obstrui o fluxo natural do progresso, como se fosse um animal selvagem. No *Western* clássico raramente fala, tem sentimentos ou racionalidade, além de ser apresentado como um todo homogêneo. Em *Stagecoach* (1939), por exemplo, não é apontado nenhum motivo para o ataque dos índios à diligência, o fazem porque é de sua natureza. Também não sentem compaixão nem pelos seus companheiros, prosseguindo quando outros índios são atingidos, enquanto os brancos cuidam de seus feridos.

Após a Segunda Guerra Mundial essa imagem começa também, lentamente, a mudar. Flechas de Fogo (1950) é um dos primeiros filmes a apresentar o índio de forma positiva. O líder Cochise é apresentado como um pragmático homem de palavra. Além disso os indígenas apa-

³ Sigla para *White, Anglo-Saxon, Protestant*, (Branco, Anglo-Saxão, Protestante).

recem como seres plurais, discutindo e discordando entre si. Outra comparação é relativa aos matrimônios. Tanto em *Stagecoach* como em *Flechas de Fogo* há um homem branco casado com uma índia. No primeiro, no entanto, é um personagem secundário que levou sua mulher para onde mora e praticamente não se comunica com ela, que é tratada como um produto exótico. Ao final, ela ainda foge e rouba um cavalo. Em *Flechas de Fogo* o *cowboy* se casa com uma índia, mas aceita os costumes locais de casamento e vai viver com ela entre seu povo.

Conclusão

Ao final da nossa pesquisa coletiva, pudemos concluir que o cinema *Western* é muito mais multifacetado do que uma primeira impressão poderia dar a entender. Ao longo do tempo, o gênero passou por transformações que refletem, mas também influenciam as mudanças na sociedade a sua volta. O cinema como mídia de amplo alcance e participante na circulação de ideias e identidades, nos permite observar e discutir as transformações sociais e a diversidade de sujeitos envolvidos nessas produções através de seus impactos culturais. O *Western*, especialmente por ser um dos gêneros filmográficos mais ricos e fenômeno essencial para a identidade norte-americana, pode ser uma ferramenta para ensino de História que foge das fontes e métodos tradicionais e possibilita uma visão mais plural do passado.

Por fim, cabe ressaltar que tendo em vista que o PET promove, em todas as suas atividades, a interação entre pesquisa, ensino e extensão, realizamos, em abril de 2015, um minicurso de três manhãs sobre o

Cinema *Western*, ministrado pelos petianos e aberto a comunidade. Também foi elaborado um material didático voltado a professores de ensino fundamental e médio que desejem utilizar o cinema *Western* como ferramenta em suas aulas, especialmente para discutir temas como História da América, questão indígena e racial de modo geral e questões de gênero⁴.

Referências Bibliográficas

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. Editora Brasiliense. São Paulo: 1991 .

COOK, Pam. Women and the Western. In: KITSES, Jim; RICKMAN, Gregg. (Orgs). *The Western Reader*. Limelight Editors. New York: 1998

DURGNAT, Raymond; SIMMON, Scott. Six Creeds than won the Western. In: KITSES, Jim; RICKMAN, Gregg. (Orgs). *The Western Reader*. Limelight Editors. New York: 1998

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JARDIM, Giovane Rodrigues; SOUZA, Crisiéle Santos de. É possível a lírica após Auschwitz? Uma propedêutica à dialética negativa de Adorno. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. N. 12, 2012 p. 51-64.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001

ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

⁴ O material didático pode ser acessado em <https://pethistoriaufpr.wordpress.com/materiais-didaticos/>.

SOUSA, Moacir Barbosa de. Mito e Alegoria no Western Americano. *Revista Eletrônica Temática*. Ano V, n. 3, 2009.

WORSHOW, Robert. Movie Chronicle: The Westerner. In: KITSSES, Jim; RICKMAN, Gregg. (Orgs). **The Western Reader**. Limelight Editors. New York: 1998.

Recebido em: 22/11/2015

Aceito em: 09/12/2015

NORMAS EDITORIAIS

1. A Revista *Cadernos de Clio* aceita artigos e resenhas bibliográficas em português, inglês ou espanhol.
2. Os artigos terão tema livre, desde que dentro do campo historiográfico ou que dialogue com o mesmo.
3. Os artigos deverão conter de 10 a 15 páginas (formato A4), sendo este o número máximo com resumo, bibliografia e título, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
4. As resenhas deverão ser de livros publicados no Brasil nos últimos 03 anos (ou seja, desde 2012) e de livros publicados no exterior nos últimos 05 anos (ou seja, desde 2010). Deverão ter no máximo 05 páginas, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
5. Serão aceitos artigos e resenhas de graduandos dos cursos de História ou de áreas afins desde que os trabalhos dialoguem com temáticas relacionadas a historiografia, sempre sob orientação e com aval do(a) professor(a) orientador(a) (Anexo 1). O aval deve ser anexo no ato da submissão do artigo na plataforma como ‘documento complementar’. Não serão aceitos artigos e/ou resenhas anônimas.
6. A decisão sobre a publicação de artigos e resenhas cabe aos Editores a partir da avaliação do Conselho Editorial da *Cadernos de Clio*. Cada artigo será avaliado por dois pareceristas e poderá receber três pareceres, que podem ser: (a) indicar a publicação; (b) indicar a publicação desde que sejam feitas revisões; ou (c) negar a publicação. A publicação dos artigos e resenhas aprovados pelos pareceristas estará, contudo, condicionada ao orçamento da revista e/ou às novas configurações do suporte *on line*. Portanto, artigos e resenhas que forem aprovados e não imediatamente publicados, ficarão arquivados para possíveis publicações em edições futuras.

7. Os autores serão notificados da recepção das colaborações e desenvolvimento do processo de avaliação.
8. Os Editores reservam-se o direito de sugerir ao autor modificações de forma a adequar as colaborações ao padrão editorial e gráfico da revista.
9. As afirmações e conceitos emitidos em artigos são de absoluta responsabilidade de seus autores. A apresentação das colaborações ao corpo editorial implica a cessão da prioridade da publicação aos *Cadernos de Clio*, bem como a cessão dos direitos autorais dos textos publicados, que só poderão ser reproduzidos sob autorização expressa dos Editores. Os colaboradores manterão o direito de utilizar o material publicado em futuras coletâneas de sua obra, sem o pagamento de taxas à revista. A permissão para reedição ou tradução por terceiros do material publicado não será feita sem o consentimento do autor.

Normas técnicas para apresentação de Artigos:

1. O envio de artigos e resenhas deverá ser feito exclusivamente pelo sistema SER/UFP (<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/cliio>). Deverá ser informado na plataforma no e-mail a situação acadêmica do(a) aluno(a) (período e vinculação), link do lattes (se possuir) e nome do(a) professor(a) orientador(a).
2. Os artigos em português deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em português, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em língua estrangeira (inglês ou espanhol); (b) do título traduzido para a língua estrangeira escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em português e sua respectiva versão na língua estrangeira escolhida; e (d) da carta de aval do(a) professor(a) orientador(a) do artigo.
3. Os artigos em inglês deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em inglês, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou espanhol; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em espanhol e sua respectiva versão na língua escolhida; e (d) da carta de aval do(a) professor(a) orientador(a) do artigo.

4. Os artigos em espanhol deverão obrigatoriamente ser acompanhados:
(a) de um resumo do texto em espanhol, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou inglês; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em espanhol e sua respectiva versão na língua escolhida; e (d) da carta de aval do(a) professor(a) orientador(a) do artigo.
5. Para publicações de imagens, encaminhar ainda termo de liberação para publicação do detentor dos direitos autorais ou comprovação de que esteja em domínio público.
6. As referências bibliográficas deverão seguir o modelo da ABNT.
7. As referências a autores no decorrer do artigo deverão obedecer ao padrão (Autor, data) ou (Autor, data: página). Ex.: (Hobsbawn, 2003) ou (Hobsbawn, 2003: 30). Diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano serão identificados por uma letra após a data. Ex.: (Le Goff, 2006a), (Le Goff, 2006b).
8. As notas de rodapé deverão ter caráter unicamente explicativo, não de referências bibliográficas, obedecendo a ordem dos algarismos arábicos em ordem crescente.
9. Os arquivos não poderão ter qualquer informação que identifique a autoria, sob pena de eliminação do processo seletivo da revista.

INFORMAÇÕES:

cadernosdeclio@gmail.com (Comissão Editorial)

<http://pethistoriaufpr.wordpress.com>