

HISTÓRIA, FRONTEIRAS E IDENTIDADES

IMAGENS, MÍDIAS E CULTURAS

Daniele Gallindo Gonçalves

Aristeu Lopes

Vinícius Dreger de Araújo

ORGANIZADORES



casaletras

volume

2

HISTÓRIA, FRONTEIRAS E IDENTIDADES

IMAGENS, MÍDIAS E CULTURAS

Daniele Gallindo Gonçalves
Aristeu Lopes
Vinícius Dreger de Araújo
ORGANIZADORES

volume

2

Esta obra contou com apoio do PPGH/UFPeI com recursos PROAP/CAPES



Porto Alegre
2021

Copyright ©2021 dos organizadores.

Direitos desta edição reservados aos organizadores, cedidos somente para a presente edição à EDITORA CASALETRAS.



LICENCIADA POR UMA LICENÇA CREATIVE COMMONS

**Atribuição - Não Comercial - Sem Derivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)**

Você é livre para:

Compartilhar - copie e redistribua o material em qualquer meio ou formato. O licenciante não pode revogar essas liberdades desde que você siga os termos da licença.

Atribuição - Você deve dar o crédito apropriado, fornecer um link para a licença e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer maneira razoável, mas não de maneira que sugira que o licenciante endossa você ou seu uso.

Não Comercial - Você não pode usar o material para fins comerciais.

Não-derivadas - Se você remixar, transformar ou desenvolver o material, não poderá distribuir o material modificado.

Sem restrições adicionais - Você não pode aplicar termos legais ou medidas tecnológicas que restrinjam legalmente outras pessoas a fazer o que a licença permitir.

Este é um resumo da licença atribuída. Os termos da licença jurídica integral estão disponíveis em:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Os dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

Esta obra contou com apoio do PPGH/UFPEL com recursos PROAP/CAPES

EXPEDIENTE:

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Casalettras

Capa:

Adaptação do logotipo do V Encontro Internacional Identidades e Fronteiras (2021) / PPGH/UFPEL, criado por Marcelo França de Oliveira.

Editor:

Marcelo França de Oliveira

Conselho Editorial

Prof. Dr. Amurabi Oliveira - UFSC

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes - UFPEL

Prof. Dr. Elio Flores - UFPB

Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer - UEPG

Prof. Dr. Francisco das Neves Alves - FURG

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas - UFPEL

Profª Drª Maria Eunice Moreira - PUCRS

Prof. Dr. Moacyr Flores - IHGRGS

Prof. Dr. Luiz Henrique Torres - FURG

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H62999 História, Fronteiras e Identidades: Imagens, Mídias e Culturas / Daniele Gallindo Gonçalves, Aristeu Lopes e Vinícius Dreger de Araújo (orgs.) [edição eletrônica]. Coletânea História, Fronteiras e Identidades, vol. 2 - Coord.: Aristeu Lopes. Porto Alegre: Casalettras, 2021.

299 p.

Bibliografia

ISBN: 978-65-86625-44-8

1. História - 2. Fronteiras - 3. Identidades - 4. Cultura - 5. Mídias - I. Gonçalves, Daniele Gallindo - II. Lopes, Aristeu - III. De Araújo, Vinícius Dreger - IV. Título.

CDU:900

CDD: 410.900


casaletras

EDITORA CASALETRAS

R. Gen. Lima e Silva, 881/304 - Cidade Baixa

Porto Alegre - RS - Brasil CEP 90050-103

+55 51 3013-1407 - contato@casaletras.com

www.casaletras.com

Sumário

Apresentação.....7

Imagens

A Imagética Cátara: Puros ou Sodomitas?10
Adrienne Peixoto Cardoso

A reprodução da vida em uma análise de fotografias da *Belle Époque* do Rio Grande.....24
Andrea Maio Ortigara

Forma de Rei, Coração de Leão: Considerações sobre os Usos da Imagem de Ricardo I na Inglaterra Oitocentista35
Mauricio da Cunha Albuquerque

Vivência e morte na missão: representação do sertão do Apodi no início do século XVIII49
Ristephany Kelly da Silva Leite

Silenciando o falocentrismo: diálogos com as subculturas homoeróticas romanas do século III a.C. ao I d.C.65
Vitor Naoki Miki Gomes

Mídias

Videogames: por uma metodologia de análise82
Bárbara Denise Xavier da Costa
Euler Fabres Zanetti

A imagem de mulheres em propagandas divulgadas na revista <i>Querida</i> durante a década de 1960.....	98
Cibeli Grochoski	
As representações distópicas de futuro em filmes de ficção científica dos anos 1980	115
Cristiano Gastal	
“You don´t know what pain is!” a transexualidade em <i>The Silence of the Lambs</i> (1991).....	130
Denise Vieira da Silva	
Sob “o divino preceito da caridade”: a atuação de mulheres no movimento abolicionista a partir da imprensa em Pelotas e Rio Grande (1880-1888)	140
Etiane Carvalho Nunes	
“Saudemos, portanto, o povo, saudemos a Pátria, porque não há maior dia que amanhã”: o 13 de maio pelas páginas do jornal <i>A Federação</i> (Porto Alegre, 1900)	150
Euler Fabres Zanetti	
Da escravizada à empregada doméstica: uma breve análise sobre a mulher negra no seriado <i>Filhos da Pátria</i>	160
Joyce Silva Cardoso	
As narrativas traumáticas do Pós-Guerra na ficção japonesa	171
Lucas Marques Vilhena Motta	
Como o <i>cyberpunk</i> japonês lê a modernidade: um olhar sobre <i>Akira</i> (1988)	185
Luciana de Ávila Freitas	
Análise imagética e intermedialidade no episódio <i>The Wish</i> , da série midiática <i>Buffy the vampire slayer</i>	196
Maria Luísa Pereira Anderson	

As primeiras artistas do Uruguai no século XIX: trajetórias e apagamentos213

Milena Lima Sire

Polêmicas na imprensa: honra militar e o desafio de duelo de Sena Madureira a Silveira Martins (Rio de Janeiro, 1871).....224

Vitor Wieth Porto

Culturas

Queermuseu: arte, gênero e usos políticos do passado241

Daniel Barbier

Carnaval das Águas: os foliões ribeirinhos da Amazônia Tocantina em Cametá, Pará - Brasil253

Elizane Gonçalves Miranda

Da margem para o centro: a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e o processo de construção de uma identidade cultural no carnaval de Cruz Alta-RS269

Leandro Dal Forno

A Identidade Headbanger: discutindo as disputas pelo reconhecimento no Heavy Metal284

Muryel Moura dos Santos

Apresentação

A coletânea *História, Fronteiras e Identidades* reúne os textos resultantes dos trabalhos apresentados durante o V Encontro Internacional Fronteiras e Identidades – V EIFI – realizado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, entre os dias 14 e 17 de setembro de 2021. Devido ao contexto atual, da pandemia mundial de COVID-19, o encontro foi realizado na modalidade online reunindo, nos doze simpósios temáticos, 200 trabalhos inscritos por 210 comunicadoras e comunicadores de várias instituições nacionais e internacionais em vários níveis de formação.

A presente coletânea está dividida em cinco volumes: Volume 1: *Enfermidades, Epidemias e Pandemias*, organizado por Lorena Almeida Gill, Beatriz Teixeira Weber e Tânia Salgado Pimenta; Volume 2: *Imagens, Mídias e Culturas*, organizado por Daniele Gallindo Gonçalves, Aristeu Lopes e Vinícius Dreger de Araújo; Volume 3: *Trajetórias, Memórias e Cultura Histórica*, organizado por Aristeu Lopes, Euler Fabres Zanetti e Bárbara Denise Xavier da Costa; Volume 4: *Estado, Poder e Ditaduras*, organizado por Aristeu Lopes, Euler Fabres Zanetti e Denise Vieira da Silva e Volume 5: *Trabalho, Memória e Política*, organizado por Darlise Gonçalves de Gonçalves, Taiane Mendes Taborda, Pedro Marco Ribeiro Pires e Jordan Brasil dos Santos.

Os capítulos apresentados ao longo dos cinco volumes abordam estudos desenvolvidos por pesquisadoras e pesquisadores doutoras e doutores, mestras e mestres, discentes de programas de pós-graduação e de cursos de graduação. Os trabalhos identificam o quanto as fronteiras e as identidades possuem vertentes diversas de pesquisas, abordagens interdisciplinares e multiplicidade temática. Os capítulos,

igualmente, demonstram as trocas acadêmicas ocorridas nos três dias do evento, ainda que através de interações virtuais entre as participantes e os participantes dos simpósios temáticos. Esperamos que a próxima edição também permita as trocas de ideias, mas em um contexto diferente, com um encontro presencial, com interação entre as pessoas sem necessidade dos computadores e dos celulares como intermediadores.

Desejamos uma excelente leitura dos capítulos.

Pelotas, dezembro de 2021.

As organizadoras e Os organizadores

The image features a large, bright yellow circle that dominates the center and lower half of the frame. The background is composed of several overlapping, curved shapes in shades of orange and yellow, creating a vibrant, abstract composition. The word "Imagens" is written in a bold, black, sans-serif font in the lower right quadrant of the yellow circle.

Imagens

A Imagética Cátara: Puros ou Sodomitas?

Adrienne Peixoto Cardoso¹

A palavra Heresia vem do latim *haeresis* e significa uma doutrina contrária ao que foi definido pela Igreja nos assuntos de fé; aquele que escolhe; aquele faz uma opção (NOVINSKY, 1983). E do grego significa “ação de pegar”, no sentido metafórico de “escolher, ter preferência, visão particular discordante” (ZERNER, 2017, P, 561-562). Segundo Isidoro e Pápias², heresia surge do verbo “eleger”, neste conceito, é como eleição, derivada também do verbo aderir, teria por significado “aquele a quem adere”. O verbo *ercisor* também faz correlação porque é sinônimo de dividido. Ou seja, o ser herege é quem se afasta da “vida comum”, do *modus vivendi* definido pela Igreja Católica durante o medievo (EYMERICH, 1993). Heresia também pode ser considerada a escolha que implica, após o recebimento do batismo, na negação pertinaz de qualquer verdade apresentada pela divina fé católica (FAITANIN, 2006). Barros também descreve uma definição de ser herege feita por Isidoro:

De todo modo, se na Antiguidade e na Alta Idade Média a heresia era um pensamento religioso que se desviava do pensamento reto, mas que em última

1 Mestranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. adriiswalker@hotmail.com

2 Isidoro de Sevilha foi arcebispo de Sevilha, viveu entre os séculos VI e VII d.C. e é padroeiro dos estudantes, dos filósofos e dos historiadores. Pápias de Hierápolis, foi escritor e viveu entre os séculos I e II d.C. e é considerado um dos primeiros líderes da Igreja Cristã.

instância fora produzido no seio do próprio pensamento cristão, enquanto o pagão era aquele que não fora cristianizado e acreditava em deuses diversos (BARRROS, 2010, p 5).

Os hereges eram basicamente definidos por três ações: ser contrário a qualquer artigo de fé; ser contrário a qualquer verdade declarada pela Igreja e ser contrário aos livros canônicos. Possivelmente, a maior atração em tornar-se herege era a desvinculação das imposições da Igreja, diversas vezes contestada, por suas ações mundanas ao longo do medievo ocidental. O objetivo das heresias era de contestar os ensinamentos (hipócritas) da Igreja e rejeitar muitos dos sinais exteriores da fé cristã: sacramentos, liturgia e hierarquia (EYMERICH, 1993).

O catarismo foi uma heresia medieval que apresenta seu primeiro registro em 1163, nos “Sermões Contra os Cátaros” escrito por Eckbert³ (ZERNER, 2017). O catarismo se tornou um movimento a parte da cristandade, enquanto a configuração herética se limitava a um tipo de “imitação” de alguns preceitos católicos em suas propriedades, os Cátaros criaram a sua própria Igreja, doutrinas, cultos e fundamentos. Também, enquanto a maior parte das heresias não tinham o desejo de terminar com a Igreja Católica, a proposta dos cátaros era sua extinção (GODES, 1995). Muitos dos bispos cátaros provinham da Igreja Católica, sendo também uma estratégia para sua dissolução. O movimento buscava uma melhora intelectual, onde bispos e padres, ligados a universidades do catolicismo passaram a ser membros da heresia cátara. Os nobres também vão fazer parte da sociedade cátara, eles estavam aborrecidos com os altos impostos e dívidas cobrados pela Igreja, cada vez mais rica.

A estrutura teológica dualista cátara colidia fundamentalmente com a crença católica. Os valores e ações cátaras se ajustavam com o clima religioso puritano da época, enquanto se aproveitava da atmosfera anticlerical, do entusiasmo crescente da religião, da desordem das condições econômicas, sociais e o respeito a tradição

3 Eckbert von Schönau era cônego da cidade de Schönau. Os sermões foram redigidos em combate as heresias, no caso, os Cátaros, que estavam em ascensão no período.

dos ascetas (RICHARDS, 1993). Há uma busca para viver de acordo com a pureza originária dentro do dualismo (PERCIVALDI, 2018).

A Igreja Cátara era uma igreja de eleitos separados entre “perfeitos” e “crentes”. O primeiro grupo era considerado como a “aristocracia” da sociedade cátara, os intelectuais, que tinham a sua própria hierarquia. Enquanto o segundo grupo era constituído pelo resto da população que acreditava na doutrina, mas não eram “bispos” (FALBEL, 2007).

A organização deles era estruturada segundo um modelo hierárquico: no mais alto degrau estavam os ‘perfeitos’, aqueles que tinham alcançado o conhecimento. Nos estratos inferiores estavam aqueles adeptos que eram progressivamente ‘iniciados’ no mesmo conhecimento, e através de uma rígida ascese, ajudados a se libertarem dos prazeres terrenos e a alcançar a perfeição do espírito. Para obtê-la deviam renunciar a qualquer contato de natureza sexual e a qualquer alimento que tivesse alguma relação com a procriação: carne, ovos, queijo, leite. Nada que pudesse relacioná-los com o mundo terreno e, assim, sujá-los com o pecado (PERCIVALDI, 2018, p 294-295).

A Cosmogonia Cátara tinha alguns preceitos: Crença na coexistência eterna de dois princípios iguais em poder e eficácia opostos e tendo cada um seu papel no equilíbrio do universo (Bem (Deus) e Mal (Satã) - ao primeiro a pureza espiritual e a perfeição, ao segundo, os defeitos, imperfeições e corrupção); aproximação quanto possível do bem absoluto. A partir desta ideologia havia suas atividades: rigorosa abstinência; opção pela pobreza absoluta; regras estritas no comer (jejus diários e jamais comiam carne); não praticavam sexo (eram contrários à procriação); cometiam suicídio ritual; pregavam que a Igreja Católica era a maior representação de Satanás; eram contrários a guerra. De forma geral, eram contrários ao próprio *modus vivendi* da época (MACEDO, 2000).

As Igrejas Cátaras não possuíam bens, e assim, não tinham peso político, mas há um reconhecimento público na mensagem que a heresia disseminava mesmo quem não fazia parte da seita se solidarizava com ela e a escolhia como ponto de referência. Como no caso da região do Languedoc, no sul da atual França, terra onde muitos

membros da aristocracia e pessoas abastadas (devido ao comércio dinâmico da região) eram simpatizantes aos cátaros (PERCIVALDI, 2018).

Os Cátaros foram uma das seitas mais numerosas e mais influentes do medievo, seu modelo de sociedade era completamente diferente do que correspondia a Europa do século XII. Tão influente foi esse modelo que nem as intervenções papais foram o bastante para controlar a heresia. Os cátaros reescreveram o pauperismo e o rigor moral com suas próprias palavras de ordem, eles não estavam dentro do sistema, mas fora, e se isolavam de qualquer meio de interferência (PERCIVALDI, 2018).

O nome cátaro é considerado a primeira utopia da heresia do catarismo, pois foi atribuído por fontes católicas num sentido irônico. *Kátharos*, em grego, significa “puros”, estimando os membros da elite espiritual do grupo qualificados como *perfecti*, assim “hereges perfeitos”. A terminologia católica oficial pretendia ser depreciativa, debochada, mas identificava apropriadamente a busca obsessiva de pureza pelos Perfeitos, ao ponto de mesmo os contemporâneos católicos reconhecerem esse empenho. A partir de 1165, como forma de diferenciação da Igreja da época, os ministros cátaros se autodenominaram como *veri christiani* ou *bonos christianos*, ou então, *bos homes*, *bos crestias* ou *crestias*, em occitano⁴. Os outros membros da comunidade são apenas “crentes” (*crezents* ou *credentes*) (FRANCO, 2018).

O catarismo tinha sua concepção evangélica: seguir a Jesus Cristo e a sua simplicidade. Basicamente, assim, se nota a influência da Igreja Arcaica do sentido de viver o cristianismo. O Antigo Testamento era lido de maneira literal com interpretação espiritual. Para a sociedade cátara, eles estão na terra como modo de cumprir a sua penitência e alcançar o céu. O pecado e a moral estão diretamente ligados com o mundo, considerados sua pedra angular. A moral está baseada na conduta em frente ao mundo e o pecado existe apenas

4 Língua occitana, língua românica falada no sul da França ao País d’Oc.

o mortal, não o venial⁵. Por este motivo não há relações sexuais no catarismo, porque pela visão de pecado, é um ato que está ligado ao mundo (GODES, 1995).

Os Cátaros tinham a sua própria “bíblia”, um livro de princípios que explica a teoria dualista, com os capítulos: Instrução aos ignorantes; Sinais universais; Tratado do livre arbítrio; O livre arbítrio; Contra os “Garatenses”; As percussões; A matéria desde toda a eternidade e As origens dos princípios (GODES, 1995).

A Igreja Romana era chamada de “*Iglesia de los lobos*”, como uma gíria dos cátaros. A organização das duas instituições constitui bispos e diáconos, com uma estrutura hierárquica parecida, mas sem a pompa (como os cátaros se definiram). Cada pessoa tinha uma função dentro da Igreja a partir da organização do catarismo, e a partir dos dons e talentos de cada integrante, o que cada um pode fazer dentro da religião. A sociedade era chamada de “*Las casas cátaras*” e funcionava como a célula viva do catarismo. Eram casas de homens e mulheres perfeitos com a sua própria organização e esqueleto social. A prática de vida abrangia o comunitário, ao exemplo de que os alimentos eram coletivos (GODES, 1995).

Para o catarismo, a pessoa do oficiante deve ter pureza total, como primeira exigência. Quem não se sente capaz de seguir a moralidade rigorosa dos “bons homens” se mantem como simples “crentes” ao longo da vida. O “perfeito” rejeita não apenas a atividade sexual, como também toda a alimentação de origem animal, embora nem a vegetação era considerada como criação do Deus bom, assim, por isso a reza antes das refeições. Um tratado de 1260-1270 define três quaresmas anuais para os perfeitos: Natal, Páscoa e Pentecostes. Nestes períodos, passavam a pão e água durante três dias por semana e todos os dias da primeira e da última semana de cada quaresma. Por causa da rejeição à alimentação carnívora, eles viajavam com a sua própria panela para evitar o contato com a carne nos alimentos, e se fosse preciso utilizar o instrumento alheio, este, era lavado cinco vezes (FRANCO, 2018).

5 Pecado venial se refere a um pecado menor não significando a uma completa separação com Deus ou uma condenação eterna no inferno, como resulta o pecado mortal.

METODOLOGIA

A imagem e o texto possuem diferenças, mas também são inseparáveis. W. Mitchel (2016) utiliza a noção de Panofsky para processar a crítica iconodeológica interdisciplinar, mas está mais unido ao impacto da virada linguística. Assim, todo o início introdutório sobre o que foram os cátaros e as configurações de seu grupo contestatório como heréticos é importante para que se possa ter uma noção das pessoas que serão analisadas na imagem escolhida.

A ligação entre imagem e discursos não é questão de natureza, mas da forma como as práticas sociais e culturais tomam vida social; a importância dos jogos de linguagem na consideração de que uma imagem é uma alteridade, assim como a linguagem só o é pelas imagens que ela mobiliza; a necessidade de compreender este processo numa história (e genealogia, acrescentaríamos) (SANTIAGO, 2019, p. 16).

O princípio que Mitchell se desenvolve é na imagem como forma de vida, tinha como objetivo mostrar que a linguagem e a imagem não eram harmônicas, que ambas requeriam posicionamentos mútuos e se perturbavam. Assim, ao autor, os modelos pictóricos eram montados a partir da linguagem. Ou seja, para se compreender uma imagem há a necessidade da coexistência e convergência do verbal, visto que são sistemas semióticos. As diferenças entre imagem e texto sempre são de parâmetro social. Mas o autor também acha que “convencionalizados paralelamente, imagens e textos se intrincam em suas diferenças irreduzíveis, jamais separáveis” (SANTIAGO, 2019, p. 18).

Boehm faz uma relação entre imagem e memória, com o intuito de perceber a diferença entre visão comum e visão de imagens – e defendia que a consciência da imagem em relação à memória e ao tempo tinha ascendência antropológica. Com o retorno das imagens, Boehm vai caracterizar a “diferença icônica”, da imagem fora do cognitivismo da linguagem, e este retorno vai introduzir a “virada icônica” (mas na verdade, as imagens nunca estiveram ausentes). O que significa que a imagem, quanto experiência, era tão importante para a cognição social humana quanto a linguagem. As imagens, para

Boehm, também são matrizes de afeto, o que passa a caracterizar para a imagem também a sua questão de intensidade, em quanto objeto inquietante.

s dois autores, Mitchel e Boehm, vão pensar sobre uma “virada cultural”, ainda quem deem nomes diferentes a isso, mas é a retomada, a nova elaboração de como as imagens serão retratadas. Há a abertura da possibilidade de ver o mundo através do uso das imagens como objetos de conhecimento, a análise da história cultural com a visão do prisma pictórico, também se pensa no imaginário, e também sob a perspectiva de um enquanto o cognitivismo está dentro da linguagem e o outro fora. A imagem constrói níveis ideológicos que vão até os campos éticos e políticos. Podem pensar também em como a imagem vai perturbar e o que vai causar e como vai ser analisada. E a história é construída a partir deste ponto.

O historiador, quando coloca a imagem, esta se torna uma fonte de informação, e a partir disso, é necessário discutir as suas cognições e a forma a ser explorada. Pensa-se, então, a forma a qual é utilizada esta imagem, o modo pedagógico, afetivo, ideológico, identitário, entre outros. O tempo, a sociedade a qual esta imagem é construída também reflete e auxilia no tipo da resposta da pergunta que se faz para a imagem. Se um quadro reflete sobre os traços da sociedade de um lugar, podemos pensar que a razão da imagem é social/ideológica, e, um dia, quando um historiador quiser estudá-lo, a razão social/ideológica será pensada. Sem deixar de incluir, a propósito, o contexto da vida do próprio pintor, pois a sua forma de pintar pode refletir traços interessantes para se contar a história.

É importante frisar a cientificidade da iconografia que vai sendo trabalhada desde o Renascimento até a sua efetivação no século XVIII. Há uma visão necessária sobre a decodificação simbólica da iconografia e o trabalho é tão extenso que demora estes 3 séculos. Enquanto isso, o uso empírico do objeto iconográfico também vai se alterando, é uma expansão além da imagem, mas também todo referencial visual. Como diz o autor, “Assim, Klingender, mobilizando documentos visuais, mas também várias outras fontes, montou um quadro extraordinariamente rico do impacto da Revolução

Industrial na paisagem material, mental, visual e social da Inglaterra oitocentista” (MENESES, 2003, p. 14). Meneses vai dizer no texto mais tarde que não é através de documentos visuais exclusivamente que a história visual é produzida, e Klingender consegue juntar representações visuais diversas para responder uma questão histórica. E com o nascimento da História da Arte, surge também as variadas problemáticas e representatividades dos objetos.

Não se pode deixar de exaltar sobre a mudança de dinamismo social ao fim do século XX, principalmente com a imagem virtual e o significado desta. Passa-se, então a “desvincular a problemática essencial da representação da existência de um referente empírico, à vista da existência de imagens figuradas sem referente”, o que significa, o virtual está tomando mais valor e não é mais apenas a partir do método de observação do objeto existente a resposta do problema. As referências do historiador sobre a imagem se expandiram.

“Visual” se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento — embora seja óbvio que aí se impõe a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os problemas visuais que terão de justificar o adjetivo apostro a “História” (MENESES, 2003, p. 28).

O que, pensamos, que ele quer dizer é sobre o visual referente à sociedade. Ou seja, as pessoas e os seus costumes. Quem torna uma imagem como objeto como fonte de informação vai ser o próprio historiador e a pergunta a qual ele vai tentar responder, ele a transforma como enunciado, como testemunho histórico. Podemos pensar toda a sociedade a partir do material visual que ela cria. Se a fotografia e a pintura se tornaram tão mais acessíveis a pessoa (afinal, os celulares possuem câmeras, as tintas são vendidas em papelaria) vai haver um estouro de objetos. Contudo, esses objetos não são observados com leviandade: “ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc., etc” (MENESES, 2003, p. 21).

DISCUSSÃO TEÓRICA

A Igreja Católica tinha controle total sobre a vida do cristão durante a Idade Média e isso significava, também, o sexo. A força dominante da moral e da espiritualidade deram a permissão para a regulamentação dos atos sexuais: onde, quando e com quem. E estas permissões estavam amparadas por meios teóricos, como: tratados teológicos, códigos de leis, práticas via tribunais, manuais de penitência.

A cristandade foi, desde seus primórdios, uma religião negativa quanto ao sexo. Isso significa dizer que os pensadores cristãos encaravam o sexo como uma espécie de mal necessário, lamentavelmente indispensável para a reprodução humana, mas que perturbava a verdadeira vocação (RICHARDS, 1993, p. 34).

O sexo não era para o prazer e o controle sobre o casamento especificava isto. O desejo sexual, o tesão, era considerado um mal. Pois, as pessoas deveriam buscar a paz espiritual e ela, com certeza, não estava no ato. Aí, o casamento se tornou um sacramento, algo sagrado que não deveria ser feito de maneira leviana e nem ser levado de maneira leviana. A partir disso também haverá “leis” sobre o casamento, pecados. Até a forma que o sexo era praticado, as posições tinham punições. Os dias se não fossem cumpridos também eram punidos. Ou seja, realmente, não havia como fazer sexo se não fosse para procriação (RICHARDS, 1993). Regras morais da Igreja para controle. A utilização do sexo era a maior ferramenta da Igreja Católica para controle social, assim, conseguia controlar até quando os bebês nasceriam, o tipo de relacionamento que marido e mulher teriam, independentemente de estarem em público ou no privado.

O casamento era a pedra fundamental da Igreja, mas também, a aristocracia, a burguesia e os camponeses mais abastados tinham também interesse nas propriedades, junto com a necessidade de alianças e fusões entre famílias. Ou seja, era a união dos interesses da cristandade e também do estado juntamente com os interessados. Mas o casamento este, heterossexual.

A homossexualidade era considerada um pecado contra a natureza, pois o uso de membros sexuais era destinado, apenas, para a reprodução. Ou seja, não era um caso específico contra os homossexuais, até a masturbação era levada em consideração. Havia uma tolerância da Igreja, ainda que isto seja meio contraditório aos escritos de Agostinho e São Paulo. E o sentimento anti-homossexual surge a partir do século XII, juntamente com a xenofobia por causa das cruzadas (havia muitos homossexuais muçulmanos) e a sodomia (que era ligada a heresia) (RICHARDS, 1993).

Como já dito anteriormente, para explicitar a heresia cátara, eles eram divididos em perfeitos e crentes. Estes perfeitos tinham uma rotina rigorosa para se manterem puros, enquanto também os crentes se mantinham puros para se tornarem perfeitos um dia. Eles incomodavam a Igreja Católica, pois ela não seguia os parâmetros que ela mesma colocava e não seguia os mandamentos bíblicos, não eram humildes, por exemplo, não eram missionários ou pobres, ao contrário, a instituição religiosa católica, na Idade Média, era extremamente rica. Os cátaros queriam a sua extinção, pois diziam que esta seguia os mandamentos do diabo, não os divinos, do Deus bom. Aos cátaros, estes, buscando a perfeição absoluta, buscando a pureza, se enquadravam melhor nos mandamentos divinos e realmente os cumpriam. Assim, houveram campanhas anti-cátaras, pois esta heresia conseguiu atingir a Igreja Católica em seu cerne: econômico e social. Com a diminuição de fiéis, a diminuição do dízimo e, assim, a diminuição do poder nos territórios onde os cátaros estavam, a Igreja começou uma campanha de difamação.



Figura 1 - Bible moralisée, part I. 1225-50 Manuscript (MS Bodley 270b). Bodleian Library, Oxford.

Esta imagem é uma representação da campanha anti-cátara. Os católicos começaram a difamar o catarismo tentando os atingir naquilo que para eles era precioso: a sua pureza. Na imagem, os cátaros, vestidos de azul, seduziam os fiéis. Assim, espalhavam e divulgavam o catarismo com uma moral sexual baixa, significando que eles não tinham honra ou que seguiam o que pregavam – já que a campanha de pureza e jejum sexual e da carne era pesada. Esta imagem está na Bíblia Moralisée, na Biblioteca de Bodleian, em Oxford, folio 123v. Foi feita como um presente da consorte da França para o casamento de

sua nora, e contém parte do Antigo Testamento com representações por fólios decorados por pinturas.

CONCLUSÃO

O catarismo foi um movimento que estava buscando uma perfeição espiritual própria, fora dos parâmetros da sociedade medieval e do aceito pela Igreja Católica. O catarismo estava querendo – e inclusive até alcançavam, já que existiam os perfeitos - um tipo de ser, pessoa, que não havia mais nada para ser melhorada, porque atingiu o ápice. Aos outros, os crentes, a utopia é o caminho, é a busca para encontrar em si mesmo esta pureza absoluta. Considerando que eles acreditavam em reencarnação, mas com um limite, pois depois de alcançar a pureza absoluta iam para o que consideravam céu e não voltavam mais, isto também podemos considerar como teto, é possível atingir este aperfeiçoamento para o além vida.

Considerando, então, toda a configuração da heresia cátara e a estrutura de sua Igreja, podemos pensar na possibilidade de a imagem ser falsa, criada apenas como uma campanha anti-cátara, sem proporções com a verdade. Os cátaros existiram entre os séculos XII e XIV, passaram por boa parte do território europeu, possuíam diversas vertentes de sua configuração, mas a premissa, os seus dogmas eram rígidos. Podemos partir do pressuposto que algum grupo pudesse, sim, ser homossexual, mas não na proporção estipulada pela Igreja Católica ou a tal nível que mudaria a estrutura cátara. Então, também devemos pensar a imagem sobre o que a Igreja quer passar de mensagem. Assim, há a necessidade de refletirmos sobre o significado de verdade e como enxergar esta imagem. Aqui, sob o parâmetro dos cátaros, ela parece falsa, no sentido de utiliza-la apenas como uma forma de manchar uma reputação. Sob o parâmetro católico, ela pode ser considerada uma fonte que dita uma verdade sobre a sodomia de um grupo contestatório que – dizia – pregar uma realidade diferente. Como já refletido sobre a imagem, a interpretação vai depender da pergunta que o historiador colocar sobre ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, José D'Assunção. Heresias na Idade Média: considerações sobre as fontes e discussão historiográfica. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, ano II, n. 6, fev, 2010.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 23-38.
- EYMERICH, Nicolau. **Manual dos Inquisidores**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília, DF: Fundação Universidade de Brasília, 1993.
- FAITANIN, Paulo. **Inquisição: verdade e mito!** UFF, 2006.
- FALBEL, Nachman. **Heresias medievais**. 1º Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- FRANCO, Hilário Júnior. Catarismo, uma Manifestação Utópica Medieval. **Topói**, Rio de Janeiro, v. 19 n.38, mai/ago, 2018.
- GODES, Jesús Mestre. **Los Cátaros: problema religioso, pretexto político**. Barcelona: Península, 1995.
- MACEDO, José Rivair. **Heresia, Cruzada e Inquisição na França Medieval**. Porto Alegre: Edipurs, 2000.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, 2003.
- MITCHEL, W. J. T. **Iconologia, Imagem e Iconografia**. Buenos Aires: Autêntica, 2016.
- NOVINSKY, Anita. “Sobre O Conceito de Heresia”. In: **A Inquisição**. Ed. Brasiliense, 1983, 96p.
- PERCIVALDI, Elena. Na Igreja; Contra a Igreja: A Heresia; Os excluídos. In: **A Vida Secreta da Idade Média: fatos e curiosidades do milênio mais obscuro da história**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2018.
- RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SANTIAGO, Jr. Francisco Chagas. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/ iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA** – vol. 27, 2019.

ZERNER, Monique. Heresia. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. Vol. 1.

A reprodução da vida em uma análise de fotografias da *Belle Époque* do Rio Grande

Andrea Maio Ortigara¹

Neste artigo apresentamos a análise dos álbuns de fotografia nos quais o imigrante francês Jorge Ruffier registrou suas vivências entre os anos 1910 e 1930 no município do Rio Grande, revelando uma fase da modernidade conhecida como *Belle Époque*.

O presente estudo está relacionado com a minha ascendência. Desde a infância convivi com relatos sobre o cotidiano do meu bisavô paterno, o imigrante francês Sr. Jorge Ruffier (1885-1975) que chegou no Rio Grande para trabalhar, em 1910, trazendo consigo uma câmera fotográfica. Na pesquisa utilizamos como fonte primária os álbuns de fotografia e o caderno de memórias em que o Sr. Jorge Ruffier registrou sua história de vida, permeada pelo seu cotidiano, ao narrar acontecimentos familiares e processos sócio-culturais ocorridos no Rio Grande nos primeiros anos do século XX.

As fotografias são suportes de memória que possibilitaram refletir sobre o cotidiano vivido durante o processo de modernização urbana e cultural do Rio Grande. O Sr. Ruffier foi responsável pelos atos de fotografar e organizar as fotografias nos álbuns. O acervo fotográfico analisado compreende dez álbuns, organizados por

¹ Doutora em Geografia / Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail para contato: andreaortigara@gmail.com

períodos cronológicos, constituído por 1.800 documentos incluindo fotografias, cartões-postais, desenhos, cartas e recortes de jornais. Cabe destacar que algumas fotografias possuem informações manuscritas sobre a imagem ou no verso e indicam os locais e as datas onde foram realizadas, além de breves descrições dos acontecimentos que geraram o registro fotográfico.

O acervo fotográfico nos permite observar o desfrute do espaço público por meio dos passeios ao ar livre, os veraneios no Balneário Cassino, e ainda, a sintonia com a moda europeia identificada nas vestimentas dos sujeitos. Adotamos a fotografia como fonte e objeto de estudo para a produção do conhecimento multidisciplinar, e a sua análise como proposta metodológica inerente ao processo de investigação. Assim, a fotografia é recurso para compreensão do cotidiano expresso nos hábitos empregados na reprodução da vida, ampliando as evidências documentais da realidade social do passado.

Com o intuito de refletir acerca da crítica da vida cotidiana, propomos um procedimento metodológico no qual partimos de realidades concretas, de seres humanos reais, ou seja, com referência no método lefebvriano, partimos do vivido, das experiências cotidianas e as tornamos essência das reflexões teóricas. A abordagem do cotidiano busca alargar as possibilidades de compreensão deste modo de vida, de seus sentidos e de suas significações enquanto experiência social vivida pelos sujeitos burgueses que residiam no Rio Grande do período *Belle Époque*. Por conseguinte, analisamos o cotidiano por meio das dimensões em que este ocorre. A esse respeito nos reportamos a Lefebvre (1958, p. 39), segundo o qual as três dimensões da cotidianidade são o trabalho, a família e o lazer, tendo estas uma relação dialética, que compõe uma unidade.

Analisamos o período histórico em que a sociedade burguesa rio-grandina, endinheirada devido ao comércio portuário e ao processo de industrialização, vivenciou o cotidiano da *Belle Époque* exibindo figurinos da moda francesa, frequentando lojas e cafés e aderindo às novidades que chegavam ao Rio Grande: a eletricidade, o automóvel, o bonde elétrico, o telefone, o cinema e o lazer balnear.

O COTIDIANO NA *BELLE ÉPOQUE* DO RIO GRANDE

O momento inicial do período republicano foi uma fase eufórica para os beneficiados pelo novo regime. Durante esses anos aumentaram as exportações para as nações combatentes na Primeira Guerra Mundial e desenvolveram-se novas indústrias para substituir parte do que até então se importava, situação esta fortemente observada no Rio Grande. Nesse mesmo período, as relações do Brasil com a Inglaterra e a França – nações industrializadas – se intensificaram. Essa aproximação foi fundamental para a adoção de novos modos de vida cotidiana no Brasil. Desse modo, o padrão lusitano do período colonial perdia sua soberania, e as elites brasileiras, e particularmente a rio-grandina, acolhiam a cultura burguesa europeia para legitimar as suas aspirações de superioridade social.

Em lugar das velhas necessidades cotidianas, supridas por produtos nacionais, surgiram novas demandas, atendidas por produtos de países longínquos e de climas diversos. A antiga autossuficiência e o isolamento local e nacional cedem espaço a um intercâmbio e dependência entre nações de modo generalizado. O efeito globalizante dessa revolução científico-tecnológica tornou-se real, e as novas condições da economia globalizada e seus princípios de racionalidade técnica permitiram que no início de 1900 o Rio Grande vivenciasse um momento de modernização e o surgimento de uma elite com pensamentos cosmopolitas. Tal fato expressa uma transformação social que implicou a passagem de uma sociedade ruralizada para uma sociedade mais cidadina.

O crescente desenvolvimento das cidades consolidou a hierarquia das relações sociais através da oposição entre o arcaísmo brasileiro e os valores europeus burgueses, e as realidades associadas às transformações do estilo de vida na sociedade, constituindo espaço para novas sociabilidades. O propósito da “europeização” era instruir ao modo e aos comportamentos burgueses, adotando os valores individualistas oriundos do capitalismo, numa sociedade ainda dependente e pouco burguesa em relação às europeias.

Esses hábitos e virtudes se tornaram a essência da chegada da modernidade ao Brasil, e de modo semelhante, ao Rio Grande, decorrente da troca de mercadorias, que, por sua vez, repercutia sobre as modificações das estruturas de sociabilidade vivenciadas cotidianamente. O processo de importação de estilo de vida europeu trouxe uma modernidade de característica tradicionalista, metamorfoseando esta em algo distinto das ideias originais.

Esse processo motivou Freyre a uma investigação do cotidiano social do século XIX, e o fez afirmar que a modernidade brasileira conservava a essência da nossa tradição. Para o sociólogo, a europeização e o aburguesamento da sociedade, impulsionados por ideias originadas em uma realidade social distinta, chegavam distorcidos, tornando-se por isso singulares, uma vez que ainda não havia aqui nem uma urbanização clássica, nem um grupo social efetivamente burguês, posto que o Brasil iniciava seu processo de urbanização e ainda possuía resquícios do escravismo.

A afirmação de Freyre a respeito de não haver no Brasil uma urbanização clássica pode ser ilustrada na imagem abaixo (figura 1), que mostra a Rua 24 de Maio, em Rio Grande, com o prédio do Asilo de Pobres à esquerda, tendo em frente um terreno baldio com animais pastando e poças de água. A fotografia foi feita do segundo andar da residência do Sr. Ruffier, no ano de 1912. Esta imagem pode ser analisada como uma representação de duas temporalidades diferentes que se sobrepõem no cenário da cidade e que expressam um período histórico urbano e outro anterior.



Figura 1 – Vista da Rua 24 de Maio – 1912

Fonte: Acervo pessoal

No entanto, no decorrer as transformações urbanas advindas do processo de desenvolvimento do Rio Grande, alguns anos mais tarde aquele terreno baldio foi transformado em uma praça pública. Na fotografia abaixo (figura 2), vemos que esta praça, chamada Montevideú, era utilizada para momentos de lazer das crianças da família Ruffier que residiam em frente.



Figura 2 – Crianças da família Ruffier na Praça Montevideú – sem data

Fonte: Acervo pessoal

Afirmamos que as populações urbanas brasileiras do início do século XX procuravam parecer europeias – fato que pode ser caracterizado como uma ambiguidade da vida cotidiana. Assim, a cidade é o local onde melhor se realiza a padronização dos comportamentos, portanto é também na cidade que serão mais bem observados os desencontros entre o pensar e o viver.

A influência da cultura europeia ocidental não-ibérica no Brasil pode ser identificada em diferentes níveis desde 1500. Portanto, o que se observa no final do século XIX e início do século XX não é uma introdução desses hábitos e costumes nas sociedades brasileiras, mas antes, o triunfo desse modo de viver.

O cotidiano urbano do Rio Grande passou por transformações oriundas do processo de industrialização. Assim, despontou a necessidade de ajustar o espaço físico da cidade à nova realidade. A população do município cresceu e diversificou-se, multiplicaram-se as suas atividades em diferentes setores produtivos, modificou-se o espaço urbano e foram alterados os tradicionais costumes e as formas de pensar dos sujeitos citadinos. Conforme Lefebvre (1986, p. 159), o urbano é a simultaneidade, a reunião, é uma forma social que se afirma.

A integração da sociedade com a urbe foi favorecida pelos processos de embelezamento e higienização da cidade, reforçando as experiências sociais na rua. Cumpre destacar que no final do século XIX, foram importados da França quatro chafarizes, instalados nas quatro praças centrais do município: Praça Xavier Ferreira, Praça Tamandaré, Praça da Caridade e Praça Sete de Setembro.



Figura 3 – Família Ruffier passeando na Praça Tamandaré – sem data
Fonte: Acervo pessoal

A sintonia com a moda europeia era evidente nas vestimentas dos sujeitos que viviam esse delírio europeizante (figuras 34 e 35). De acordo com Bittencourt, não faltavam

estolas e casacos de pele, roupas de seda, jóias, chapéus, luvas, leques, perfumes e muito “pó de arroz”. Para os homens, roupas cintadas, casacas e sobrecasacas escuras, peitos e colarinhos de porcelana, chapéus coco, risca nas calças, bengalas com aplicações em prata, bigodes bem feitos, e relógios de bolso (2007, p. 168).



Figura 4 – Homens da família Ruffier – 1903
Fonte: Acervo pessoal



Figura 5 – Mulheres reunidas na casa da Sr^a. Bilá Duprat – década de 1910
Fonte: Acervo pessoal

A respeito da urbanização sob a influência da modernização e alicerçada em modelos franceses, discorreremos sobre o projeto da Vila Sequeira, o qual foi idealizado para as vivências do lazer ao ar livre. Em meados dos anos 1900, famílias de aristocratas e burgueses franceses passaram a se reunir em estações balneárias que se proliferavam no litoral francês. Aqui no Rio Grande, no fim do século XIX, foi inaugurada a Vila Sequeira, sob a influência dos balneários europeus, entre os quais podemos destacar *Biarritz, Dieppe e Deauville*.

O balneário Vila Sequeira foi a primeira estância de banhos do Rio Grande do Sul, construído junto ao Oceano Atlântico, a 23 quilômetros da cidade do Rio Grande. Vale observar que este foi o primeiro balneário planejado do Brasil, tendo sido o projeto oficializado pela Lei Provincial 1551, de 17 de dezembro de 1885. Entretanto, a Vila foi inaugurada em 20 de janeiro de 1890. Dias após, em 26 de janeiro, foi entregue ao público a linha férrea que ligava a cidade do Rio Grande ao balneário. Sobre o transporte para o balneário (figura 6), o Sr. Ruffier mencionou em seu diário no ano de 1923: “fala-se em fazer uma estrada de rodagem Rio Grande-Cassino. Até agora somente existia a estrada de ferro, como condução possível. Um ou outro tentava fazer o percurso de carro. Também, autos na praia eram raros como na fotografia onde se vêem três Fordinhos”.



Figura 6 – Praia do Cassino – 1923
Fonte: Acervo pessoal

A *Belle Époque* representou uma época assinalada por transformações da vida cotidiana, motivadas pelo progresso tecnológico do país. Fato que implicou o crescimento das redes comerciais, que foram assimiladas pela economia global. Por consequência, o comércio que passava por Rio Grande fez aumentar a dinâmica industrial e marítima local, acompanhando, assim, o crescimento nacional, extensivo às novas necessidades de melhorias do contexto urbano e, particularmente, do porto do Rio Grande. Portanto, consideramos que um vetor determinante destas constatações provém do fato de o município possuir um porto marítimo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias analisadas nos auxiliaram a conhecer o cotidiano, uma vez que as imagens mostram a vida privada do Sr. Ruffier e os aspectos urbanos do município que passava por um processo de modernização, conforme identificado nas fotografias. O processo que originou as fotografias do Sr. Ruffier tem como cenário o contexto econômico, social, político e cultural dos lugares onde este se encontrava, portanto desvela fragmentos do real por meio do assunto registrado. Na pesquisa, buscamos entrelaçar a memória pessoal e histórica, e compartilhar narrativas que apresentam o vivido.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade:** sociabilidades e cultura no Brasil Meridional – panorama da História de Rio Grande. 2. ed. Rio Grande: Ed. da FURG, 2007.

ENKE, Rebecca Guimarães. **O espetáculo do mar em uma estação balneária no Rio Grande do Sul** - A vilegiatura marítima na Villa Sequeira/Praia do Cassino (1885-1960). 2013. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos:** decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Espacio y política**. Barcelona: Península, 1976.

MARTINS, Solismar Fraga. **Cidade do Rio Grande: industrialização e urbanidade (1873-1990)**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2006.

RUFFIER, Jorge. **Caderno de memórias**. Rio Grande

Forma de Rei, Coração de Leão: Considerações sobre os Usos da Imagem de Ricardo I na Inglaterra Oitocentista

Mauricio da Cunha Albuquerque¹

De Rei Cruzado à Ícone Cultural

Em Novembro de 1187 d.c, em Tours, Ricardo I assumiu seus votos de cruzado, tomando para si o compromisso de partir em peregrinação armada para libertar a cidade de Jerusalém do jugo de Saladino. Foi o primeiro dentre os grandes nobres europeus a responder ao chamado do papa Gregório VIII (FLORI, 2003, p. 95). Dois anos mais tarde, Ricardo é coroado rei da Inglaterra e tão logo assume o trono já inicia os preparativos para sua grande expedição militar. Coração de Leão não estava sozinho em tal empreitada; com a escritura da bula *Audita tremendi* (1187 d.c) e a adesão das lideranças europeias (dentre elas Felipe Augusto, rei da França, Frederico Barbarossa, imperador alemão e Leopoldo V, duque da Áustria) foi deflagrada aquela que, posteriormente, se tornaria conhecida como a Terceira Cruzada (1187 – 1192 d.c). Decerto um dos acontecimentos

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel; bolsista CAPES. Mestre e Bacharel em História pela mesma instituição. Aluno do CEHAM – Curso de Especialização em História Antiga e Medieval da UERJ. Email: < mauricioalbuquerque@hotmail.com >.

do período medieval que mais se popularizou na imaginação e na cultura em geral (HORSWELL, 2021, p, 77).

Apesar da Terceira Cruzada ter sido um ato coletivo, engendrado por forças, grupos e atores sociais diversos, a memória e o imaginário construídos em torno da campanha, e que prevalecem na imaginação coletiva ante qualquer outra representação possível, costuma ser bastante reducionista (HORSWELL, 2021, p. 76; SPENCER, 2021, p. 2). De um lado, Ricardo I, o “bravo e galante” Coração de Leão da Inglaterra, conduzindo os contingentes cristãos de maneira incansável para retomar a sagrada Jerusalém. Do outro, *Salah al-Din ibn Ayyub*, sultão do Egito e da Síria, oscilando entre as figuras do vilão e/ou do inimigo honrado.

O binômio Ricardo I *versus* Saladino não é uma construção moderna. As crônicas latinas dos séculos XII e XIII, narradas por autores alguns que acompanharam em primeira mão aqueles acontecimentos, já lançavam as bases para uma construção épica da Terceira Cruzada. Nessas versões, o protagonismo e a perseverança do rei cavaleiro inglês na guerra santa – mesmo quando criticado pelo excesso que era próprio de sua figura – são motivo de destaque. Se dá volume às habilidades marciais do monarca, no comando das tropas e ao participar efetivamente dos combates, tomando a frente de seus homens sempre que lhe era dada a oportunidade. Já ao sultão é atribuído o papel de inimigo da cristandade, por vezes até de anticristo, mas não isento de ambiguidades (HORSWELL, 2021, p. 77). Como perfeito antagonista nas histórias de cruzadas, cria-se em torno de Saladino a imagem de um líder forte e astuto, mas igualmente capaz de atos caval(h)eirescos, especialmente quando convém à narrativa apontar os vícios dos próprios cristãos.

Na cultura visual e literária inglesa durante o medievo, a relação entre os personagens costuma ser tratada de forma mais dicotômica e inconciliável. Em um conjunto de ladrilhos da Abadia de Chertsey (c. 1250 – 1260²) e numa iluminura do Saltério de Luttrell

2 Disponível em: < <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00035872001> >. Acessado em 28/11/2021.

(c. 1335 – 1340) (BL, Add. MSS 42130, fol 82³), temos os exemplares mais antigos que corporificam o tema lendário do duelo entre os soberanos. Coração de Leão e Saladino competem em uma justa pelo futuro da Palestina. Previsivelmente, tratando-se de artefatos de confecção inglesa, o rei cristão é quem sai como vencedor na disputa, acertando uma poderosa estocada em seu rival. Há registro, também, de que o rei Henrique III (sobrinho-neto de Ricardo I) encomendou, entre os anos de 1245 e 1251 d.c, uma pintura parietal com a cena da batalha em questão para o Palácio de Clarendon – indicativo de que a monarquia inglesa (também) possuía interesse na construção de uma memória triunfante, que enaltescesse os feitos de seus representantes na luta pela cidade sagrada (WHATLEY, 2013, p. 181).

Ao longo da Idade Moderna surgem novas conotações para a figura de Ricardo I, algumas delas que acabaram contribuindo para um fortalecimento de seu vínculo mítico-histórico com a Inglaterra. Dentre elas a ideia de que ele teria sido responsável por estabelecer o culto a São Jorge no país e elevado o santo ao patamar de patrono da nação – informação que é, na verdade, uma construção historiográfica da Era Tudor (1485 d.c – 1603 d.c), e que foi amplamente difundida até o início do século XX⁴.

Em 1521 d.c, com a *Historia Majoris Britanniae*, de John Major, o monarca passa a ser um contemporâneo de Robin Hood, e seu reinado se torna o pano de fundo padrão das aventuras do fora-dalei. Temas lendários do medievo, como o episódio em que Ricardo I luta contra um leão feroz e o derrota (literalmente) com as próprias mãos, também são recorrentes em suas representações modernas. Em produções do teatro elisabetano, como a anônima *The Troublesome Reign of John, King of England* (1589 d.c), *King John* (1596 d.c), de William Shakespeare, e *The Downfall of Robert Earl of Huntingdon*

3 Disponível em: < https://www.researchgate.net/figure/Luttrell-Psalter-British-Library-Add-MS-42130-fol-82-margin-Copyright-The-British_fig1_299028095 >. Acessado em 28/11/2021.

4 A questão foi analisada pontualmente por Olivier de Laborderie, no artigo *Richard the Lionheart and the birth of a national cult of St George in England: origins and development of a legend* (1995), publicado na edição nº 39 no periódico *Nottingham Medieval Studies*.

(1601 d.c), de Anthony Munday, que fazem menções ao episódio, e também na cultura visual, como demonstra uma xilogravura de *The Pastyme of People*⁵ (1531 d.c), entre outras imagens produzidas nos primeiros séculos da modernidade.

Apesar destas atribuições diversas, é notável que entre os séculos XVI e XVIII a concepção de Coração de Leão como rei-herói cruzadista perde espaço – ao menos no campo das artes e da cultura visual – para imagens mais nacionalizadas. Senão, que enfocam em outras características de sua persona e/ou momentos de sua trajetória de vida. Em uma triagem realizada no acervo digital do *British Museum*, de 29 imagens identificadas deste personagem produzidas dentro do recorte cronológico supracitado, pouquíssimas trazem em sua composição iconográfica algum signo ou elemento visual que remeta às cruzadas⁶. Prevaecem representações do monarca utilizando trajes e armaduras modernas, respectivas ao contexto em que esses artefatos visuais foram produzidos, retratos diversos, e também cenas, como a da já mencionado luta contra o leão. Somam-se a esta lista as óperas *Riccardo primo, re d’Inghilterra* (1727 d.c), de George Frideric Handel, e *Richard Coeur de Lion* (1784 d.c), de Jean-Michel Sedaine e André Grétry, a primeira que dramatiza a disputa entre Ricardo I e Isaac Comneno, governante do Chipre, e a segunda que trata do resgate do rei de seu cativo na Áustria, colocando o menestrel Blondel no centro da ação.

Dado a aversão que os intelectuais humanistas e iluministas tinham às guerras santas e à grande presença da religiosidade no pensamento e modo de vida medieval, é possível compreender essa supressão do elemento cruzadista de duas maneiras: 1) como expressão de um espírito de época, em que as noções do racionalismo e do laicismo ganhavam força entre os círculos intelectuais insulares, em oposição aos valores promulgados pela Igreja; e 2) como uma certa estratégia pictórica, artística e/ou representacional, engendrada

5 Disponível em: < <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2016/09/15/the-pastyme-of-people-the-first-english-printed-portrait-book>> . Acessado em 06/11/2021.

6 Imagens disponíveis em: < <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG77373?id=BIOG77373&page=1#page-top>> . Acessado em 09/11/2021.

no intuito de manipular, ou até forjar, uma “nova” memória para o rei cavaleiro inglês, lançando mão de recursos gráficos, motivos e construtos históricos que pertenciam ao imaginário e à cultura visual da época (XVI – XVIII).

Processo que, por sua vez, também encontraria eco na historiografia. Apesar das campanhas de Coração de Leão na Palestina nunca, ou raramente, serem ignoradas pelos historiadores do início da modernidade, é a partir de 1621, com a *Collection of the Historie of England*, Samuel Daniel, que começa a surgir uma perspectiva mais crítica a respeito do soberano angevino (GILLINGHAM, 2002, p. 10). Outrora transformado em modelo ideal de cavalaria, Ricardo I se tornará, aos olhos dos historiadores modernos, um rei ausente, mal administrador, mais preocupado com aventuras efêmeras do que em realizar qualquer contribuição mais duradoura à Inglaterra.

O século XIX representa uma guinada (tanto no sentido de mudança quanto de um certo “retorno”, ou “resgate” de prismas anteriores) na maneira como Ricardo I será percebido por artistas, literatos, dramaturgos e produtores culturais em geral. Em particular nas décadas que marcam a transição da era georgiana para a vitoriana, Coração de Leão teve sua história revisitada exaustivamente pela classe artística insular. Um balanço realizado entre os anos de 2018 e 2021 contabilizou cerca de 103 artefatos culturais-historiográficos (de biografias, poemas, óperas, peças de teatro, até pinturas, ilustrações, charges de jornal, miniaturas e peças de uso cotidiano) que tratam do personagem, produzidos entre os anos de 1780 e 1901 d.c.⁷ (ALBUQUERQUE, 2021, p. 1). O mesmo levantamento também constatou que 66,99% do material coletado tem sua confecção datada entre 1820 e 1860 d.c, porcentagem que equivale a cerca de dois terços dos artefatos identificados. Um número expressivo a considerar que se somássemos as obras dos quarenta anos anteriores a este recorte

⁷ Alguns acervos virtuais de imagens e textos literários foram fundamentais para tornar esta empreitada possível. Destacamos aqui os da *British Library*, do *British Museum*, do *Crusades Project*, do *The Robin Hood Project* (os dois últimos organizados pela *Robins Library*, da Universidade de Rochester [Nova Iorque]), além, obviamente, das ferramentas já “tradicionais” do(a)s historiadore(a)s da era digital, como o *Google Books* e o *Internet Archive*.

(1780 – 1820 d.c) e dos quarenta e um posteriores (1860 – 1901 d.c) não chegaríamos sequer a metade desta cifra.

Este aumento no interesse pelo personagem, manifesto principalmente no campo das artes, das letras e da cultura visual, pode ser entendido em um contexto mais amplo de culto e obsessão por certos temas do passado pré-moderno. Foi o caso da egiptomania (BAKOS, 2004), do revivalismo arturiano (BRYDEN, 1996, p. 149) e do alfredianismo (PARKER, 2007), dentre outros fenômenos correlatos que, cada um à sua maneira, tinham a Antiguidade e/ou a Idade Média como objeto de grande fascínio.

Dentre os efeitos principais que essa “ricardomania” oitocentista – nome que podemos atribuir à manifesta fixação e crescimento no entusiasmo popular pela figura de Ricardo I – teve para concepção do personagem no imaginário popular, podemos destacar: 1) sua elevação ao status de um ícone cultural; e 2) a criação de uma imagem canônica, caracterizada pela retomada do imaginário cruzadista que era associado ao rei na literatura e cultural visual medievais. É perceptível, também, nesse processo o “retorno” de Saladino em pinturas, romances, peças de teatros, entre outras produções. Performando como vilão implacável ou como um grande líder a ser admirado, Saladino terá sua imagem, tanto visual quanto literária, (re) apropriada por autores e artistas da Grã-Bretanha oitocentista. E nisto, se transformará no oposto complementar, quase que indissociável, de Coração de Leão (HORSWELL, 2021, p. 77).

As várias Recepções de Coração de Leão

Apesar da ideia de Ricardo I como rei-herói cruzado ser a tônica dominante na (esmagadora) maioria de suas representações, tanto no XIX quanto no medievo ou nos dias atuais, outros enfoques também foram importantes para a construção de sua imagem na longa duração. Segundo Keyan G. Tomaselli e David Scott, ícones culturais geralmente possuem múltiplas camadas de sentido e funções representativas (TOMASELLI; SCOTT, 2009, p. 21 – 23). São produtos da cultura que estão sempre abertos à novas apropriações e reposições semânticas, capazes de adquirir conotações muito

diferentes e por vezes até contraditórias. O que se aplica sem grandes ressalvas para o personagem que estamos discutindo.

Para Dieter Berg, a recepção da imagem de Coração de Leão pode ser entendida a partir de quatro linhas de desenvolvimento (*Entwicklungsstränge*) (2007, p. 283 – 288): a primeira (1) tem como foco suas atividades na Terceira Cruzada, com ênfase em seu sucesso no cerco à cidade Fortificada de São João de Acre, assim como as vitórias nas batalhas de Arsuff e Jaffa. Na Inglaterra medieval, esta visão é veiculada principalmente na prosa latina (autores como Roger de Howden, Benedito de Peterborough, William de Newburgh, Raul de Diceto, Matthew Paris, Ricardo de Devizes, Geraldo de Gales e Ricardo do Templo), com uma possível exceção em língua vernacular (a *L'Estoire de la Guerre Sainte* [c.1995], do poeta normando Ambrósio, que, apesar de ser escrita em francês antigo, terá importância na construção da perspectiva insular de Ricardo I como modelo de *Rex Crucesignatus*).

No século XIX esta tópica é, decerto, a mais recorrente. É seguro dizer que é em torno deste imaginário cavaleiresco e cruzadista que será construída a imagem canônica de Coração de Leão: de exímio guerreiro e comandante militar, porém homem de poucas aptidões na política e na administração real. Trata-se de uma visão muito ancorada na própria perspectiva acadêmica da época, em obras clássicas da historiografia moderna/contemporânea de língua inglesa (como *History of England* [1754 – 1751 d.c]), de David Hume, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* [1776 – 1788 d.c], de Edward Gibbon, *Constitutional History of England* [1875 d.c], de William Stubbs, entre outras), e também nas biografias *The Life and Times of Richard I* (1840 d.c), de William Edmonstoune Aytoun e *A History of the Life of Richard Coeur-de-Lion, King of England* (1841 d.c), de George Payne Rainsford James.

Foi a partir desta visão heroica que o barão Carlo Marochetti esculpiu a estátua que hoje se encontra no pátio do Palácio de Westminster, e que é, decerto, a representação visual mais conhecida do rei cavaleiro inglês. Feita originalmente para ser exposta na Grande Exibição de 1851, e escultura foi alvo de elogios e críticas

na época, em parte porque Marochetti era um artista estrangeiro e também pela própria escolha do personagem: Coração de Leão havia passado pouquíssimo tempo de seu reinado – cerca de seis meses – na Inglaterra. Dado que representações estatuárias eram, geralmente, reservadas a heróis nacionais, a confecção de uma imagem deste tipo em homenagem a um rei cruzado, que submeteu seus súditos a pagar altas taxas após fracassar em sua principal empreitada (no caso, recuperar Jerusalém), não seria vista sem ressalvas.

Contudo, apesar das controvérsias que giraram em torno do monumento e sua instalação nas proximidades do parlamento, a imagem acabou se tornando a principal referência visual do monarca na Inglaterra. Sendo lembrada posteriormente em charges, memoriais de guerra, poemas, pinturas, ilustrações e em capas de livros.

A novela *The Talisman* (1825 d.c), de Walter Scott, também teve importância para a cristalização de um imaginário cruzadista em torno de Ricardo I, apesar de romper de maneira significativa com a memória épica pela qual o personagem é costumeiramente lembrado. A narrativa se passa inteiramente na Palestina, cenário habitual das aventuras de Ricardo I. Muitos dos enredos já abordados pelas crônicas medievais estão presentes nesta obra: as intrigas entre os nobres europeus, os atritos sobre quem deveria liderar a campanha, as conspirações de Felipe II e Conrado de Montferrat para desacreditar Ricardo. A grande mudança nesta releitura – que fornece o motivo principal da trama – é que ela gira em torno da enfermidade que assola o rei. Após conquistar a cidade de São João do Acre, Ricardo contrai uma doença severa que se agrava a cada dia. Dias se passam e, mesmo sob os cuidados dos médicos cristãos, o soberano inglês não mostra qualquer sinal de melhora. Sua pele fica mais pálida, o físico forte começa a minguar e o semblante alegre e cheio de vida, que lhe é característico, dá lugar a uma face triste e débil, resultado da doença que se agrava cada vez mais

Assim como em outras histórias que tratam deste personagem, Ricardo I não é o protagonista, apesar de desempenhar um papel central. Tal função cabe a um de seus vassalos, Sir Kenneth, *earl* de Huntingdon, também conhecido como o cavaleiro do leopardo.

No início da trama, Kenneth conhece um vagante muçulmano chamado *El Hakim*, que possui grandes conhecimentos de medicina, astronomia e alquimia. Sabendo que o estado de saúde de seu senhor está piorando, o cavaleiro escocês se dirige ao acampamento de Ricardo e pede para que deixem seu recém conhecido companheiro de viagem curar o monarca. Inicialmente os nobres e os clérigos mais próximos do rei negam o pedido, mas conforme as alternativas se esgotam e as chances de sobrevivência do rei diminuem, o médico muçulmano se torna a última esperança. Hakim prepara uma poção com o auxílio de seu talismã. Espera a hora certa do dia em que os astros estão alinhados para fazer a bebida com o máximo efeito e a dá para o rei beber. A tensão aumenta no acampamento pela suspeita de que o curandeiro sarraceno seria um infiltrado de Saladino, um espião enviado para sabotar os cruzados e matar Ricardo por envenenamento. Mas no dia seguinte, para surpresa de todo(a)s (menos de Hakim, é claro), Coração de Leão está quase que completamente curado; seu vigor físico retorna, ele volta a ficar em pé e consegue até impunhar o machado. Um milagre foi realizado pela mão de um infiel. Por mais inesperada que seja a situação, as boas novas começam a circular, e o acampamento dos cruzados comemora com alegria a notícia: o rei está a salvo.

Mais intrigas acontecem. Felipe II e Montserrat praguejam a melhora do rival, vários senhores decidem retornar à Europa e não resta muito mais a Ricardo I senão buscar um acordo com Saladino, para permitir que os peregrinos cristãos possam visitar Jerusalém sem serem hostilizados. Os dois líderes combinam um jantar para fechar o pacto e ali o rei cavaleiro (assim como Kenneth, Edith e os demais personagens) tem a grande surpresa. El Hakim (o médico que curou o rei) e Saladino (seu arquirrival) eram, na verdade, a mesma pessoa.

A segunda linha (2) já tem como seu principal conduíte a literatura produzida em inglês médio (*middle english*), precisamente as versões A e B do romance métrico *Coer de Lyon*, cuja versão mais antiga, presente no manuscrito de *Auchinleck* (NLS Adv MS 19.2.1), data de aproximadamente 1330 d.c. Tendo como base as crônicas escritas em latim mas com uma série interpolações fantásticas (como a

questão da origem diabólica dos plantagenetas, o torneio em Salisbury, a, já mencionada, luta contra o leão e até episódios de antropofagia), esta linha apresenta uma versão mais lendária do rei cavaleiro inglês. Apesar do personagem ser repleto de ambivalências, estando, por vezes, mais para um anti-herói do que para um modelo de cavalaria, a tônica geral do discurso literário tende a ser elogiosa, mesmo nos momentos mais contraditórios da narrativa. Contribuindo, assim, para a concepção do monarca como líder de grandes capacidades militares no imaginário popular.

Esta versão de Ricardo I, permeada por elementos mitológicos, é mais recorrente entre os períodos medieval tardio e moderno. No século XIX ela perde espaço para outras tradições representativas e memoriais do monarca. Há indícios de que Walter Scott tenha se utilizado de referências do romance *Coer de Lyon* em suas novelas *Ivanhoe* (1819 d.c) e *The Talisman* (1825 d.c), obras que contribuíram substancialmente para a popularização de Coração de Leão na época. Mas nem a questão da origem diabólica nem a luta contra o leão estão presentes nessas narrativas.

Já a terceira (3) tem como foco o resgate do rei pelo menestrel Blondel (tópica que recebe o nome de *Blondel-Motiv* na historiografia de língua alemã). Esta tradição, propriamente francesa, surge a partir de c. 1260 com a *Récits d'un ménestrel de Reims* (Contos de um Menestrel de Reims), escrita por volta de 1260 pelo troveiro Blondel de Nesle. Na trama medieval, Blondel (que também por ser entendido como o autor da obra, dado que ambos possuem o mesmo nome), um músico que é grande amigo do monarca inglês, vaga Europa adentro a procura de seu soberano desaparecido. Chegando na Áustria, ele se hospeda em um castelo em que suspeita que seu soberano está sendo feito cativo. Um dia, na época de páscoa, o encarcerado (que realmente era Ricardo I) avista seu amigo e para chamar sua atenção entoia uma música que eles haviam composto juntos e que apenas os dois conheciam. Ao reconhecer a canção, Blondel descobre, finalmente, o paradeiro de seu rei e, assim, retorna à Inglaterra para contar sobre o que descobrira.

Este tema é, praticamente, inexistente no imaginário inglês até o fim do século XIII; ele ganha força inicialmente na França com a ópera *Richard Cœur-de-lion* (1784), composta pelo dramaturgo e libretista francês Michel-Jean Sedaine e o pelo compositor belga André Grétry, este último responsável pelo arranjo musical. Dois anos depois o político e oficial John Burgoyne, junto do músico Thomas Linley, fazem a adaptação da obra para língua inglesa, que possui o mesmo título da original francesa. A reconstituição anglófona da peça é fiel à antecessora quase que em sua tonalidade, com apenas um porém: Blondel divide parte de seu protagonismo com a personagem fictícia Matilda, que exerce o papel de par romântico do rei cavaleiro. A narrativa de Blondel será revisitada várias vezes ao longo do oitocentos, em romances, poemas e também em livros infantis, ora seguindo a fórmula de Sedaine e Grétry, ora com alguma modificação a depender do(a) autor(a). Dentre os exemplos de obras que fazem releituras do episódio em questão estão *Cœur de Lion, or The Third Crusade* (1822), de Eleanor Anne Porden, *Richard Coeur de Lion and Blondel* (1833), de Charlotte Brontë e *The Troubadour, and Richard Coeur de Lion* (1819), de Felicia Dorothea Hemans

A quarta e última linha diz respeito às aparições de Ricardo I nas histórias de Robin Hood. Como dito anteriormente, o monarca e o fora-da-lei só passam a ser representados como contemporâneos a partir do século XVI, com a *Historia Majoris Britanniae* (1521 d.c), do historiador e teólogo escocês John Major. Em obras anteriores (como a *A Gest Robyn Hode [c. 1492 – 1534]*), as aventuras do famoso ladrão se passam no reinado de um dos reis Eduardo, não havendo uma identificação muito precisa quando à ambientação cronológica destas histórias. O diferencial dessa tradição no que concerne à construção memorial de Coração de Leão está em sua domesticidade. Nas três linhas que vimos anteriormente, o palco da ação não é a Inglaterra, mas sim a Palestina, a França e o território germânico. Já as narrativas robinhoodianas se passam em um espaço doméstico, o que leva, inevitavelmente, a produção de outras conotações para o rei cavaleiro.

De herói cruzado e prisioneiro, Ricardo I assume, agora, a postura de um rei justo, preocupado com as mazelas que afligem

seus súditos ingleses. Se transforma em um rei “do povo”. Seu retorno do cativo é aguardado com ansiedade por aquele(a)s que não se aliaram à conspiração do príncipe João (Sem Terra). Além disso, o soberano angevino também adquire traços mais lúdicos e jocosos nesse universo particular. Cenas de Ricardo I confraternizando com Robin Hood, bebendo, comendo, jogando e/ou festejando com ele e seus *merry men*, são recorrentes em romances, poemas e cultura visual do oitocentos.

Dentre as produções literárias que contribuíram para a construção desta imagem, podemos mencionar *The King's Disguise and Friendship with Robin Hood* (1795 d.c), popularizada no oitocentos pela coletânea *Robin Hood: A Collection of Poems, Songs, and Ballads*, de Joseph Ritson, *Ivanhoe* (1819 d.c), de Walter Scott, *Robin Hood and Little John* (1838 – 1842 d.c), de Pierce Egan (“*the Younger*”), *Maid Marian* (1822 d.c) de Thomas Love Peacock, *Maid Marian, Forest Queen* (1849 d.c), de Joachim Hayward Stocqueler. Na cultura visual se destaca *Robin Hood and His Merry Men Entertaining Richard the Lionheart* (1839 d.c), do artista irlandês Daniel Maclise, uma das poucas pinturas insulares do XIX que tratam do universo do fora-da-lei inglês.

Considerações Finais

Poucos discordariam que dentre personagens da Idade Média que sobreviveram na imaginação popular Ricardo I é um dos mais ambivalentes. Entre as imagens do rei-herói cruzadista e do péssimo governante e administrador, mais preocupado com aventuras efêmeras do que em exercer as funções que eram próprios de seu cargo, Coração de Leão suscitou (e ainda suscita) paixões entre pesquisadores, artistas e curiosos durante séculos. As lendas construídas em torno de sua persona contribuíram para aumentar sua reputação, mesmo em momentos em que os historiadores profissionais não o consideravam um grande exemplo a ser exaltada como governante.

No século XIX, sua presença na cultura se torna cada vez maior, a ponto de se tornar um ícone cultural, com presença expressiva na poesia, nos romances, no teatros e na cultura visual da época. A

transformação de um rei medieval em um ícone cultural diz muito sobre as diferentes interpretações que os britânicos tinham acerca de seu passado durante o oitocentos. Apesar da historiografia da época não tê-lo como um modelo virtuoso, a classe artística possuía outras percepções, mais positivas, acerca do monarca – o que demonstra algo já sabido do(a)s historiadore(a)s em geral e que é de suma importância para os estudos da recepção do medievo: de que as artes, a literatura, e as demais linguagens da cultura são construtoras de percepções, não apenas de memórias e imaginários mas, também, de saberes sobre o passado.

Nesse emaranhado de imagens e discursos que permeiam o famoso monarca do Coração de Leão, saímos com uma certeza: de que a história é sempre um campo de disputa, e as artes, tanto quanto, ou até mais do que a História, realizada com métodos e rigor científico, pode criar impressões muito vivazes e duradouras dos mais diversos personagens e períodos históricos.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Mauricio da Cunha. De Rei à ícone: Um Estudo sobre a Imagem de Ricardo I e sua Transformação em Ícone Cultural Insular (1820 – 1860). In: **7ª Semana Integrada UFPEL – Encontro de Pós-graduação**, XXIII, 2021, Pelotas. *Anais*. Pelotas:_____, 2021, p. 1 – 4.

BAKOS, Margaret (Org). **Egiptomania no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

BERG, Dieter. **Richard Löwenherz**. Darmstadt: Auditorium Maximum, 2007.

BOVEN, Erika Van; Winkler, Marieke. **The Construction and Dynamics of Cultural Icons**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021

BRYDEN, Inga. Arthur as Artefact: concretizing the Fictions of the Past. **Journal of Theoretical Humanities**, __, v.1, n. 3, p. 149 – 158.

HORSWELL, Mike. Saladin and Richard the Lionheart: Entangled Memories. In: HORSWELL, Mike; SKOTTKI, Kristin. **The Making of Crusading Heroes and Villains: Engaging the Crusades, Volume Four**. New York, Routledge, 2021.

PARKER, Joanne. **'England's Darling': The Victorian Cult of Alfred the Great.** Manchester: Manchester University Press, 2007.

SPENCER, Stephen J. The Third Crusade in Historiographical Perspective. **Historical Compass.** _____: Wiley, v. 17, n. 7, Junho, p. 1- 14, 2021.

TOMASELLI, Keyan G.; SCOTT, David H. T. **Cultural Icons.** Walnut Creek: Left Coast Press, 2009.

WHATLEY, Laura Julinda. Romance, Crusade, and the Orient in King Henry III of England's Royal Chamber. **Viator.** _____: _____, v. 44, n. 3, _____, p. 175 – 198, 2013.

Vivência e morte na missão: representação do sertão do Apodi no início do século XVIII

Ristephany Kelly da Silva Leite¹

As primeiras missões da Capitania do Rio Grande, posteriormente Rio Grande do Norte, foram implantadas no último quartel do século XVII, sendo elas as Missões de Guajirú e Guaraíras, apontadas por Fátima Lopes (2003) como missões originadas de aldeias indígenas, junto com Mipibu e Igramació que, no entanto, somente foram fundadas no século XVIII. Já a Missão do Apodi teria sido formada pela redução de indígenas tapuias em decorrência da chamada Guerra dos Bárbaros.

Devido aos conflitos da Guerra do Açú, Dom João de Lencastre relata ao Governador de Pernambuco a importância de se criar novas povoações de Aldeias nas ribeiras do Açú, Jaguaribe e Piranhas, para que a segurança da população que habitava aqueles sertões fosse garantida.² As preocupações quanto a possíveis contendas eram latentes, haja vista os confrontos com e entre os grupos indígenas que

1 Licenciada e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialização em Mídias e Educação pelo Instituto Federal do Sul de Minas Gerais (IF Sul de Minas) e em Educação de Jovens e Adultos para a Diversidade pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN). Contato: ristephany.kelly@gmail.com

2 CARTA para o Governador de Pernambuco, 08/06/1691. In: Documentos Históricos da Biblioteca Nacional, v. 38, p. 314, 1937.

transitavam naquelas partes ainda serem intensos, sendo registrados embates até a década de 1720 (PUNTONI, 2002).

No entanto, há de se considerar sempre os interesses coloniais de agrupar os índios para que eles, através dos missionários responsáveis por sua administração naquele momento, pudessem ser convertidos à fé católica e introduzidos nos modos de vida ocidentais, para que eles não oferecessem resistência ao domínio colonial. Outro elemento importante a ser considerado neste momento é a abertura de caminhos para o Estado do Maranhão. Fátima Lopes (2003, p. 257) apontou que “em 1695, o Governador Geral também justificou a instalação destes aldeamentos não só pela segurança dos moradores, mas também por abrir caminhos para o Estado do Maranhão”. Uma vez abertos, estes caminhos facilitariam o comércio entre os Estados do Brasil e do Maranhão.

Ainda devemos apontar que quanto mais índios estivessem aldeados, em locais fixos determinados pela Coroa portuguesa, menos seriam aqueles que transitariam por estes sertões, e mais seriam as terras que poderiam ser doadas através de sesmarias para particulares, das quais estes tirariam seus proventos, através da utilização delas para produção de gêneros agrícolas ou para a pecuária, atividade que se desenvolveu fortemente no final do século XVII no interior das Capitânicas do Norte do Estado do Brasil. Uma vez que estes particulares produzissem e lucrassem nestas terras, a Coroa também recebia um percentual dos lucros através dos impostos cobrados.

Desta forma, muitos eram os motivos que a Coroa portuguesa tinha para instalar as Missões no interior das Capitânicas do Norte, no entanto, esbarrava em uma dificuldade: a falta de recurso. Quando foi sugerido a instalação das Missões nas ribeiras do Açu, Jaguaribe e Piranhas, a sugestão era que fossem instaladas duas missões em cada uma das ribeiras, cada uma com cem casais, no entanto,

Por causa das diversas advertências quanto às dificuldades de se formar as seis aldeias (grande distância dos núcleos coloniais, dificuldade de se obter sustento para os primeiros tempos, inexperiência dos soldados e dos moradores no trato com os tapuias, dificuldade de se obter os trezentos índios domésticos), foram fixados permanentemente em apenas três postos avançados:

os Presídios das ribeiras do Açu, Jaguaribe e Piranhas. Contudo, manteve-se o intento de se situarem os tapuias nas proximidades destes Presídios, como foi feito com os Janduí no Açu, em 1696, e os Paiacu no Jaguaribe e na Lagoa do Apodi em 1699 (LOPES, 2003, p. 376).

Assim, os Paiaku passaram por um primeiro processo de territorialização quando, em consequência da chamada Guerra dos Bárbaros, foram aldeados na Missão do Apodi.

João Pacheco de Oliveira apontou que a presença colonial instaurou “uma nova relação da sociedade com o território, deflagrando transformações em múltiplos níveis de sua existência” (OLIVEIRA, 1988, p. 54), como ocorreu com os grupos indígenas que foram aldeados em decorrência da Guerra do Açu. Estes, além de terem limites territoriais fixos demarcados pela Coroa (o território das missões), ainda tiveram que se adaptar a um novo modo de vida que, de acordo com as determinações régias, não contava com as migrações sazonais que eram realizadas em decorrência das secas ou dos períodos de coleta, com os locais próprios adotados para realização dos seus ritos sagrados ou com sua liberdade habitual de ir e vir por estes sertões.

Para Pacheco de Oliveira,

a noção de *territorialização* é definida como um *processo de reorganização social* que implica: 1) a criação de uma nova unidade sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora; 2) a constituição de mecanismos políticos especializados; 3) a redefinição do controle social sobre os recursos ambientais; 4) a reelaboração da cultura e da relação com o passado (OLIVEIRA, 1998, p. 55).

Os índios que foram aldeados nas missões religiosas tiveram que se reorganizar socialmente, foram apresentados a outras formas de viver, além daquela tradicional com a qual já estavam habituados e foram inseridos em uma outra cultura, que possuía valores e costumes bem distintos daqueles adotados por eles.

Há de se considerar que estes grupos indígenas já possuíam certo contato com colonos, pois já conviviam com os sesmeiros que solicitavam terras no sertão, por vezes até os ajudando a escolher as

terras mais apropriadas para a produção agrícola ou para a pecuária, porém, nas missões religiosas, o contato com a cultura ocidental tornou-se sistemático e incisivo.

Dessa forma, através da acomodação de diferentes grupos de nativos, com a finalidade de sua catequização e sedentarização, nas missões religiosas

que são unidades básicas de ocupação territorial e de produção econômica, há uma intenção inicial explícita de promover uma acomodação entre diferentes culturas, homogeneizadas pelo processo de catequese e pelo disciplinamento do trabalho (OLIVEIRA, 1998, p. 57).

Então, os indígenas que fossem aldeados teriam que falar a língua portuguesa, participar de toda ritualística católica cotidiana e fixar moradia, se acostumando a outras formas de vida e trabalho, consolidando a intensão da Coroa de homogeneização daquelas populações tão diversas entre si. Contudo, apesar dos esforços da Coroa para aldear os indígenas, intencionando o fim dos conflitos naquela região, estes continuavam a ocorrer.

A Missão do Apodi foi fundada em 10 de janeiro de 1700, pelo padre jesuíta alemão Filipe Bourel (BARRETO; ARAS, 2003), e pouco tempo depois, em 16 de março do mesmo ano, um grupo de índios Janduí atacaram os Paiaku ali aldeados. Os Janduí teriam sido armados pelo Capitão-mor Bernardo Vieira de Melo, que teria fornecido munição e incitado o confronto para poder cativar os Paiaku (LOPES, 2003). Como estes indígenas haviam estabelecido um acordo de paz em 1695,³ caso entrassem em confronto poderiam ser acusados de estar em guerra justa. Fátima Lopes narrou que “de mais de seiscentos Paiaku aldeados, neste ataque morreram setenta e três, e oitenta ficaram cativos” (LOPES, 2003, p. 377).

Além dos conflitos, outro assunto constantemente discutido pelas autoridades coloniais eram as condições de instalações das missões. Em 1699, o Padre Filipe Bourel relatou sua penosa ida do

3 AHU-RN, Papéis Avulsos, Cx. 1, D. 42. 25/04/1697.

Açu para o Apodi. Tendo partido da ribeira do Açu, o jesuíta relata um ambiente precário e faz descrições pessimistas (PORTO, 2000).

Personagem central nesse trabalho, o jesuíta Filipe Bourel se destaca por fundar a Missão do Apodi e permanecer no local até sua morte, cuja causa não conseguimos determinar, tendo deixado cartas sobre o ambiente e sobre sua estadia, bem como inspirado um quadro representativo de seu falecimento. Este jesuíta, já em 1699 encontrava-se na Ribeira do Açu, para acompanhar as reduções. Esteve à frente da fundação da Aldeia de S. João Batista do Apodi (Missão do Apodi), juntamente com o padre João Guinzl (João Guedes), ficando o último mais envolvido com a missão na Capitania do Ceará, aparecendo no Rio Grande como visitador (PORTO, 2000).

Maria Emília Monteiro Porto escreveu que, em 1702, os padres Manuel Dinis e Vicente Vieira também foram para a Missão do Apodi, relatando “uma imagem melancólica do espaço” (PORTO, 2000, p. 217), no entanto, não encontramos maiores informações sobre a atuação destes jesuítas na missão. Elemento que também aparece nas descrições do padre Bourel, são os relatos do espaço da missão como um exílio, com almas do Purgatório a quem ele deveria dedicar sua missão. Logicamente, as descrições do ambiente feitas pelos missionários sofreram influência do estilo de escrita que este empregou nas cartas, sempre utilizando imagens bíblicas em suas descrições, como o êxodo, o exílio, entre outros (PORTO, 2000). Uma imagem frequentemente suscitada pelo padre Bourel é a imagem da missão como um purgatório, como uma dimensão nociva da missão aos padres jesuítas, no tocante à integridade espiritual. Como aponta Gil Macedo (2014, p. 214), “o ato de se purgar é manifesto na relação entre o jesuíta e a salvação do ameríndio”, no qual o missionário assumia uma posição degradada ao ir para estes purgatórios (missões).

O noviço Alexandre Nunes também acompanhou o padre Filipe Bourel na Missão do Apodi, “enquanto convalescia de melancolia”, o que faz Maria Emília Porto caracterizar a região como um “espaço de fuga para espíritos melancólicos”, posto também como

espaço de isolamento, devido à grande distância até o litoral.⁴ Essa tônica de isolamento acompanhou o discurso do missionário até seu falecimento e foi transposta na pintura que representa este momento. Não conseguimos localizar, na documentação, maiores informações sobre a ação do noviço na missão e quando este deixou de atuar junto a ela.

Os testemunhos do Padre trazem como elemento os trabalhos e perigos na Missão, porque existia uma constante ameaça de novos ataques dos indígenas de corso, o que ocasionava dificuldades na instalação de novos aldeamentos. Também destacava a “falta de sustento, que fazia os Paiacu atacarem o gado dos moradores, o que fazia com que os padres quisessem aldeá-los em novas localidades” (LOPES, 2003, p. 378). No entanto, contrastando com estas dificuldades, na escrita dos missionários também aparecem elementos de valorização das missões por permitir um maior controle dos missionários sob a população indígena e sobre as atividades que estes exerciam (PORTO, 2000). Os missionários precisavam empregar este tom propagandista para que a Coroa tivesse motivos para deixar o comando das missões permanecer em suas mãos, e para que a atividade missionária continuasse se propagando e atingindo o maior número de indígenas possível, como já vimos ser seu objetivo. Mas, além disso, não podemos ignorar o aumento da fazenda desses missionários que estavam envolvidos com a administração das missões indígenas.

Nas descrições que podemos utilizar para entender o cotidiano da missão, também se destaca as reclamações do Padre Bourel a respeito do uso de armas pelos indígenas. Sendo um assunto de extrema importância para as autoridades coloniais, pois influenciava diretamente na capacidade de controle que a Coroa exercia sobre a população que este tópico também fosse preocupação das autoridades coloniais:

4 A lagoa do Apodi, onde se localizava a missão, dista 332 quilômetros da Fortaleza dos Reis Magos, em Natal.

Durante a 'Guerra dos Bárbaros', o uso contínuo das armas de fogo pelos tapuias fez com que o Governador Geral mandasse investigar de onde eles poderiam estar recebendo armas, pólvora e munições, com que se supriam há mais de cinco anos (LOPES, 2003, p. 282-283).

As armas vinham pelo rio Açu, mas também por colonos que trocavam tapuias por espingarda, fazendo resgate.⁵ Outro elemento interessante de ser observado é a descrição do padre João Antônio Andreoni sobre a presença dos soldados na missão, que “é um elemento determinante para o controle da cultura indígena transtornada pela guerra” (PORTO, 2000, p. 220). Percebe-se que nas missões, ao menos durante este período de intenso conflito da Guerra do Açu, eram empregados dois controles: o dos missionários quanto ao convívio entre os índios e um primeiro momento de inserção dos mesmo aos costumes cristãos ocidentais; e o controle da Coroa por meio dos soldados, impedindo avanços bélicos e tentando evitar que os indígenas adquirissem armamentos. Mesmo com esse controle, os indígenas ainda saíam alguns meses durante o ano, para recolher frutos da época e, alguns deles fugiam para os sertões (LEITE, 1945). Desta forma, trazemos à discussão a consecutiva tentativa de controle da Coroa portuguesa sobre a população indígena e sua aceitação em determinados momentos e recusa em outros, evidenciando suas agências.

Outras formas de agência evidenciam-se no relato do padre visitador João Pereira que, em 1706, escreveu “que os índios do Apodi continuavam com alguns de seus costumes, andavam nus e pintados, com as bochechas, lábios e orelhas furadas, porém já haviam adquiridos alguns novos” (LOPES, 2003, p. 379), alguns deles frequentando a Igreja e os que estavam casados dormindo em barracas separadas.

Ainda se destaca que, segundo carta destinada à Junta das Missões, “era inconstante a fé dos Paiakus, crendo que estando a

5 CARTA para o Governador de Pernambuco, 09/09/1706. AHU_CU, Cód. 257, fl. 189v. Registo de cartas régias e cartas dirigidas a várias entidades das diferentes capitanias do Brasil. 1698-1713.

viver em Aldeias, seriam enganados pelos Missionários, que os entregariam ao Mestre de Campo dos portugueses, e seriam levados a duríssimo cativeiro” (PORTO, 2000, p. 237). Logo, mesmo os índios frequentando a igreja e realizando os rituais católicos, como apontado acima, o medo do cativeiro poderia ser um dos fatores que os fazia fugir das missões e retornar aos sertões, abandonando os hábitos adquiridas nos aldeamentos.

Em 1709, Filipe Bourel faleceu na Missão do Apodi, permanecendo nela apenas o Padre Bonifácio Teixeira. Antes de vir a falecer, o jesuíta relatou que, na visão dele, os índios haviam recuado a suas antigas superstições, “mostrando-se versáteis e inconstantes”. Relatou também que só permaneciam na missão por medo de serem escravizados (LEITE, 1945). Podemos perceber que o depoimento do padre contradiz o apresentado à Junta das Missões. Em um, os índios estariam fugindo das missões por ter medo de que os missionários os entregassem e os tornassem cativos, já no depoimento de Bourel, os índios que permaneciam na missão, somente o faziam por medo de serem escravizados pelos moradores ao redor.

Cada discurso demonstra seus interesses. As autoridades coloniais, a fim de obter um maior controle da mão de obra indígena, fazendo com que esta não fosse intermediada pelos missionários, apontavam a falta de controle sobre os índios destes religiosos, uma vez que estes últimos eram os responsáveis por regular o trabalho prestado à Coroa e aos moradores. Já o discurso do padre, apesar de enfatizar a saída destes índios e sua “inconstância”, indica que a proteção que as missões lhes forneciam para que não fossem escravizados os fazia permanecer nestes locais. No entanto, o que ficou evidente foi o poder de escolha que recaia sobre os indígenas. Estes poderiam permanecer nas missões, voltar para os sertões ou ainda transitar entre um espaço e outro, apontando que as possibilidades de agência destes não se limitavam ao conflito, à fuga ou à redução.

A morte do padre Phillipe Bourel foi transformada em quadro por um artista desconhecido de uma escola portuguesa de pintura do século XVIII. Sendo referenciado como o primeiro quadro representativo da ribeira do Apodi, oferece diversos elementos de

análise da leitura que era feita sobre como eram as missões religiosas do sertão e de como elas eram representadas.

Figura I – Morte do Padre Filipe Bourel



Pintor desconhecido. Século XVIII. Óleo em tela; 110,5 X 133,5 cm. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Catálogo MNBA, Safra, 1985.

A obra exposta acima é uma representação singular por não contarmos com muitas representações imagéticas da Capitania do Rio Grande durante o período representado. Também é peculiar a forma com que a morte do Padre Bourel é exposta.

Em artigo que se propõe a analisar os elementos constitutivos da tela, Jorge Coli atentou para a fusão dos elementos europeus e americanos presentes no quadro. Ao tempo que obras deste gênero,

produzidas em escolas de arte europeias por pintores que, na maioria das vezes, nunca estiveram na América, refletem o imaginário de quem as pinta, misturada com as descrições realizadas sobre o território americano e seus elementos constitutivos, bem como sobre sua população (COLI, 2009). Desta forma, podemos ver representadas no quadro as paisagens americanas, mas com elementos estranhos a elas, como as fortificações tipicamente europeias, ou mesmo elementos típicos da cultura ameríndia ilustradas de forma pouco convencional, como as redes que aparecem em altura estranhamente elevadas do chão.

O autor relata ainda que as alegorias religiosas encontradas nas cartas do jesuíta aparecem também na pintura, uma vez que “a morte do padre Bourel, na solidão do ermo, levando a fé, o batismo, para terras distantes e hostis, termo de sua renúncia ao mundo, é exposta como seu renascimento em Cristo”(COLI, 2009, p. 107). Desta forma, a ideia de purgatório encontrada nas cartas do Padre Bourel e analisada por Maria Emília Porto, aparece contrastada com a ideia de arrebatamento posta na pintura e salientada por Jorge Coli.

Segundo Olavo de Medeiros Filho, a obra foi adquirida em 1964, em Londres, pelo então embaixador Afrânio de Mello Franco, e doado posteriormente ao Museu Nacional de Belas Artes, pela sua esposa, Germina de Mello Franco, em 1983 (MEDEIROS FILHO, 1993). Atualmente, existe uma cópia da pintura exposta em um dos salões do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (IHGRN), que compõe “um elemento de memória regional e especialmente local, uma vez que tem um significado especial para a memória dos cidadãos de uma região periférica na geopolítica do Nordeste brasileiro como é o sertão do Apodi” (PORTO, 2019, p. 94).

A inspiração da pintura nas cartas do próprio padre Filipe Bourel pode ser justificada por uma das hipóteses levantada por Maria Emília Porto para a fabricação do quadro. Ela aponta que a obra poderia ter sido encomendada pelo padre João Guedes, já referenciado neste trabalho. Neste sentido, o missionário poderia ter disponibilizado tanto a carta do padre, datada de 1700, quanto o Necrológio de Bourel, feito pelo jesuíta Andreoni, em 1709 (PORTO,

2019) e encomendado o quadro como forma de homenagear o jesuíta. Como companheiro missionário de Bourel no momento de instalação das missões nos sertões do Rio Grande e Ceará, o jesuíta pode ter encomendado a obra. Outra hipótese levantada pela autora é que Jakob Masen, que estudou em Colônia (Alemanha) e atuou como pregador no mesmo local, em Paderborn e Trier, poderia ter convivido com o padre Bourel em Trier, pela proximidade das datas nas quais os dois frequentaram o local. Segundo a autora:

Masen estudou em Colônia e fez os votos finais para entrada na Ordem em 1648, atuando então como pregador em Colônia, Paderborn e Trier até sua morte em 1681. Poderia ter coincidido com o padre Bourel em terras renanas entre 1676 quando Bourel começou os estudos com a Companhia de Jesus em Trier, aproximadamente cinco anos de uma possível convivência que poderia ter gerado algum tipo de repercussão, que por caminhos obscuros possa ter definido a escolha do tema da pintura feita em uma oficina portuguesa (PORTO, 2019, p. 95).

No entanto, devemos observar que a data de falecimento de Jakob Masen é anterior à morte do padre Filipe Bourel, tornando assim, pouco provável que o mesmo tenha feito a pintura de sua morte na ribeira do Apodi. Desta forma, é mais plausível a primeira hipótese de que o jesuíta João Guedes tenha encomendado a obra, no entanto, pela falta de comprovação documental, podemos somente conjecturar.

A pintura ainda traz uma legenda em seu canto inferior direito, na qual pode ser lido

Padre Filipe Bourel, de Agripi, por 16 anos missionário no Brasil; por algum tempo com ministério no Colégio da Companhia de Jesus, na Bahia, que está junto ao mar dos brasileiros morre na presença dos portugueses, tendo desempenhado todas as funções dos sacerdotes na missão, junto ao lago do Apodi, não longe da localidade de Olinda, onde está o rio Paraíba, o seu leito reduto aos barcos dos brasileiros (MEDEIROS FILHO, 1993, s/p.).

Percebemos que os elementos constituintes da pintura, geograficamente, estão equivocados. Isto pode se dever ao

desconhecimento topográfico do autor da obra, em relação à ribeira do Apodi, que já podemos observar anteriormente por meio de elementos culturais inseridos na obra, como os castelos e as redes armadas nas árvores. Mas também indica a incerteza das informações fornecidas aos europeus em relação aos sertões das Capitanias do Norte. Mesmo após dois séculos dos primeiros contatos, os sertões ainda eram ambientes predominantemente indígena.

Apesar de não ter a experiência em análise de obras de artes que os historiadores das artes dominam, cabe ainda observar alguns pontos, além dos elencados pelos colegas que já escreveram sobre esta pintura. O primeiro são os elementos do cotidiano nas missões que, por mais que equivocados, trazem elementos sobre o convívio entre os índios e os missionários (os índios chorando a morte de Bourel), trabalho desenvolvido nesses locais (representado pela pesca) e as moradias dos índios e missionários. Apesar de ser uma representação provavelmente imaginária do cotidiano das missões, traz elementos relatados pelos missionários que ali estavam.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a presença de dois personagens com roupas europeias em meio aos índios. Por se tratarem de dois homens, pode-se cogitar que sejam os missionários Manuel Dinis e Vicente Vieira, que também fizeram passagem pela Missão do Apodi, no entanto, nenhum dos dois homens traja túnica semelhante à do padre Bourel. Não acreditamos que uma imagem produzida para informar à posteridade os trabalhos catequéticos não utilize os elementos característicos de identificação dos missionários, como suas vestes. Poderia também ser o missionário Bonifácio Teixeira, que ficou a cargo da Missão após a morte de Filipe Bourel, mas pelo mesmo motivo apontado anteriormente, essa hipótese é posta em questão. Além disso, Serafim Leite escreveu que na ocasião de seu falecimento, o padre estava só, já que Bonifácio Teixeira estaria fora da missão (LEITE, 1945). Desta forma, podemos cogitar que os personagens europeus são figuras representativas da presença de outros agentes da Coroa portuguesa naqueles sertões e naquela pintura.

Como apontou Antônio Andreoni, a presença de soldados nas missões não era incomum, tanto pelo controle dos espaços pelos oficiais da Coroa, como para arregimentar indígenas para servir nas tropas d'El Rei. Assim, poderia os dois personagens estarem representando soldados a serviço da Coroa, justamente pela morte do padre ter ocorrido em período de grande conflito na ribeira do Apodi. Poderia também, os dois homens com vestes europeias representados na pintura serem sesmeiros, pois estes já frequentavam os sertões e já tinham contato frequente com os índios, inclusive os utilizando como guia para encontrar terras férteis para seus cultivos (LEITE, 2020, p. 48). Fato é que a presença colonial, fosse através dos missionários responsáveis pela catequese e “civilização” dos índios ou dos sesmeiros ocupados em explorar as terras férteis da capitania, já se fazia bastante presente nos sertões, bem como as trocas culturais entre soldados, moradores, missionários e nativos.

Como já referenciado acima, o padre Bonifácio Teixeira ficou responsável pela Missão do Apodi depois da morte de Filipe Bourel. No entanto, devido aos constantes conflitos da Guerra do Açú, inclusive envolvendo os índios Paiaku, o padre Bonifácio Teixeira acabou abandonando a Missão em 1712. Ao encontrar uma tropa de soldados que cruzava a ribeira do Apodi, intentando fugir dos confrontos com os índios, os acompanhou e acabou, ironicamente, sendo atacado e morto por índios com a Tropa de soldados com a qual fugiu. Apesar de não contar com um missionário fixo no local da missão a partir daquele momento, esta continuou sendo protegida pelo Alvará que concedia uma légua em quadra de terras a ela (LOPES, 2003).

Maria Emília Porto relatou que, em 1714, o governador Geral da Paraíba, João Maia da Gama, emite uma ordem que “mantém a determinação de enviar índios para acompanharem os cabos de guerra, demanda que prossegue em 1726 para o Maranhão, indicando a vitória da tendência escravista e anti-indígena” (PORTO, 2019, p. 104), destacando que as autoridades coloniais continuavam recorrendo à Missão para formar seus exércitos de Guerra.

Devido à ausência de um missionário no local, a responsabilidade da administração da Missão recaiu sobre o padre que missionava na

localidade mais próxima. Assim, em 1720, o Padre Francisco de Araújo apresentava-se como “sacerdote do hábito de São Pedro, vigário da Freguesia de Assu e administrador da Missão dos tapuiasPaiaku da Ribeira do Apodi” (LOPES, 2015, p. 48). Na pesquisa realizada para a construção desse trabalho, não conseguimos encontrar maiores informações sobre o período entre 1712, data que o padre Bonifácio Teixeira abandonou a Missão do Apodi, e 1734, quando esta passou a ser administrada pelos capuchinhos italianos. No entanto, cabe ressaltar que sendo uma área na qual os conflitos da Guerra do Açu ainda se mostravam intensos e que havendo a necessidade de mais braços na guerra, acreditamos que a Coroa portuguesa tenha, de fato, recrutado esses índios para combater outros grupos étnicos, como apontado por Maria Emília Porto.

Também cabe salientar que os relatos de índios que desertavam das missões e iam viver em seus próprios costumes são realizados pelo Padre Filipe Bourel ainda na primeira década do século XVIII. Desta forma, também conjecturamos que devido à ausência de um missionário de maneira constante na Missão, um maior número de Paiaku deve ter continuado vivendo em seus costumes e realizando os deslocamentos durante as épocas de seca e colheita de determinados gêneros agrícolas.

Assim, os Paiaku da Missão do Apodi, continuaram povoando seus territórios sociais, seja vivendo ao seu próprio modo nos sertões da ribeira do rio Apodi, seja servindo de força bélica esporadicamente para a Coroa portuguesa, quando esta precisava combater outros grupos indígenas inimigos ou abrir caminhos para facilitação do comércio com o Estado do Maranhão (ARAÚJO, 2019). Por se tratar de uma área de constante conflito e interesse para a Coroa portuguesa, acreditamos que o controle dos espaços continuou sendo exercido, mesmo que precariamente, pelos soldados e pelo missionário do Açu, por meio de visitas esporádicas, porém, não encontramos, nas pesquisas realizadas para este trabalho, fontes documentais que relatem como esse controle ocorreu.

Referências

ARAÚJO, Maiara Silva. **Tropas pagas e ordenanças: perfil social dos militares da Capitania do Rio Grande (séculos XVII-XIX)**. 236 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

COLI, Jorge. Episódio e alegoria. **Anuário do Museu de Belas Artes**. Rio de Janeiro, vol. 1, 2009, p. 105-128.

BARRETO, M. R. N.; ARAS, L. M. B. de. Salvador, cidade do mundo: da Alemanha para a Bahia. **História, Ciências, Saúde. Manguinhos**, vol. 10(1): 151-72, jan.-abr. 2003.

LEITE, Ristephany Kelly da Silva. **O regresso dos Paiaku: deslocamentos e agências indígenas entre as Capitanias do Rio Grande do Norte e Ceará (1700-1768)**. 2020. 152f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: INL, Liv. Portugal, 1945 – Tomo III.

LOPES, Fátima Martins. **Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII**. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2015.

LOPES, Fátima Martins. **Índios, colonos e missionários na colonização da Capitania do Rio Grande do Norte**. Mossoró: Fundação Vingt-Un Rosado, 2003.

MACEDO, Gil Eduardo de Albuquerque. As fronteiras do purgatório na Capitania do Rio Grande: um estudo das representações espaciais jesuíticas (1599-1725). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v. 3, n. 2, 2014.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. A morte do Padre Filipe Bourel – Descoberta a primeira pintura do RN. **Tribuna do Norte**. 24 de outubro de 1993.

OLIVEIRA. João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana – Estudos de Antropologia Social**, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 1998, p. 54.

PORTO, Maria Emília Monteiro. Entre escrito e visual: trânsito das imagens nas cartas jesuíticas. In: OLIVEIRA, Carla Mary S.; HONOR, André Cabral. **O Barroco na América Portuguesa: Novos Olhares**. João Pessoa: Editora do CCTA-UFPB; Sevilla: Universidad Pablo de Olivade/EnRedARS, 2019.

PORTO, Maria Emília Monteiro. **Jesuítas na Capitania do Rio Grande, séculos XVI e XVIII: arcaicos e modernos.** 2000. Tese (Doutorado em História) - Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros: povos indígenas e a colonização do Nordeste do Brasil, 1650 – 1720.** São Paulo: Hucitec; Editora da USP – Fapesp, 2002.

Silenciando o falocentrismo: diálogos com as subculturas homoeróticas romanas do século III a.C. ao I d.C.

Vitor Naoki Miki Gomes¹

No contexto da cultura romana constatamos o falo adquirente de grande peso representativo – fato refletido no grande uso imagético desse nos objetos da vida cotidiana (FUNARI, 2014; SANFELICE, 2016) –, uma vez que o falo enquanto simbolo participava da vida religiosa, sendo essa atuante na organização comunitária, agregava os valores culturais e influenciando o agenciamento dos indivíduos (VEYNE, 2008). Para além do religioso, percebemos que o simbolo fálico, se pautava pelo erótico: a partir da noção de fertilidade (COZER, 2018; SANFELICE, 2016).

Assim, ambos pontos de referência para construção ideológica de plurais contextos comunitários e subjetivos: desde o contexto votivo, ao da festividade; dos discursos literários ao forense (COZER, 2018; FUNARI, 2014; RICHILIN, 1992; SANFELICE, 2016; WILLIAMS, 1997). Nesse sentido, o simbolismo fálico se tornava constituído de significados concomitantes, “variantes”, “alofones”, operacionalizados por diversos “veículos sígnicos” (LAURETIS, 1993, p. 19), ou seja,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas (PPGH/UFPel). E-mail: miki_naoki@live.com

sujeitos que atribuem sentidos subjetivos a imagem fálica, como por exemplo: os *pathicus* romanos, sejam os *rústicos* atrelados a religião, como os cultos a deusa Cibele ou aos mistérios dionisiacos², séc. III a.C - II a.C., ou os que viviam no contexto da *urbs*, na própria Roma, do séc. I. a.C - I d.C., mesmo que sobuma “instituição sombria e mal definida³” (TAYLOR, 1997, p. 328).

Assim, nosso intuito é precisamente perceber os simbolismos que perpassavam, transbordavam ou refutavam o simbolismo dominante do falo, através da percepção da existência de subjetividades eróticas e religiosas dissonantes à norma cultural erótica romana. Para tanto, realizaremos um debate teórico, iconológico e arqueológico, e em seguida nos dedicaremos a um breve estudo de caso acerca o simbólico fálico em duas emblemáticas imagens: a *Warren Cup*⁴ e a figa.

Como olhas para mim? A(s) subjetividade(s) na imagem

Nosso primeiro desafio se dá na percepção de serem às representações fálicas dominantes excludentes do sujeito não normativo, no fato desse se encontrar no “espaço vazio entre os signos, num vácuo de sentido, onde nenhuma demanda é possível e nenhum código está disponível” (LAURETIS, 1993, p. 121). No meio romano, esse sujeito é colocado entre a representação do discurso penetrativo (WALTERS, 1997) e a imagem material – a *Warren Cup* e a figa, por exemplo –, ou seja, o processo no qual ocorre a significação: entre a “fixidez especular” da representação (LAURETIS, 1993, p. 126) e os discursos dominantes existentes. Dessa forma, o ser não normativo não se reconhece em nenhuma, ele é ausente à representação, ou à

2 Os *Galli*, na literatura a partir do séc. III a.C; os mistérios ligados a Baco/Dionísio do séc. II a.C, que chegaram inclusive a serem perseguidos legalmente: História Romana de Tito Lívio, Livro 39, 186 d.C. (LÍVIO, 2000).

3 “a shadowy and ill-define institution.”

4 *Kanthalos* – de prata, oval de 11 centímetros de altura. Encontrada em Jerusalém, Cercanias, um pequeno vilarejo do século I.d.C. Descoberta no século XIX, dada tamanha polemica de seu conteúdo imagético não se há consenso sobre a veracidade da peça. Comprada pelo americano Edward Perry Warren (1860-1928). Em 1922 foi adquirida pelo *metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque (SANFELICE, 2016, p. 97).

fetichização que essa realiza, ou ainda é presente e ausente em ambas ao mesmo tempo, sendo a única opção as resignificar.

Nesse processo as subculturas homoeróticas se tornam emblemáticas, pois a noção de subcultura nos denuncia a aparição de “sua própria ética e semiótica, pois a sociedade em geral excluía os homens ‘homossexuais’; mas também reconhecia a cultura dominante e, assim, permitia que alguns homens se deslocassem entre as duas conforme a conveniência ditava”⁵ (TAYLOR, 1997, p. 323). Assim, perceberemos que os homoeróticos normativos e os não normativos, recepcionam diferentemente a mesma imagem, subjetivando e sociabilizando diferentes sentidos, significados e simbolizações.

Para percebermos esses conflitos de interesses na formulação do significado fálico, nosso olhar a cultura material se configura em uma “Arqueologia Histórico-Cultural” ou “Nova Arqueologia” atentos à “consciência de que a adoção de determinado tipo de teoria implica em uma seleção daquilo que é considerado mais apropriado de uma grande quantidade de dados disponíveis para a comunidade acadêmica” (GARRAFONI; SANFELICE, 2017, p. 12). A Arqueologia Pós-processual dos anos 1990, como nos aponta Funari (1995), abre espaço de ação discursiva e analítica de forma mais diversificada: uma estruturação teórica mais democrática sobre o passado, sendo que a agenda pós-processual implica a percepção da fluidez das relações humanas e das pluralidades de suas possíveis narrativas. Renata Sena Garrafoli e Pérola de Paula Sanfelice (2017) nos chamam a atenção para o fato dos estudos feministas também serem “fundamentais para questionamentos estruturais e construção de novas abordagens epistemológicas na disciplina”. Segundo as autoras, Voss (2000) “esclarece que textos de feministas marxistas que marcam a opressão do patriarcado têm uma importância histórica no questionamento da preponderância da experiência masculinas na

5 “The subculture created its own ethics and semiotics because society at large excluded ‘homosexual’ men; but it also acknowledged the dominant culture and thereby, allowed some men to shuttle between the two as convenience dictated.” Homossexuais entre aspas pois é substancializado diferentemente do contexto moderno atual. Rabun Taylor (1997) utiliza o termo em analogia a homoerótico com preferência de escolha exclusiva ao mesmo gênero.

narrativa arqueológicas” (p. 28). Nesse mesmo sentido, para além do pensamento filosófico feminino, encontramos os estudos *queer* como contribuinte para novas narrativas científicas.

Avançando os estudos de gênero a *Queer Theory*, ao pensar a “fragmentação identitária” (BARBO, 2009), isto é, “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 2006. p. 9), coloca para a epistemologia arqueológica a questão até então inéditas:

Se os anos 1980 foram importantes para a inserção das mulheres como objeto de estudo da Arqueologia, a década de 1990 trouxe as discussões sobre mulheres e homens, para depois, no começo do século XXI, serem questionadas e abrirem espaço para discussões acerca de corpo, sexualidade e gênero” apontando, então, uma nova questão: a cultura material pode nos fazer pensar sobre sexualidade? (GARRAFONI.; SANFELICE, 2017, p. 28)

Nesse sentido, na disciplina histórica o pensar *queer* também se torna fundamental. Ele pluraliza os discursos científicos, concedendo abrangência analítica, possibilitando uma construção do discurso histórico e da produção de seu texto representativo mais ético e moral à “subjetividade historiadora” (KNAUSS, 2008, p. 146; OHARA, 2019, p. 11). Dessa forma, uma das possibilidades de diálogo entre a abordagem *queer* e a disciplina histórica, seria através da abordagem epistemológica do “construcionismo”, constituída por elementos “flexíveis desconstrucionistas” (VAINFAS, 2012, p. 328). Assim, o que defendemos (MIKI, 2021) é um pensar *queer* historiográfico, através de um método⁶ analítico que percebe o sujeito “discursivamente constituído e posicionado na intersecção entre as forças libidinais e as práticas socioculturais” (BRANDÃO, 2015, p. 40).

Entretanto, como podemos olhar os resquícios arqueológicos em uma perspectiva *queer*? Isto é, como podemos pensar a imagem em seus mais diferentes suportes midiáticos e nas subjetivações desses? Pensando na importância da cultura material para o conhecimento

6 Sendo o método constituído por análise de conteúdo na técnica de categorias de análises, com subcategorias atentas à análise de discurso (BARDIN, 1977).

humano, reiteramos a inclusão da “materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações, ao entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” (MENESES, 2003, p. 14). Pois, pensar a imagem enquanto relações sociais, incentiva a perceber “as consequências de sua entrada na ‘iconosfera’ (o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível), assim, percebendo [...] ‘relações entre objetos, entre pessoas e objetos, entre pessoas mediatizadas por objetos,’ tanto diacrônica quanto sincronicamente” (ULPIANO, 2003, p. 15). Ou seja, nos ajuda a observar que uma imagem circula entre todos os sujeitos da sociedade que a elas tem acesso, construindo uma relação temporal e cultural: histórica, como também atemporal e antropológica. Nesse sentido, percebemos que os *pathicus*, não são excluídos desse processo iconosférico, consumindo, praticando e (re) produzindo a materialidade imagética.

Em concordância com Mitchell (2015a) percebemos que o debate tradicional entre imagem e texto, gira em torno de padrões estéticos e não ontológico, seguindo o ponto central do autor, percebemos que há de se perceber as similaridades entre ambos os meios midiáticos:

Meu argumento neste ponto terá dois lados: 1) não há diferença essencial entre poesia e pintura; ou seja, não há diferença que sempre é dada pela natureza inerente da mídia, os objetos que representam ou as leis da mente humana; 2) Há sempre uma série de diferenças ativas em uma cultura que permite que você coloque em ordem as qualidades distintivas de seu conjunto de signos e símbolos. Essas diferenças, como sugeri, estão permeadas por todos os valores anti-téticos que a cultura deseja adotar ou repudiar⁷[...] (MITCHELL, 2015a, p. 74).

7 Mi argumento en este punto tenderá dos caras: 1) no hay una diferencia esencial entre poesia y pintura; esto es, no hay una diferencia que este dada para siempre por las naturealezas inherentes de los medios, los objetos que represetean o las leyes de la mente humana; 2) siempre hay un número de diferencias activas em una cultura que le permite poner em orden las cualidades distintivas de su conjunto de sinos y símbolos. Estas diferencias, como he sugerido, están impregnadas de todos los valores antitéticos que la cultura quiere adoptar o repudiar.

Nesse sentido, a diferença que se percebe é entre signos e símbolos, não entre linguagem, ou seja, imagem e texto são ambas estruturadas pela linguagem e suas antíteses podem ser pensadas nos sentidos “complementares para sondar o domínio dos signos: imagem e texto, signo e símbolo, símbolo e ícone, metonímia e metáfora, significante e significado”⁸. (MITCHELL, 2015a, p. 75). Nessa perspectiva, a linguística muito tem a nos contribuir com a noção de que imagem e texto: ambos produtos de uma cultura específica (uma iconosfera), e, portanto, passíveis de mudanças pelo uso social.

Assim, a noção de código de Umberto Eco (1978) se torna fundamental para pensarmos a ordem das qualidades distintivas do conjunto de signos e símbolos. Seguindo a interpretação de Tereza de Lauretis (1993), percebemos que:

um código é um arcabouço significativo e comunicativo que vincula elementos diferentes no plano da expressão com elementos semânticos no plano do conteúdo ou com respostas comportamentais. Da mesma maneira, um signo não é uma entidade semiótica fixa (a união estável de um significante e um significado), mas uma “função signica”, a correlação mútua e transitória de duas variáveis, que ele chama [*Umberto, Eco*] de “veículo signico” (o componente físico do signo no plano da expressão) e “unidade cultural” (uma unidade semântica no plano do conteúdo). No processo histórico, “a mesma variável pode entrar em outra correlação, tornando-se então uma variável diferente e originando uma nova função signica”⁹ (LAURETIS, 1997, p. 118-19).

Dessa forma, a imagem e o texto, por serem ambos constituídos por signos expressam elementos semânticos (unidades) socialmente estabelecidos que atuam como significado e significante. Portanto, a unidade cultural é historicamente construída e sua função signica adquire sentidos – logo, significados – distintos (e diacrônicos) “toda vez que conteúdos novos ou diferentes são atribuídos pela cultura ao mesmo veículo signico e, alternativamente, toda vez que novos veículos

8 complementarias para sondear el dominio de los signos: texto y imagen, signo y simbolo, simbolo y incono, metonimia y metáfora, significante y significado.

9 Comentário dentre colchetes de nossa autoria.

físicos [*sujeitos ou mídias*] sejam produzidos¹⁰. (LAURETIS, 1993, p. 119). Dessa forma, a função sónica, “estabelece uma configuração diferente de conteúdo, introduz outros sentidos culturais que, por sua vez, transformam os códigos e reorganizam o universo semântico da sociedade que o produz” (LAURETIS, 1993, p. 119).

Assim, outra percepção importante para a base teórica que propomos é a ideia que Lauretis (1993) desenvolve entre linguagem e produção semiótica:

Há “linguagens”, práticas de linguagem e aparatos discursivos que produzem sentidos e há diferentes modos de produção semiótica, maneiras pelas quais se investe esforço na produção de signos e significados. Os tipos de trabalho investido e os modos de produção implicados parecem-me ser direta e materialmente relevantes para a constituição de sujeitos na ideologia - sujeitos de classe, de raça, de sexos e quaisquer outras categorias diferenciais que tenham valor de uso para situações particulares de prática em determinados momentos históricos.¹¹ (LAURETIS, 1993, p. 117)

Retornando ao universo imagético, principalmente na questão da estatuária, murais e grafites romanos antigos (mídias e mensagens imagéticas presentes no cotidiano dos passantes urbanos), podemos perceber dois pontos centrais de ligação entre a linguagem e o trabalho investido na “representação coletiva” e individual, ou seja, entre “discurso” e atribuição autoritária de sentido e significado às “instituições ou atores sociais” que pretendem verem suas identidades reconhecidas (CHARTIER. 2002, p. 11). Os suportes materiais em questão colocam (ou são colocados) o tipo de sociedade a qual se pertence e qual o modelo identitário a se prestigiar, e ao mesmo tempo o qual se evitar.

Nesse ponto, ainda seguindo Lauretis (1993), realizamos uma analogia, entre cinema e linguagem, entre o feminino cinematográfico e os suportes midiáticos (incluindo os próprios corpos dos *pathicus*) romanos antigos:

10 Comentário nosso entre colchetes.

11 Grifos da autora.

Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cenas, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem (LAURETIS, 1993, p. 99).

Em nosso contexto o *pathicus* também se encontra enquanto substrato da representação, um espelho invertido do cidadão romano ideal. Assim, o cidadão ideal através da sociabilização de seu discurso e campo semântico (unidade cultural proveniente do simbólico codificado) dominante constrói seu “universo social” (CHARTIER, 1990, p. 17). Nessa lógica discursiva, as imagens, sejam quais forem as mídias, “desejam” os *pathicus* enquanto substrato, e como personalidades históricas, essa categoria cultural se encontra “[...] duplamente confinada a mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação e torna-a cúmplice da produção de seu próprio” (LAURETIS, 1993, p. 99). E, dessa maneira, a condição de “*cinaedus*”, isto é, o homem que devido a um comportamento moral considerado pelo discurso dominante enquanto desregulado e desviante, ou ainda feminino, é considerado “fora da norma” – sendo a passividade masculina (o *pathicus*) o auge dessa escala.

Entretanto, apesar do vácuo semântico a esses compelido (confinados enquanto suplementos), ainda assim vivem “a meio dessa turbulência uma subcultura homossexual de incomensurável influência, resiliência e complexidade¹²” (TAYLOR, 1997, p. 320; 371). Portanto, ainda que subjetivamente apagados, renegados no/pelo discurso dominante eles se tornam veículos de sígnicos, ressignificando o significado inicial, opressivos às suas identidades, subvertendo o desejo “subalterno da imagem”, ou seja, a subcultura

12 “Amid this turmoil a homosexual subculture of immeasurable influence, resiliency, and complexity”

homoerótica lança um “apelo ou emite uma demanda cujo efeito e poder emergem de um encontro intersubjetivo composto por signos de desejo positivo e traços de falta ou impotência” (MITCHELL, 2015b, p. 181). Ressignificando o próprio discurso falocêntrico penetrativo da sociedade romana e assim silenciando o falo, abrindo espaços para outras qualidades simbólicas dissonantes desses – como também a subjetividades identitárias temporais – como por exemplo: a própria participação simbólica do feminino no discurso dominante, e, claro, os participantes das diferentes subculturas homoeróticas, religiosas e urbanas.

Dessa forma, voltando ao ponto inicial de nossa discussão: texto e imagem são a mesma coisa: uma dicotômica homologia (por mais paradoxal que possa parecer), a qual se sustenta no fato da visão ser “tão importante quanto a linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao “signo” ou ao discurso. Assim, as imagens querem direitos iguais aos da linguagem e não simplesmente serem transformadas em linguagem” (MITCHELL, 2015b, p. 186), enquanto individualidades complexas, por nós animadas, ocupam posição de sujeito, através da função sígnica, e, portanto, são constituídas/constituintes de identidades múltiplas.

Enfim, em nosso texto perceberemos que tanto o *Vir*: ideal de cidadão e o *pathicus*: a sublimação ideológica do masculino, realizam a “denúncia da artificialidade da fronteira identitária”, do “binarismo normativo” e do aprazível ou detestável “cruzar fronteiras” (CERQUEIRA, 2016, p. 54) do ser social, do simbólico e da semiótica acerca o sexo e identidade. Fundamentalmente, perceberemos que a imagem fala muito mais quando anos atentamos ao que queremos que elas queiram. Como também quando nos perguntamos: como olhas o que miro?

O falo não falocêntrico, a quebra do regime penetrativo



Figura 1.A - *Warren Cup* – Lado A
Fonte: (Clarke J., 1993, p. 280 Apud
Sanfelice PP, Sanfelice PP, 2016, p. 99).

Figura 1.B - *Warren Cup* – Lado B
Fonte:(Clarke, 1993, p. 278 – Apud
2016, p.100).

Na taça, lado A, o adulto, pelo porte físico, adornos e corte de cabelo pode ser identificado como cidadão da alta sociedade: *Uir*. O encontramos apoiando sua coxa entre as pernas do jovem, ao mesmo tempo que abre as pernas desse e o penetra. O *pathicus* dessa relação suponha-se um escravo, *puerdelicatus*, devido aos cabelos longos e encaracolados, moda no tempo do imperador Augustus, período de datação da taça (27 a.C. – 14 d.C.) (SANFELICE, 2016, p. 99).

Assim, a cena da figura 1.A se encontra em total conformidade com os protocolos socio-erótico-político da sociedade romana: o adulto cidadão tem o direito de, supõe-se o dever, de dominar todo e qualquer inferior social (WINKLER 1990; WALTERS, 1997). Já a figura 1.B nos conta uma história diferente. A contravenção gritante aparece logo de cara: dois homens da mesma idade, um barbado, o ativo sexualmente, *amotore/amator* e o *pathicus* imberbe, o passivo. Ambos da elite romana, logo cidadãos, uma vez que apresentam o mesmo padrão representativo, além dos “adornos que compõem a cena – os adereços, a lira, e a flauta, todos elementos que proporcionam uma atmosfera de cultura refinada”. (SANFELICE, 2016, p. 100). O casal se encontra em um quarto luxuoso que inclui uma tira de tapeçaria na qual o passivo segura ao sentar-se em seu amante, facilitando a penetração, o que sugere um local luxuoso construído para o uso do prazer. O detalhe final da figura 1.B é justamente o olhar espreito do observador e para nós o mais impactante. Segundo a interpretação de Taylor (1997) percebemos um ponto interessante para a noção de campo semântico pathico, ou seja, a maneira pela qual a cultura pathica ressignifica o modelo penetrativo – o refutando – e propondo outras maneiras pelas quais se significa o valor simbólico do falo:

A meu ver, a cena é o equivalente visual de uma epigrama de marcial ou da segunda sátira de Juvenal, os dois protagonistas de um elenco helenizado e heróico, enfrentam a exposição de seu “crime” – intercurso entre homens nascidos livres – por um voyeur que se entende representar você e eu. Ambos os parceiros têm algo a esconder aqui, o parceiro passivo é contaminado por esse ato phatico e o penetrador está encorajando sua corrupção. Os traços apolíneos da cena, a coroa de louro e a lira do parceiro mais velho que repousam nas pro-

ximidades, sugerem uma satirização da família de Augusto, que frequentemente adotava essa imagem em sua arte oficial. (TAYLOR, 1997, p. 326).

Dessa maneira, são os possíveis olhares, ou melhor, a possível exposição a “corrupção”, do comportamento pathico e a escolha não arbitrária de ainda assim frequentar um local como o representado na figura 1.B (construído para a consumação do desejo pathico), denuncia a possibilidade de escolha – logo, de ação – do indivíduo ao performatizar um comportamento de gênero e erótico não normativo. A possível piada “satírica” à família de Augusto e a possibilidade do riso, mesmo que hostil, cede espaço para a interpretação de tais ações eróticas ocorrerem na vida cotidiana. Para além disso, as plurais subjetivação desse tipo de imagem, logo, de campo semântico, geram espaços para construção da imagem do falo como algo não rígido, ou seja, não necessariamente penetrativo: o *pathicus* escolhe deliberadamente subverter o símbolo fálico.

Outra imagem emblemática a nossa percepção da construção simbólica do falo que resvale a falocracia, ou seja, a uma lógica simbólica apenas pautada no masculino é a figa:



Figura 2- Amuletos de bronze em forma de figa

Fonte: (Sanfelice, PP, 2016, p. 200) Fotografia de Marco Sanfelice - outubro de 2013.

Local de Conservação: MANN- GS - Inv. 27808; 27812; 27815.

Local do Achado: Pompeia Datação: I d.C.

Funari (2014) traduz o ditame que acompanha a imagem de um falo, *hic habitat felicitas* “aqui mora a felicidade e a sorte”, ao atentar para a etimologia da palavra *felicitas* ele percebe que “significa, a um só tempo, “felicidade” e “sorte”, ambos os sentidos derivados do significado original de *felix*, “fértil” (p. 304). O falo, elemento básico da fertilidade, traz, portanto, sorte e felicidade. Nesse ponto, obviamente pensamos..., mas então o falo não é nada sem a vulga. E, portanto, essa simples lógica liga os fatos: o símbolo fálico só é fértil e só constrói seu campo semântico a partir da noção do ato sexual generativo, ou seja, o sexo heteroerótico. Dessa maneira a figa, se torna exemplar: a figa, palavra que “significava originalmente genitália feminina” (SANFELICE, 2016), representava: a união sexual perfeita entre as duas genitálias. Ela carrega o mesmo valor simbólico do falo, fertilizante e apotropaico. Como podemos perceber na figa da direita na figura 2. Há suportes para alocar sinos, funcionando como campainha, reforçando o caráter apotropaico (religioso/mágico que afasta o mal agouro). Segundo Sanfelice (2016) isso pode também ser interpretado como um acesso do feminino ao universo religioso.

Considerações finais

As duas imagens, em considerações iniciais, aqui brevemente descritas e interpretadas, atreladas à discussão teórica exposta, abrem a interrogação acerca a corrente interpretativa amplamente aceita da impenetrabilidade do cidadão romano: o cidadão politicamente e eroticamente dominante (WALTERS, 1997). Entretanto, ao nos perguntarmos: quais as possíveis significações realizadas pelo *pathicus* ao mirar o campo semântico fálico dominante, e aonde está o feminino em ambos os processos? Não refutamos esta corrente teórica, apenas apontamos que se pode avançar as nuances do desejo homoerótico romano sob outras perspectivas que não aquela falocrática ou mesmo falocêntrica.

Referências Bibliográficas

- ALLOA, E. **Pensar a imagem**. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARBO, D. **Cultura política homoerótica entre a Grécia antiga e a (pós) modernidade**: Cientificismo, Literatura e Historiografia. 2009. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Mato Grosso, 2009.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 1977.
- BRANDÃO, R.T.P. Estruturalismo e pós-estruturalismo: uma arqueologia dos conceitos e o lugar ocupado por Foucault. **Estação Científica**, Macapá: UNIFAP, v. 5, n. 1, jan., p. 34-46, 2015.
- BUTLER, J. **O clamor de Antígona**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2016.
- CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. **Novos domínios da história**. 1. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CERQUEIRA, F. V. Cruzando fronteiras da identidade masculina: o homem grego face à efeminação e ao travestismo. In: FROHEWIN, F. et al. **Homoerotismo na antiguidade clássica**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, 2016. p. 51-87.
- CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COZER, A. **Os falos de Priapo e as masculinidades romanas**: sexo, humor e religião na priapeia (circa séc. i d.C.). 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/54853>. Acesso em: 08/11/2021.
- ECO, U. **A Theory of semiotics**. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- FUNARI, P. P. Falos e relações sexuais: representações romanas para além da natureza. In: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. **Amor, desejo e poder na antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp. Lourdes, 2014, p. 317-325.

_____. A hermenêutica das Ciências Humanas. **REVISTA DA SBPH**, Curitiba: Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica, n. 10, p. 3-9, 1995.

GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Símbolos fálicos, fertilidade e fruição da vida em Roma: novas abordagens a partir da cultura material de pompeia. **Romanitas -Revista de Estudos Grecolatinos**, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em História, n. 9, dez., p. 26-50. 2017.

HALL, S. **Identidade na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: dp&a, 2006.

HALPERIN, D. M. **One hundred years of homosexuality: And other essays on Greek Love (New Ancient World)**, Taylor and Francis. Edição do Kindle, 1990.

KNAUSS, P. Uma história para o nosso tempo: historiografia como fato moral. **História Unisinos**, São Leopoldo: Unisinos, v. 12, n. 2, maio-agosto, p. 140-147, 2008.

LAURETIS, T. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, Florianópolis: UFSC, v. 1, n. 1, jan., p. 96-122, 1993.

LÍVIO, T. **História de Roma desde su Fundacion XXXVI-XL**. Tradução Vidal, J. A., Madri: Editorial Gredos, 1990.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 23, n. 45, p. 11-36.

MITCHELL, W. J. T. **Iconologia, imagem e iconografia**. 4. ed. Buenos Aires: Autêntica, 2015a.

_____. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. et al. **Pensar a Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b., p. 165- 189.

MIKI, N. O texto histórico em discurso: onde estão os queers na construção da representação histórica? In: XXIII ENPÓS - ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO, 7., Pelotas: Editora UFPel, 2021. **Anais de Ciências Humanas**, Pelotas, UFPel, 2021. p. 1-4. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/enpos/anais/anais-2021/>: Acesso em: 04/11/2021.

OHARA, J. R. M. Ética, escrita e leitura da história: os problemas da expectativa e da confiança. **Revista de História**, São Paulo: USP, n. 178, set, p. 01-28, 2019.

RICHILIN, A. **The garden of Priapus**: sexuality and aggression in Roman humor. Oxford: Oxford University Press. 1992.

SANFELICE, P. P. **Sob as cinzas do vulcão**: representações da religiosidade e da sexualidade na cultura material de pompeia durante o império romano. 2016. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

TAYLOR, R. Two pathic subcultures in ancient Rome. **Journal of the History of Sexuality**. Texas: University of Texas Press, vol. 7, no. 3jan., p. 319-371, 1997.

VEYNE, P. **Sexo epoder em Roma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Tradução de Marcos de Castro.

VOSS, B.L. Feminisms, queer theories, and archaeological study of past sexualities. **Queer Archaeologies**. Londres: Taylor & Francis, Ltd, vol. 32, no. 2, out., p. 180-192, 2000.

WALTERS, J. Invading the roman body: manliness and impenetrability in Roman thought. In: HALLET, J.; SKINNER, M. **Roman sexuality**. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 29-43.

WINKLER, J. J. Laying down the law: the oversight of men's sexual behavior in classical Athens. In: WINKLER, Jhon J.; HALPERING, David M.; ZEITLIN, Froma I. **Before sexuality**: the construction of erotic experience in the Ancient greek world. New Jersey: Princeton University Press, 1991, p. 171-209.

Mídias

Videogames: por uma metodologia de análise

Bárbara Denise Xavier da Costa¹
Euler Fabres Zanetti²

Introdução

Nos momentos de lazer de várias pessoas de inúmeros estratos sociais, idades, gêneros, dentre outras possíveis classificações, está o videogame. Um tipo de entretenimento que envolve complexas operações computacionais, e, mesmo assim, é capaz de interferir e influenciar em nossas vidas de alguma forma. Tendo este impacto em vista, a presente pesquisa pretende investigar o videogame *Darkest Dungeon* (RED HOOK STUDIOS, 2016) do ponto de vista metodológico, partindo de três métodos utilizados em conjunto (pois eles se complementam) para assim poder observar o videogame da forma mais holística possível. Qual a finalidade de tudo isto?

No campo historiográfico, ainda não há uma metodologia definitiva para relacionar videogames com a história; sendo assim, aplicando as metodologias descritas a seguir no videogame base pretendemos observar a aplicabilidade das mesmas e usufruir delas

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Licenciatura em História pela mesma instituição (2020). E-mail para contato: barbara.ou.berel@hotmail.com.br

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Licenciatura em História pela mesma instituição (2020). E-mail para contato: euler.f.zanetti@hotmail.com

o melhor possível. Como o espaço é limitado, daremos enfoque em alguns aspectos que servirão para análises posteriores: fatores culturais e mercadológicos.

A fonte

O videogame escolhido para análise foi desenvolvido pela Red Hook Studios e lançado em 2016 de forma independente. Sua existência foi possível graças ao elevado de doações feitas através do site Kickstarter, uma plataforma de crowdfunding coletivo; a meta para construção e lançamento do videogame foi ultrapassada em quatrocentos por cento da meta inicial. Estes dados colocados aqui serão levados em consideração mais adiante, pois são importantes para aplicar na metodologia. É importante ressaltar que não iremos analisar as DLC's do jogo (*downloadable content*, ou seja, conteúdos extras do jogo), apenas consideraremos o videogame principal.

Darkest Dungeon nos apresenta, ao início, a história de um homem, denominado como Ancestral, que possuía uma propriedade, uma mansão, e era muito abastado. Mas com o passar do tempo ele consome toda a sua fortuna, se afundando em luxos e extravagâncias. Quando nada mais importava, eis que este ancestral encontra pistas que parecem levar a um lugar onde haveria uma riqueza inestimável. Levado pela ambição, descobrindo que este lugar figurava abaixo de sua própria morada, inicia uma escavação e por fim chega ao âmago das profundezas, libertando sem querer um mal incontrolável que amaldiçoou tanto a sua própria casa, como a aldeia ao redor (Hamlet), florestas, cemitérios etc. Levado pela culpa e pelo remorso, decide redigir um pedido de socorro e resgate a quem seja seu herdeiro para poder reconquistar as terras novamente - e depois se suicida.

Tudo isso faz parte da cinemática introdutória do videogame. *Darkest Dungeon*, ou seja, sua parte jogável, centra-se na recuperação da propriedade pelo herdeiro, que não está só nesse desafio: ele pode contar com o auxílio de diversos guerreiros, mas como todos os seres humanos, eles estão submetidos ao cansaço, à fome, às doenças, e especialmente ao estresse. Aliás, neste jogo o estresse afeta tanto o desempenho de um guerreiro quanto a sua barra de vida, ou seja,

precisamos cuidar das duas barras. Há formas de desestresse, mas nem sempre elas são agradáveis para os seus companheiros, e isso é preciso levar em consideração. Importa fazer alguns destaques característicos deste jogo: ele é uma forma de *RPG*³ *roguelike*⁴, onde os personagens que “morrem” permanecem mortos (o *permadeath*), e os combates são realizados em turnos.

As metodologias

Qual seria a melhor forma de analisar um videogame? Como ainda não temos essa resposta no momento, apresentaremos então as metodologias a serem utilizadas.

A primeira delas é conhecida por MDA (*Mechanics, Dynamics, Aesthetics* - ou seja, Mecânica, Dinâmica e Estética). Ela foi criada pelos pesquisadores Robin Hunicke, Marc LeBlanc e Robert Zubek em 2004 e considera que qualquer videogame pode ser destrinchado nestes três aspectos, pois juntos eles formam a “coerência sistemática”, e esta abordagem seria responsável por ajudar a compreender esta coerência. A divisão ficaria da seguinte forma:

Mecânica: descreve os componentes específicos do jogo, no nível de representação de dados e algoritmos. Dinâmica: descreve o comportamento da mecâni-

3 “A sigla RPG, oriunda da expressão em inglês ‘Role Playing Game’, define um estilo de jogo em que as pessoas interpretam seus personagens, criando narrativas, histórias e um enredo guiado por uma delas, que geralmente leva o nome de mestre do jogo.” FONSECA, Willian. O que é RPG? *Tecmundo*. 18 ago. 2008. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/video-game-e-jogos/243-o-que-e-rpg-.htm>. Acesso em: 27 jan. 2020.

4 “É aquele tipo de jogo em que, ao morrer, é preciso voltar ao início e fazer tudo de novo. A dificuldade, portanto, é um grande atrativo [...]. [...] a aventura volta à estaca zero se em caso de morte. Nos jogos atuais, isso caracteriza o permadeath: não é possível reviver e nem carregar o jogo de onde salvou. Se derrotado, prepare-se para começar tudo novamente. Isso faz com que cada vida do seu personagem seja saboreada ao máximo [...]. Outra característica marcante é a geração procedural, que nada mais é que um conjunto de algoritmos usados como uma ferramenta para criar grandes quantidades de conteúdo em arquivos de tamanhos mínimos. Isso acaba proporcionando experiências inovadoras em jogos, pois toda vez que o jogo é reiniciado, o mesmo mapa terá caminhos completamente diferentes para que você chegue aos seus objetivos.” MOTA, Jeancarlos. Games roguelike: são adoráveis, mas dão uma raiva... *Redbull*, 14 out. 2020. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/games-roguelike-deal-cells>. Acesso em: 09 jan. 2021.

ca quando ela é executada pelas ações do jogador e cada um dos resultados ao longo do tempo. Estética: descreve as respostas emocionais desejáveis evocadas no jogador, quando ele interage com o sistema de jogo.⁵ (HUNICKE, BLANC, ZUBEK, 2004, p. 2. Tradução de Richard Romancini)

Os autores consideram que o jogador tem acesso primeiramente à estética do videogame e iniciam a metodologia a partir disso, criando uma taxonomia que valoriza a impressão/sensação que é causada no jogador:

1. Sensação - Jogo como prazer dos sentidos 2. Fantasia - Jogo como faz de conta 3. Narrativa - Jogo como drama 4. Desafio - Jogo como pista de obstáculos 5. Companheirismo - Jogo como contexto social 6. Descoberta - Jogo como território não mapeado 7. Expressão - Jogo como autodescoberta 8. Obediência - Jogo como passatempo.⁶ (HUNICKE, BLANC, ZUBEK, 2004, p. 2. Tradução de Richard Romancini)

Cada jogo e, conseqüentemente, cada videogame, pode ser encaixado em uma ou mais classificações desta taxonomia, o que para os autores auxilia na definição da estética do game. Se um determinado game pretende, por exemplo, ser um faz de conta, toda a sua dinâmica e a mecânica vão se organizar neste sentido. Aliás, define-se a dinâmica, aqui, como sendo a forma que os videogames funcionam e se organizam internamente: se no faz de conta do videogame desejamos lançar um feitiço, a dinâmica é responsável pelos comandos que executamos, bem como as próprias especificidades (qual tipo de feitiço, duração, este tipo de coisa). A mecânica ficaria com o cargo de todo o sistema lógico por detrás do videogame, ou seja, as regras.

5 No original: "Mechanics describes the particular components of the game, at the level of data representation and algorithms. Dynamics describes the run-time behavior of the mechanics acting on player inputs and each others' outputs over time. Aesthetics describes the desirable emotional responses evoked in the player, when she interacts with the game system."

6 No original: "1. Sensation - Game as sense-pleasure; 2. Fantasy - Game as make-believe; 3. Narrative - Game as drama; 4. Challenge - Game as obstacle course; 5. Fellowship - Game as social framework; 6. Discovery - Game as uncharted territory; 7. Expression - Game as self-discovery; 8. Submission - Game as pastime."

Embora pareça ser uma análise bem abrangente e aceita, o MDA acaba por ser não tão específico quando se trata de estética. Podem parecer vago certas definições, ou muito subjetivas; pensando nisso, Roberto Dillon elaborou a estrutura 6-11, onde o foco se aprofunda em emoções e instintos que são experienciados pelo jogador ao ter contato com o videogame e mais facilmente relacionável à dinâmica.

A estrutura 6-11 propõe que os jogos podem ser tão envolventes em um nível subconsciente por conta de um subconjunto de emoções e instintos básicos, que são comuns e enraizados profundamente dentro de cada um de nós. Especificamente, a estrutura foca em seis emoções e onze instintos que são recorrentes na psicologia e amplamente analisados em uma série de tratados bem conhecidos (Izard 1977; Plutchik 1980; Weiner e Graham 1984; Ekman 1999).⁷ (DILLON, 2011, p. 1. Tradução nossa.)

Sendo assim, é possível interpretar a estética do videogame à luz de alguns gráficos que podem ser construídos a partir destas emoções e instintos⁸, tal como pode sugerir o que está abaixo:

7 No original: “The 6-1 Framework proposes that games can be so engaging at a subconscious level because they successfully rely on a subset of basic emotions and instincts which are common and deeply rooted into all of us. Specifically, the framework focuses on six emotions and eleven instincts that are recurrent in psychology and widely analyzed in a number of well known treatises (Izard 1977; Plutchik 1980; Weiner and Graham 1984; Ekman 1999).”

8 As seis emoções são: medo, raiva, alegria/felicidade, orgulho, tristeza e excitação. Os onze instintos são: Sobrevivência (luta ou fuga), identificação pessoal, colecionar, ambição, proteção, agressividade, vingança, competição, comunicação, exploração/curiosidade, apreciação de cor.

Gráfico 1: Exemplo da análise de um jogo de aventura.

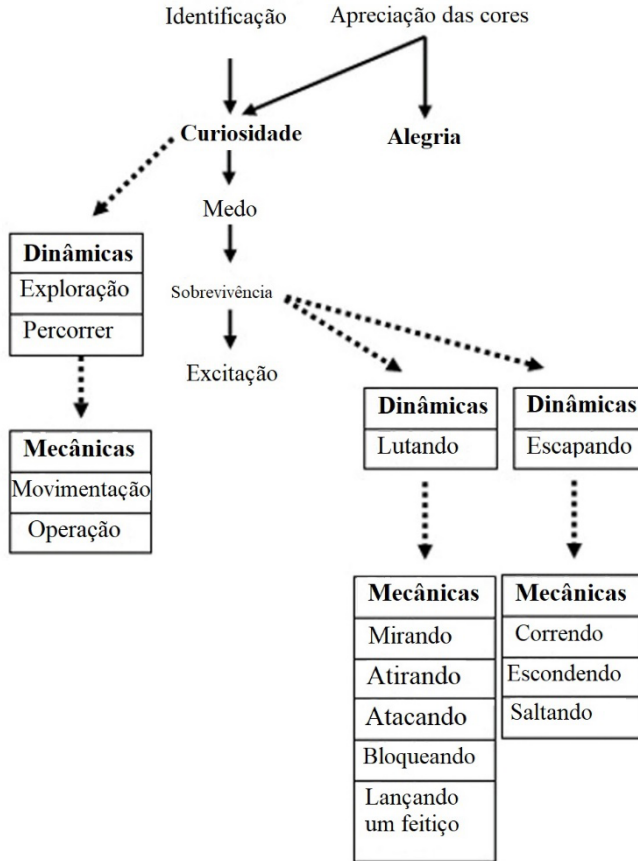


Figura 1: um diagrama representando hipoteticamente uma análise de um jogo de aventura. Curiosidade e sobrevivência são os principais instintos responsáveis por identificar a estética, e são os fatores emocionais principais envolvendo a jogabilidade.

Fonte: DILLON, 2011, p. 3. Tradução nossa.

A chave para um bom entendimento de como funciona a estrutura 6-11 é muito bem sintetizada por Dillon no seguinte parágrafo:

A ideia principal por trás da 6-11 é que estas emoções e instintos interagem umas com as outras para construir uma conexão ou sequência que terminará em “alegria” e/ou “excitação”, para providenciar ao jogador uma experiência divertida e significativa. Esta conexão pode ser relacionada a dinâmica de jogos ao notar-se que, quando diferentes emoções são naturalmente provocadas ao jogador pelo jogo, essas vão despertar instintos diferentes. Estes instintos, por sua vez, forçarão o jogador a agir no jogo, mostrando como toda a estética pode ser vinculada com a jogabilidade em si e a mecânica do jogo. (DILLON, 2011, p. 3. Tradução nossa.)

Estas duas metodologias auxiliam na avaliação do design do videogame, como pudemos perceber. Mas onde entra, afinal, a questão histórica? Como se pode analisar, de fato, videogames em relação com a história? Aqui entraria nossa última metodologia: a sugerida por Vega (2020). Após fazer um balanço cuidadoso de várias outras metodologias, este autor tenta sintetizar elas numa que seja o mais abrangente possível. Sendo assim, analisar um videogame, na opinião desse autor, deve passar por duas grandes etapas, as quais ele chama de “análises interna e externa”.

A análise externa se divide em três aspectos, os quais são: condicionantes econômicas/mercadológicas, condicionantes lúdicas e condicionantes técnicas. A condicionante econômica leva em conta uma série de fatores. Uma das principais é: de onde o videogame se origina? É de um estúdio grande, com bastante aporte financeiro, ou é de um estúdio *indie* que está iniciando seu primeiro game? Segundo Vega aponta citando outro autor,

A maioria desses jogos surgem em um contexto industrial globalizado estritamente ligado a certas lógicas capitalistas de redução de custos, maximização de benefícios, abertura de novos mercados, consolidação dentro dos já estabelecidos, resposta a lógicas de oferta e demanda, monopólio empresarial, etc,

que acabam deixando marcas em seu conteúdo.⁹ (DOMINGUEZ, 2017, apud VEGA, 2020, p. 113)

Vega também considera importante pensar nos aspectos publicitários e estatísticas de aquisição do título que se deseja analisar, bem como em quais empresas realizam a distribuição e o público alvo delas. A condicionante lúdica do videogame nos leva a pensar no caráter de entretenimento, da fuga e da interação – videogames levam a interação social também, especialmente quando são executados em grupo. Sendo assim, não se pode exigir um comprometimento total do videogame com o ensino de história, por exemplo, nem com uma acurácia investigativa sobre o passado. A condicionante técnica se subdivide ainda em duas vias: a primeira considera questões tecnológicas e contextuais do momento de produção do videogame (como era a tecnologia na época que ele foi produzido) e a segunda pensa em “contextos e heranças culturais” do videogame (as inspirações literárias, artísticas etc), bem como em seu impacto na comunidade gamer.

Já no âmbito da análise interna é onde de fato o historiador se sobressai, onde ele pode se sentir em casa. Vega, embasado em outros autores, destaca mais três eixos de avaliação do videogame: os seus marcos narrativos, seus elementos de comunicação audiovisual e elementos de comunicação processual. Os dois últimos são mais simples de serem pensados:

Os elementos audiovisuais e processuais supõem toda a dimensão visível e jogável do videogame. Os primeiros abarcam desde as primeiras imagens das *cutscenes* até o solo que pisam nossos personagens, o entorno recriado, os menus e cartelas com instruções, a música ou efeitos de som. Por sua parte, os processuais [...] se referem às implicações das diferentes mecânicas do jogo. As normas regulam o que podemos fazer e que determinam a relação

9 No original: “La mayoría de estos juegos surgen en un contexto industrial globalizado estrechamente ligado a ciertas lógicas capitalistas de reducción de costes, maximización de beneficios, apertura de nuevos mercados, consolidación dentro de los ya establecidos, respuesta a lógicas de oferta y demanda, monopolio empresarial, etcétera, que acaban dejando huella en su contenido.”

que se manifesta entre o jogador, o marco narrativo e o aparato audiovisual do videogame [...].¹⁰ (VEGA, 2020, p. 123. Tradução nossa.)

Em se tratando dos marcos narrativos, o nome já fala por si só. É justamente aonde aparecem tensões e conflitos entre o que seria uma história dita como “científica” e a “estória”, mais voltada ao entretenimento. Também figuram as simulações reais (armas, prédios, pessoas etc. que guardem verossimilhança com a realidade) ou conceituais (como, por exemplo, alegorias ou sentimentos personificados, acontecimentos etc). Tudo isso demanda uma atenção especial do historiador/pesquisador, já que

[...] o marco - ou enquadro - narrativo se encontra fragmentado, distribuído ao longo de todo o videogame através de diálogos, imagens, mecânicas, clipes de vídeo etc., e somente uma observação do mesmo em seu conjunto pode revelar-nos a totalidade de sua natureza.¹¹ (VEGA, 2020, p. 119. Tradução nossa.)

Cultura, mercado e videogames

Ao tratarmos sobre o conceito de cultura podemos compreendê-lo como aquele que se traduz como um ponto de vista humano, isto é, que está vinculado com as práticas sociais e culturais do homem. Suas significações, os sentidos dados às suas experiências. A significação de sua existência enquanto membro de uma coletividade, com seus ritos, com seus costumes.

10 No original: “Los elementos audiovisuales y procedurales suponen toda la dimensión visible y jugable del videojuego. Los primeros abarcan desde las primeras imágenes de las cut scenes hasta el suelo que pisan nuestros personajes, el entorno recreado, los menús y carteles con instrucciones, la música que suena o los efectos de sonido. Por su parte, los procedurales [...] se refieren a las implicaciones de las diferentes mecánicas de juego. Las normas que regulan lo que podemos hacer y que determinan la relación que se plantea entre el jugador, el marco narrativo y el apartado audiovisual del videojuego [...]”

11 No original: “[...] el marco - o encuadre - narrativo se encuentra fragmentado, distribuido a lo largo de todo el videojuego a través de diálogos, imágenes, mecánicas, clips de vídeo, etc., y solamente una observación del mismo en su conjunto puede revelarnos la totalidad de su naturaleza.”

Quando tratamos de cultura de massas esta pode ser percebida como um motriz de uma prática cultural de grandes grupos, isto é, motiva - se assim podemos dizer -, promove um sentimento coletivo, práticas coletivas sobre algo, no caso específico aqui que estamos abordando, o videogame. Sendo este caracterizado por ser uma prática que exerce sobre a sociedade padrões de consumo, padrões de existência e por ela é influenciada.

De tal maneira, outro ponto que deve ser considerado neste momento é que o videogame está associado a práticas mercantis. Práticas de mercado, práticas de lucro, venda, comercialização. Em que ocorre o processo de procura, oferta, demanda, venda, consumo - para sermos mais generalistas. Em que podemos notar a existência de produtos de “periferia” e produtos de “elite”. Os de “periferia”, subalternos, são aqueles que não estão vinculados a grandes empresas, financiamentos e etc, como o que ocorre com os produtos de elite.

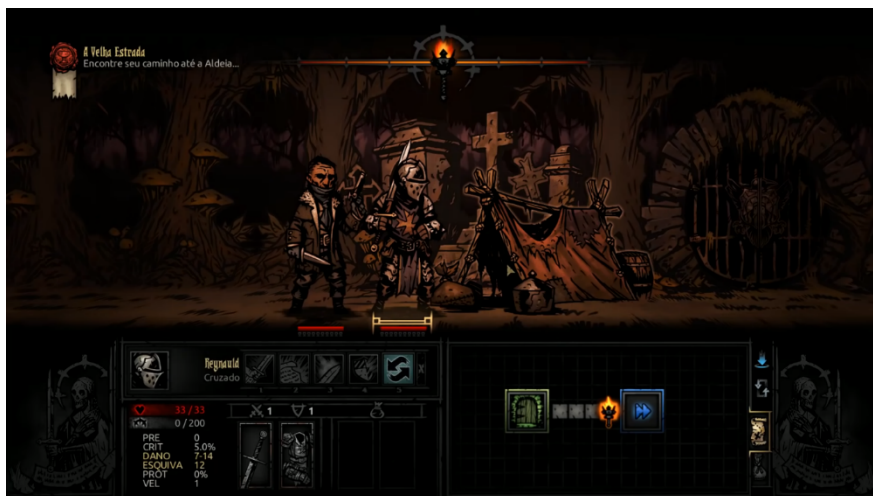
Assim sendo, os videogames estão vinculados a práticas culturais, práticas culturais de massas, a práticas mercantis, em disputa por espaços dentro do escopo de um processo específico, ou seja, um nicho específico de mercado, de ambiente social. Dito isso, podemos considerar o videogame como um objeto de consumo para o lazer, pois “eles são comprados, usados e eventualmente descartados como a maioria dos outros bens de consumo.” (ZUBEK; LEBLANC; HUNICKE, 2004, p. 2).

Nesse sentido, ao tratar sobre jogos digitais, cultura e contracultura, isto é, a última caracterizada por ser aquela que se mostra como uma segunda via ao ‘tradicional’, nosso objeto é fruto de um financiamento coletivo, por meio de doações, sem a estrutura mercantil hegemônica de grandes corporações para o desenvolvimento de um produto que atrai e contempla espaços, escopos, estruturas, pessoas em prol de um determinado discurso, através dos *clicks* para o desenvolvimento de um novo nicho de mercado, o dos jogos digitais *indie* (ALVES, MACHADO, 2018).

Juntando tudo

Chegou a hora de aplicar os conhecimentos listados acima de forma prática em *Darkest Dungeon*. No campo estético, seguindo a classificação da MDA, este título pode ser encaixado nas classificações de descoberta (jogo como território não mapeado) e de obediência (jogo como passatempo). Um destaque especial pode ser dado para a questão da descoberta: de forma geral, o jogo se concentra na exploração sucessiva de *dungeons* (calabouços/masmorras) e, conforme elas vão sendo desbloqueadas, os demais territórios do jogo seguem a mesma lógica, conforme podemos visualizar na figura abaixo:

Figura 1: Captura de tela de *Darkest Dungeon*.



Fonte: METALBEAR, 2017.

Nesta captura de tela, vemos o início do videogame, no qual após a carruagem que se dirigia à mansão sofrer um acidente, Dismas (o Bandido) e Reynauld (o Cruzado) prosseguem na Velha Estrada a pé. Toda a imagem traz uma sensação de perigo iminente: os personagens estão atentos ao caminho, a luz é escassa, a paleta

de cores em tons sépia torna tudo mais obscuro. O que se percebe é que o local parece estar de certa forma abandonado. No plano inferior, a floresta escura aparenta esconder ameaças iminentes. No canto inferior esquerdo, podemos observar um pequeno mapa que mostra a localização dos personagens: ambos se movem em direção à próxima etapa. Cuidadosamente, desbravam cada centímetro da trilha, porque em qualquer momento pode aparecer um inimigo em potencial. Explorar estas etapas também os auxilia a desbloquear as próximas *dungeons* do jogo, conforme a captura de tela abaixo:

Figura 2: Captura de tela de *Darkest Dungeon*.

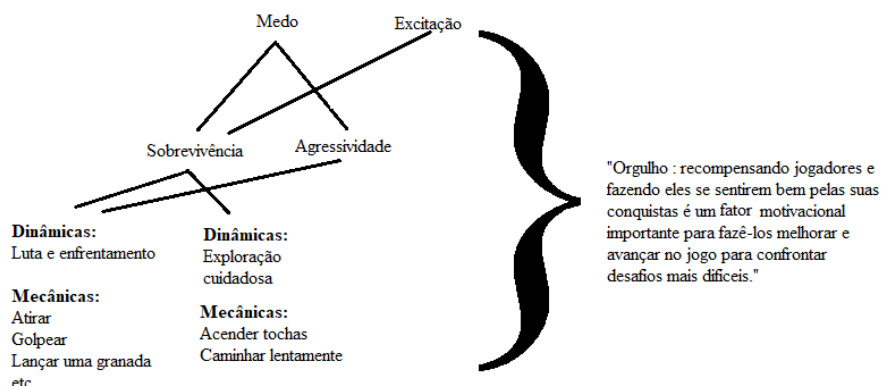


Fonte: METALBEAR, 2017.

É possível observar que há uma espécie de ascensão: conforme as dungeons menores vão sendo exploradas, as maiores (“Ermos”, “Labirintos”, “Enseada”, “Ruínas” e o ponto alto do videogame, a “Darkest Dungeon”) vão sendo desbloqueadas. O videogame também se encaixa na classificação de descoberta justamente por conta dos objetivos que devem ser cumpridos para seguir adiante. Qual, ou quais, emoções um videogame desse pode despertar no jogador? Muito provavelmente aparentam ser duas, mutuamente complementares: o medo de se deparar com os inimigos e a excitação em manter um

estado de alerta a todo momento. Tais emoções acabam por gerar alguns instintos específicos: o de sobrevivência, na medida em que os personagens necessitam enfrentar as ameaças se quiserem seguir em frente (de outra forma o jogo não prossegue), e o de agressividade, já que se faz necessário atacar os inimigos. De acordo com estas informações, podemos montar um esquema semelhante ao da figura *numero tal* para entender a dinâmica e a mecânica do jogo:

Gráfico 2: Enquadramento de *Darkest Dungeon* na estrutura 6-11.



Fonte: Baseado em DILLON, 2011.

Passando adiante para a metodologia sugerida por Vega, temos então os dois âmbitos destacados por ele. *Darkest Dungeon*, como já afirmamos, é um videogame pertencente ao gênero denominado como *indie*¹²; sendo assim podemos imaginar que a equipe que trabalhou por detrás deste título contou com uma liberdade de criação diferente das que equipes de grandes estúdios de desenvolvimento de jogos

12 "Son videojuegos nacidos de pequeños estudios formados por pocas personas, que con trabajo y esfuerzo lanzan sus obras en plataformas digitales y consiguen financiarlas mediante campañas de micromecenazgo y pequeñas aportaciones privadas, entre otros médios." (RAMOS, 2015, p. 99)

teria. Ainda mais se formos pensar na questão do *crowdfunding*¹³: com essa prática, os desenvolvedores de *Darkest Dungeon* puderam alcançar uma quantia considerável (comentada anteriormente) permitindo chegar a um título com boa qualidade, se formos levar em consideração as avaliações na página do jogo na Steam: 95 mil análises positivas contra apenas 9 mil negativas. Importa lembrar que o financiamento coletivo “[...] funciona como uma comunidade, onde se reúnem pessoas com interesses em comum e que visam, além de ganhos financeiros, a materialização de novas ideias, bem como o compartilhamento de experiências e a colaboração nos processos criativos dos demais usuários.” (ALVES; MACHADO, 2018, p. 1) Este envolvimento do público com a produção do título pode atrair consumidores fiéis e assim ser uma estratégia de *marketing* relevante.

Nos dias atuais, mais precisamente no ano de 2021, o mercado de videogames do gênero *indie* é bastante amplo, tendo em vista a evolução das tecnologias necessárias para a construção de um título: dependendo da situação, jogos podem ser inteiramente construídos por uma pequena equipe. Além disso, neste tipo de gênero se encontra uma variedade de títulos muito mais diversificada do que os produzidos por grandes empresas. *Darkest Dungeon* se insere nessa lógica e também se utiliza de outras estratégias de *marketing*, como por exemplo a interação com os fãs, verificável nas redes sociais, especialmente no Twitter (@DarkestDungeon). Somente na Steam, a plataforma utilizada aqui para análise, foram vendidas por volta de 2 a 5 milhões de cópias.¹⁴

Em se tratando de uma análise mais interna do videogame, tanto os desenvolvedores como os consumidores de *Darkest Dungeon* orbitam em uma lógica de terror cósmico advinda da influência dos escritos de H. P. Lovecraft. O narrador do videogame é Wayne June,

13 “Crowdfunding é uma técnica de financiamento coletivo que vem ganhando notoriedade no período recente por permitir que pessoas físicas reúnam seus recursos para apoiar iniciativas sem a necessidade de intermediários financeiros. Essa técnica teve grande impacto na indústria de jogos eletrônicos, viabilizando projetos nos quais os produtores tradicionais não tinham interesse.” (ALVES; MACHADO, 2018, p. 1)

14 Vendagem aproximada de *Darkest Dungeon* em acordo com o site Steam Spy (somente na Steam). Consulta realizada em 29 de maio de 2021 no site <https://steamspy.com/app/262060>.

conhecido por ser a voz de *audiobooks* de Lovecraft, mais uma vez reafirmando essa influência lovecraftiana. Mas o videogame vai além disso, ele se baseia em temporalidades históricas distintas como, por exemplo, em se tratando de alguns de seus personagens: a Vestal, inspirada nas sacerdotisas da deusa romana Vesta, o Cruzado (que aparece na figura 1) e a Médica da Peste. O aspecto audiovisual do videogame é bastante retrô (VEGA, 2020, p. 124), fazendo a utilização dos chamados *retrolugares*, que são “[...] Elemento[s] que evoca[m] ou tem a intenção de reconstruir um passado idealizado, leve, simplificado, facilmente reconhecível e fora do tempo com o objetivo de servir como objeto de consumo cultural ou adorno estético” (RAMOS, 2018, p. 327, tradução minha)¹⁵

Conclusões

Embora se tratando de uma breve análise de *Darkest Dungeon*, o que podemos concluir diante de tudo o que foi posto aqui é que as metodologias empregadas, utilizadas em conjunto, alcançaram resultados satisfatórios no que concerne a um entendimento holístico dos videogames num geral, permitindo uma melhor compreensão da relação entre videogames e História.

Vale destacar que o videogame está envolto em práticas históricas, sociais e culturais e que apresenta sentidos nestas mesmas. Outro ponto que devemos destacar é que o videogame está articulado a realidades simbólicas múltiplas, ao campo do simbólico, do subjetivo.

Referências

ALVES, Alexandre Florindo; MACHADO, Tomás Pereira. O crowdfunding na indústria de jogos eletrônicos: determinantes do sucesso das campanhas. Encontro de Economia da Região Sul, 2018, Curitiba. In: **Anais do Encontro de Economia da Região Sul**, 2018. v. 21. p. 1-21. Disponível em: <https://www.anpec.org.br/sul/2018/>

15 No original, “[...] Elemento que evoca o intenta reconstruir un pasado idealizado, ligero, simplificado, fácilmente reconocible y fuera del tiempo con el objetivo de servir como objeto de consumo cultural o adorno estético.”

submissao/files_I/i7-f039640f0cec311e41402e239dd82878.pdf. Acesso em: 04 ago. 2021.

DILLON, Roberto. The 6-11 Framework: a new approach to video game analysis and design. **Proceedings of GAMEON Asia 2011 (2011)**, GAMEON-ASIA 2011. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/1571687/THE_6_11_FRAMEWORK_A_NEW_METHODODOLOGY_FOR_GAME_ANALYSIS_AND_DESIGN. Acesso em: 29 mai. 2020.

HUNICKE, Robin; LEBLANC, Marc; ZUBEK, Robert. MDA: A Formal Approach to Game Design and Game Research. **Proceedings of the Challenges in Games AI Workshop**, Nineteenth National Conference of Artificial Intelligence. 2004. Disponível em: <https://www.aaai.org/Papers/Workshops/2004/WS-04-04/WS04-04-001.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2020.

RAMOS, Alberto Venegas. Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginados del pasado en la cultura popular y el videojuego. **Revista de historiografía** 28, p. 323 – 346, 2018. Disponível em: <https://www.historiayvideojuegos.com/articulo-retrolugares-definicion-formacion-y-repeticion-de-lugares-escenarios-y-escenas-imaginados-del-pasado-en-la-cultura-popular-y-el-videojuego/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

RAMOS, Alberto Venegas. El auge del ‘indie’: una perspectiva sociológica y cultural sobre el crecimiento del desarrollo independiente de videojuegos. **Bit y aparte - Revista interdisciplinar de estudios videolúdicos**. n. 4, p. 98 – 108. jul. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/34uncln>. Acesso em: 08 ago. 2021.

RED Hook Studios. **Darkest Dungeon**. Vancouver, 16 jan. 2016. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/262060/Darkest_Dungeon/. Acesso em: 04 ago. 2021.

VAMOS SOFRER juntos? | Darkest Dungeon #01 - Gameplay Português PT-BR. **MetalBear**, 24 de ago. de 2017. 1 vídeo (52min 16seg). Disponível em: <https://youtu.be/1dmaIUhja14>. Acesso em: 01 dez. 2021.

VEGA, José Carlos García. “Dar sentido a la (hiper)memoria”: hacia una metodología científica para el estudio del pasado en los videojuegos. In: **Ocio, cultura y aprendizaje: historia y videojuegos** (Colección Historia y Videojuegos 7). Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2020. p. 97 – 126.

A imagem de mulheres em propagandas divulgadas na revista *Querida* durante a década de 1960

Cibeli Grochoski ¹

Introdução

Os chamados Anos Dourados, período que corresponde 1945 a 1964, foram marcados pelo desenvolvimento e industrialização do Brasil, as mulheres estavam ampliando e conquistando novos espaços na sociedade. Os costumes começam a ser modificados e “ideias” e produtos “modernos” ganhar espaço entre os jovens (PINSKY, 2014).

Entre as novidades dessa época destacamos as revistas femininas, pois eram muito consumidas no período. A revista feminina *Querida*, objeto do nosso estudo, era um desses produtos modernos criados para a nova leitora, entretanto em suas páginas ela trazia temas e assuntos tradicionais. Com isso nosso objetivo neste trabalho é analisar as representações femininas veiculadas pela revista durante a década de 1960, que muitas vezes eram discursos contraditórios os

¹ Doutoranda na linha de pesquisa “Espaços e Sociabilidades”, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Graduada (2017) e mestra (2020) em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: cibeli_grochoski@yahoo.com.br

quais permeavam entre o tradicional e o moderno, hora exibindo a “mulher moderna” e, na maioria das vezes, a “rainha do lar”.

A mulher nas propagandas da revista

Segundo Eric Hobsbawm (1995) no decorrer do século XX ocorreram diversas transformações na sociedade. Principalmente após a Segunda Guerra Mundial (1939- 1945), pois os países capitalistas mais fortes saíram com vantagens. Emerge uma economia mundial única, integrada e universal ultrapassando as fronteiras, de acordo com o historiador foi entre 1947 e 1973 que ocorreu a fase de ouro do capitalismo.

A Era do Ouro foi marcada pela revolução tecnológica, pela modernização e pela produção e consumo em massa. O mundo da segunda metade do século XX tornou-se urbanizado como nunca antes. Nos grandes centros urbanos foram construídos shoppings centers, imensos centros comerciais que ofereciam diversidade de produtos e lazer como cinema e praça de alimentação para a população (HOBBSAWM, 1995). O mundo capitalista pós-guerra alterou o hábito de consumo, e como afirma Hobsbawm (1995) trouxe anseio de modernização aos países e aos sujeitos.

No Brasil entre 1956 e 1961 o governo nacionalista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek lançou o Plano de Metas e como propaganda o lema “50 anos em 5”. Incentivando os setores industriais mais avançados, tais como energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção da nova capital “moderna” Brasília, para promover estes empreendimentos atraiu para o país capital estrangeiro em troca de grandes facilidades. João Manuel de Mello e Fernando Novais (1998) apontam que:

Os mais velhos lembram-se muito bem, os mais novos podem acreditar: entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 560).

Os brasileiros almejavam que o Brasil se tornaria um país de “Primeiro Mundo”. A autoestima nacional modificou-se, marcada pelo entusiasmo, otimismo, progresso e pela esperança de modernização caracterizam esse período. Os anos de 1945 a 1964 significam muito para a história do Brasil, época que teria sido “dourada” (PINSKY, 2014, p. 15).

Os anos que vão de 1946 a 1964 costumam ser vistos como um período democrático. Comparados aos anteriores e aos imediatamente posteriores, eles delimitam um intervalo de tempo com maior liberdade de expressão. (...) Do ponto de vista econômico (...), nos anos 1950, o Brasil ingressa numa fase de desenvolvimento mais acelerado. A urbanização e a industrialização avançam com vigor. A produção cultural diversifica-se. (PINSKY, 2014, p. 16)

A historiadora Carla Pinsky (2014) destaca que apesar do salário mínimo ser insatisfatório possibilitava aos trabalhadores um acesso maior aos produtos industrializados. Cada vez mais grupos sociais puderam usufruir dos bens de consumo como da indústria automobilística, de alimentos e de vestuários, e o consumismo passa a ser incentivado.

Começaram a emergir novas oportunidades para as mulheres das camadas médias, sobretudo nas chamadas “atividades femininas”, que eram profissões que permitissem conciliar o trabalho com os afazeres do lar (MARTINS, 1991, p. 26). *Querida* era uma revista conservadora, mas que se intitulava moderna, ela divulgava muitos artigos exportados dos Estados Unidos. Os brasileiros foram muito influenciados pelo estilo de vida americano.

De acordo com Thomas Paine (1992) os Estados Unidos criaram um *American way of life* influenciando culturalmente outros países, e o cinema e a imprensa eram os principais veículos propagadores desse novo modo de vida. Em suas páginas *Querida* continuava representando as mulheres nos espaços domésticos, entretanto ela tinha como objetivo ser adquirida pelas leitoras desta forma ela informava ser uma revista para a “mulher moderna”, mas trazia imagens conservadoras sobre o feminino.

Segundo Dulcília Buitoni (1986) com o desenvolvimento da fotografia e das técnicas de impressão as revistas femininas se tornaram cada vez mais visuais. Ainda:

Nos periódicos para a mulher, as fotos de pessoas que possam ser individualizadas, seja a artista famosa ou a mãe de família, buscam documentar a realidade. (...) Recheadas de ilusão e imaginação, elas estimulam, induzem, conduzem. (BUIIONI, 1986, p. 19)

Em *Querida* era comum as capas trazerem representações de mulheres como noivas, mães ou ao lado do esposo passando a impressão que o casamento deu muito certo. Anúncios de variadas marcas também utilizavam a representação de casamento feliz e de mulher “rainha do lar” como *marketing*.

Durante os Anos Dourados os padrões tradicionais estavam bem definidos. No espaço privado cabia ao homem, considerado o “chefe da casa”, o sustento, a autoridade e o poder sobre as esposas e filhos. Em oposição à esposa era a responsável pelos afazeres domésticos e pelo cuidado com a família.

As tarefas de cozinhar, limpar, lavar, passar, cabem à mulher. (...) Oshomens, dentro de casa, são responsáveis apenas por pequenos consertos ou tarefas esporádicas que exigem muita força física. (...) *Ajudar* a esposa em casa não é visto como uma obrigação do marido ou questão de justiça; colaborar com a mulher nas tarefas do lar é considerado apenas favor, gentileza ou forma de distração. Do mesmo modo, a *contribuição* monetária da mulher para o orçamento familiar não é encarada como fundamental ou obrigatória e, muitas vezes, sequer é cogitada. (PINSKY, 2014, p. 213-214).

Para Michele Perrot a distinção entre o público e o privado ocorreu no século XVIII, o público passou a ser considerado um espaço masculino e o privado associado às mulheres. A família tornou-se a célula base da sociedade, ela era a garantia da moralidade natural. A historiadora denomina essa mudança de Teoria da Domesticidade, na qual emerge as figuras de “chefe da família” e da “rainha do lar”.

Entretanto no início do século XX começam a ocorrer transformações econômicas, sociais e culturais principalmente

envolvendo as mulheres. De acordo com Nancy Cott (1991) neste período começa a emergir uma nova imagem de mulher não apenas atrelada às funções de esposa e mãe, essa nova representação era a de “mulher moderna”, marcada pela liberdade e individualidade. As jovens conseguiram ter mais acesso a educação e no mercado de trabalho.

Em uma sociedade cada vez mais urbana e industrializada as mulheres começaram a agir de forma “moderna”, em 1920 elas adquiriram novos hábitos, começaram a fumar, deixaram de utilizar espartilhos, diminuíram o comprimento das saias, começaram a frequentar a universidade e a construir carreiras. Entretanto, enfrentaram obstáculos uma vez que o discurso conservador sexista ainda era presente, mas foi nessa década que a dona de casa, a “rainha do lar”, começou a passar por transformações que alevaram a representação de “mulher moderna”. Contudo, na década de 1960 a revista *Querida* e as propagandas continuavam exibindo imagens tradicionais de homens e de mulheres. Como no anúncio a seguir:

Lene Bimacouri e Carlos Antônio

Que cheirosa!

NATURALMENTE
foi preparada com a finíssima
Gordura de Côco Cristal

Você, que aprecia pratos bem feitos,
sentirá o sabor agradável do prato tra-
tado à base da Gordura de Côco
Cristal.

A Gordura de Côco Cristal é
preparada com matéria-prima
excelente e altamente refinada.

Gordura de Côco Cristal

UNIZO FABRIL EXPORTADORA

58

Fonte: *Querida*, fevereiro de 1960. Disponível em Acervo CEDOC/UNICENTRO, *campus* Irati.

Nesta propaganda notamos que os papéis domésticos continuam os mesmos, a mulher é retratada como a responsável por preparar as refeições. A indumentária do homem também remete a ideia de trabalho, logo, podemos imaginar que a esposa esperou o marido

voltar do trabalho com a janta pronta e servida a sua espera. Esse modelo de família era muito comum nas propagandas veiculadas pela revista *Querida*, como podemos notar no próximo anúncio da marca “Ninho”.

Para os meus... LEITE NINHO
- o melhor do mundo!

NINHO é leite de vaca, puro, integral, de alta qualidade, produzido com o melhor leite fresco por um processo especial de fabricação Nestlé. E, por isso, quando V. dá Leite Ninho aos seus, pode ter a certeza de que lhes está dando o melhor leite do mundo.

NINHO é leite sempre fresco porque tem consumo tão intenso que os seus estagios estão sendo sempre renovados. E como se fosse diariamente da natureza, para a sua casa.

NINHO é o leite mais indicado para toda a sua família porque fornece as substâncias indispensáveis ao perfeito funcionamento do organismo. O Leite Ninho possui ainda a riqueza de vitaminas, proteínas, gorduras, cálcio e outros sais minerais, próprios do melhor leite natural.

Diga V. também:
Para os meus... LEITE NINHO

À venda em latas de 454, 1 000 e 2 000 g (pó seco líquido). Compre-o no seu fornecedor habitual.

Fonte: *Querida*, nº 135, janeiro de 1960. Disponível em Acervo CEDOC/UNICENTRO, campus Irati.

Na ilustração, o leite em pó era apresentado como um produto moderno, integrando os bens de consumo que facilitavam a vida moderna. A comercialização de produtos industrializados tinha muito destaque, no governo de Juscelino Kubistchek, durante os anos de seu mandato, ele “vai promover a abertura do mercado a empresas estrangeiras, oferecendo vantagens econômicas para aquelas que desejassem se estabelecer no Brasil” (QUADROS JUNIOR, 2001, p.

04). Essas mudanças, na economia, permaneceram com notoriedade nos anos que seguiram, e a sociedade ansiava em ser moderna.

Apesar de o produto moderno, o papel destinado à mulher, dentro de casa, continuava o mesmo, o tradicional. O discurso publicitário apelava para o amor e dedicação da mulher pela família, com o intuito de oferecer o melhor para eles. Aliás, ter uma família era projetado como o futuro de toda “boa moça”, era o maior sonho e realização. De acordo com a historiadora Maria Paula Costa (2009):

O casamento oferecia acesso da mulher ao lar e à maternidade, as concepções de mulher moderna não rompiam com esse estigma. O homem aparecia como o “sexo forte” e a mulher como “frágil”, aquela que sofria por amor e deveria se esforçar para cuidar bem do seu marido, sendo, (...) a sacerdotisa do templo culinário, responsável pela boa organização da casa, pela fidelidade do seu companheiro, estando atenta para as suas necessidades materiais, como roupas e acessórios, já que essas funções indicariam seus dotes de esposa e dona de casa. (COSTA, 2009, p. 66)

Assim a “mulher moderna” não estava liberta das suas funções dentro do lar, continuava desempenhando o papel tradicional, agora ela se tornava uma mulher desdobrável. Na propaganda de “Ninho”, é perceptível, tanto na descrição quanto na ilustração, o papel reservado à mulher, enquanto o casal de filhos e o marido estão sentados, ao redor da mesa, bebendo o leite, a mulher aparece feliz em servir a família, todos bem arrumados, o marido usando terno e gravata, remetendo a ideia de trabalho, casa organizada, e biscoitos, certamente, preparados pela esposa, acompanhados pelo leite que ela serviu.

Outra observação a ser feita é a representação da composição familiar, quase sempre a família moderna é formada por um homem (marido/pai), uma mulher (esposa/mãe) e, no máximo, três filhos. Geralmente, as ilustrações trazem dois: um menino e uma menina. Esse é um dos aspectos da modernidade, a redução do número de filhos, as famílias planejadas se tornavam cada vez mais comum. Os casais utilizavam vários meios para controlar a natalidade, tais como:

a tabelinha, preservativo, coito interrompido e, mais tarde, a pílula (PEDRO, 2003, p. 250).

Mas o que caracteriza a “mulher moderna”? *Querida* tinha como alvo leitor a mulher moderna, mas quem era ela?

Definir o que seria uma mulher moderna para a época mostrava-se um caminho árido, pois essa modernidade apresentava várias facetas: moderna consistiria em aderir e aceitar os novos comportamentos femininos no que se referia à liberação sexual antes do casamento? Ou mulher moderna seria aquela que não aceitava e questionava os papéis fixos de homens e mulheres na família e no trabalho? Ou simplesmente poderia ser considerada moderna a mulher que se identificasse e se incluísse a sociedade de consumo, usufruindo das novidades da indústria equipando seu lar e sua família com objetos que facilitassem sua vida, apoiando-se muito mais no ter do que numa modificação do ser? (COSTA, 2009, p. 71)

Não temos as respostas para todas estas questões, mas analisando os exemplares da revista publicados durante a década de 1960 percebemos que a modernidade estava relacionada ao consumo de produtos modernos. Durante este período surgiram diversas novidades para as donas de casa, as propagandas da marca *Singer* estavam sempre presente nas páginas de *Querida*, exibindo suas tecnológicas máquinas de costuras, como na imagem a seguir:

“Minha SINGER realmente não me custou nada!”

OCTUBRO		
Economias conseguidas com minha Singer		
PREÇO NA FÉLTA POR MÊS		
Política	G\$ 600,00	G\$ 195,00
Costura	G\$ 1.200,00	G\$ 400,00
Costura	G\$ 9.000,00	G\$ 315,00
Total	G\$ 10.800,00	G\$ 510,00
Economia	G\$ 7.050,00	

SIM - Você também poderá pagar sua Singer
si com a economia que ela lhe dá!

Há um plano de pagamento “muito simples” para você “muito simples” porque é muito simples: apenas escolha o plano que mais lhe convier. É muito fácil a sua Singer só com as economias que ela nos dá. Veja, portanto, como é simples mesmo para pagar a sua Singer — e inclusive obter o plano de pagamento Singer “muito simples”.

O NOME GARANTE O PRODUTO

© 1960 Singer Sewing Machine Co. Singer Sewing Machine Co. New York, N.Y. U.S.A.

Fonte: *Querida*, novembro de 1960. Disponível em Acervo CEDOC/UNICENTRO, campus Irati.

Nessa propaganda da máquina de costura *Singer* traz a economia proporcionada pelo aparelho, já que a mulher costuraria as roupas da família em casa sem gastar com o serviço oferecido por uma costureira. Esse anúncio também envolve a maternidade, a filha observa e auxilia a mãe assim aprendendo desde pequena o “ofício feminino”.

O casamento oferecia acesso da mulher ao lar e à maternidade, as concepções de mulher moderna não rompiam com esse estigma. O homem aparecia como o “sexo forte” e a mulher como “frágil”, aquela que sofria por amor e deveria se esforçar para cuidar bem do seu marido, sendo, (...) a sacerdotisa do templo culinário, responsável pela boa organização da casa, pela fidelidade do seu companheiro, estando atenta para as suas necessidades materiais, como

roupas e acessórios, já que essas funções indicariam seus dotes de esposa e dona de casa. (COSTA, 2009, p.66).

A maternidade é um dos assuntos mais recorrentes na revista *Querida* os filhos eram uma certeza depois do casamento, as moças casadoiras sonhavam com esse futuro. A mulher idealizava a felicidade depositando suas esperanças onde a tradição lhe ensinou a depositá-las: no Matrimônio, no lar e na maternidade. Ao casar-se a mulher “recebia um pacote de tarefas e uma multiplicidade de funções que haviam sido inculcadas às mulheres desde a infância: uma preparação necessária que a sociedade patriarcal, (...) desenvolvera muito bem na consciência feminina” (COSTA, 2009, p.189).

“Ficar para titia” amedrontava as jovens moças da época e as marcas apostavam neste temor em suas propagandas, como é o caso da *Colgate*, que desde a década de 1950 utilizada a imagem da “solteirona” como *marketing*, como podemos observar no exemplo a seguir:

Romance... só na TV!

ROMANCE O MOMENTO SÓ NA TV? É A COLGATE COMEÇO SORRISO!

SI NÃO ABANDONA DE NUNCA O SEU BOLO, VOU FAZER O SEU SORRISO ABRILHANTAR NA TV!

ESTREME COLGATE EM CREME DENTAL DE SÓLIDÃO, COM LIMPA E EMBELEZA OS DENTES, COMBATENDO O MAU HÁLITO E AJUDANDO A EVITAR A CÁRIE.

REMEMBRE... COLGATE É O MELHOR PARA BRANQUEAR OS DENTES ALGUM DIA ANTES DE SAIR PARA O TRABALHO.

COLGATE É O MELHOR PARA O SEU SORRISO.

CREME DENTAL COLGATE
limpa e embeleza os dentes - combate o mau hálito e ajuda a evitar a cárie

COLGATE é o Creme Dental de maior qualidade que existe. Sua espuma branca e penetrante, destrói as bactérias e elimina os germes da cárie e do mau hálito. Pelos resultados positivos que oferece para a saúde dos dentes e a higiene da boca, COLGATE é o creme dental preferido por milhões de pessoas no mundo inteiro!

Que sabor gostoso tem COLGATE!

CREME DENTAL COLGATE
CREME DENTAL COLGATE

Os mais belos sorrisos são SORRISOS COLGATE

73

Fonte: *Querida*, fevereiro de 1960. Disponível em Acervo CEDOC/UNICENTRO, campus Irati.

Nessa propaganda a pasta de dente *Colgate* é relacionada ao casamento, o anúncio traz uma história em quadrinho no qual a jovem assiste um romance na televisão, quando o sobrinho zomba da tia, o menino diz que ela tem mau hálito. Ela vai a uma consulta com o dentista que a ensina sobre a higiene bucal, coincidência ou não ela logo arranja um pretendente. As tirinhas terminam com o menino assistindo um programa de caubói olhando para a tia que parece estar vestida de noiva, dizendo: “Colgate melhorou o programa agora não tem mais drama”.

A marca sempre trazia a referência de casamenteira em seus anúncios, contava histórias de moças solitárias que depois de usarem o produto encontravam o “par ideal”. As histórias acabavam com frases do tipo: “Colgate não é boato – Faz casamento de fato!” (*Querida*, 1959, p. 34) ou “Colgate entrou em ação e melhorou logo a situação” (*Querida*, 1960, p.78).

Não casar era motivo de zombaria, as mulheres solteiras com mais de 25 anos recebiam o rótulo de “solteironas”. Essa situação era um estigma, uma situação social indesejável. A mulher solteira era vista como “incompleta”, nem esposa nem mãe (PINSKY, 2014, p. 112).

Os casamentos e principalmente as noivas também eram bastante utilizados pela publicidade, como podemos notar a seguir:

Quem dá Arno acerta sempre!

Para um lar que está se formando agora... os presentes a dona de um lar que já se formou há muito tempo... não há outro presente tão desejado, útil e oportuno como este belíssimo Aparelho ARNO!

ARNO

OS PRESENTES ARNO AGRADAM MAIS PORQUE SÃO MAIS ÚTEIS

Apoio da Pó Arno
Grande poder de moagem... um verdadeiro de Europa!
Desodorante Super Arno
Dura-dura, dupla firmeza! Pó de arno equipada com equalizador de cores ultra-automático.

Batedeira Super Arno
Faz tudo mais fácil e gostoso!
Umidificador Novo Arno
Nova tecnologia estrimural, de campo sul a base! Mais mais rápido... muito mais grátis... pouco mais bonito!

Fonte: *Querida*, maio de 1960. Disponível em Acervo CEDOC/UNICENTRO, *campus* Iratí.

No mês de maio os anúncios e os artigos da revista se dedicavam a representações e assuntos relacionados ao matrimônio, maio o chamado mês das noivas e das mães. No anúncio anterior a marca *Arno* faz uma sugestão de presente de casamento com os produtos da marca. Uma mulher presenteando outra com eletrodomésticos, as donas de casa adquiriam produtos modernos para auxiliar em funções femininas tradicionais.

Logo, *Querida* propagava a representação da mulher através de papéis femininos tradicionais (mãe, dona de casa, esposa) e características que compunham a essência feminina (beleza, moda, culinária, doçura, recato etc.) criando padrões de beleza e feminilidade.

Apesar das brasileiras desejassem ser modernas, quisessem agir e se vestir igual aos ídolos da época, era tudo sem exageros e, em seus espaços privados, a maneira de viver continuava a mesma, a tradicional.

Considerações Finais

Em meados do século XX ocorreram muitas mudanças na sociedade brasileira no âmbito social, econômico e principalmente na vida das mulheres, foi um período de transição nas representações femininas nas propagandas e nas mídias em geral. O casamento e a maternidade deixaram de ser o único futuro possível. Elas conquistaram o direito de se profissionalizar e de construir uma carreira.

Desta maneira buscamos analisar a forma como as propagandas representavam em suas publicidades a mulher e os papéis de gênero puderam ser problematizados. *Querida* era uma revista tradicional e que representava as mulheres mais na esfera doméstica, atarefada com os cuidados da casa e da família, a mulherera veiculada ao papel de esposa e mãe, notamos que as marcas como *Arno*, *Colgate* e outras também utilizavam esta representação de feminilidade. Apesar dos ares de modernidade a revista não rompeu com esses padrões, ela anexou em seus conteúdos o moderno, mas relacionado a produtos, ao ter e não ao ser, o consumismo estava no auge e as páginas de *Querida* funcionavam como uma vitrine.

Referências

Fontes:

REVISTA *QUERIDA*, Janeiro de 1960, nº 135. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Acervo: CEDOC/ UNICENTRO, Campus Irati.

REVISTA *QUERIDA*, Fevereiro de 1960, nº 137. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Acervo CEDOC/ UNICENTRO, Campus Irati.

REVISTA *QUERIDA*, Setembro de 1960, nº 152. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Acervo CEDOC/ UNICENTRO, Campus Irati.

REVISTA *QUERIDA*, Julho de 1966, nº 294. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Acervo: CEDOC/ UNICENTRO, Campus Irati.

REVISTA *QUERIDA*, Novembro de 1968, nº 354. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. Acervo: CEDOC/ UNICENTRO, Campus Irati.

Bibliografias:

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Mulher de Papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo: Summus, 2009. _____.
Imprensa feminina. São Paulo: Ática, 1986.

COTT, Nancy F. A mulher moderna: o estilo de vida americano dos anos 20. In: THÉBAUD, Françoise. **História das mulheres**: o século XX. Porto: Afrontamentos, 1991.

FORNAZARI, Luciana Rosar. **Gênero em revista**: imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra. Florianópolis, 2001. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **“Um lar em terra estranha”**: A aventura da individualização feminina. A casa da estudante universitária de Curitiba nas décadas de 50 e 60. Curitiba, 1992. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, 1992.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, F. (coord.), SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 559-658.

PAINE, Thomas. Uma vida francesa segundo o modelo americano. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (org.). **História da vida privada, 5**: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERROT, Michelle. Os atores. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada, 4**: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das letras, 1991. p. 89-304.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

As representações distópicas de futuro em filmes de ficção científica dos anos 1980

Cristiano Gastal¹

Introdução

As obras de ficção científica se configuram como exercícios de imaginação sobre aquilo que o futuro nos reserva. São manifestações de uma ou mais possibilidades de um porvir que, se por um lado dispensa um compromisso com aspectos da física, da realidade tecnológica e das relações sociais do seu presente, por outro, para atingir uma inteligibilidade, necessita manter seu argumento de maneira a ser relacionada com sua realidade temporal. É a partir da realidade conhecida que se projeta o futuro desconhecido e, isso posto, uma análise dupla se apresenta: o que se sabe, ou se supõe saber, sobre o presente e, a partir disso, o que pode, ou não, vir a acontecer. O que é plausível, dentro de uma linha de raciocínio, num futuro próximo ou distante, sendo que, neste último caso, a distância temporal permite maiores elocubrações especulativas mais desprendidas da realidade conhecida durante a produção do filme.

Para George Minois (2015, p. 16), “viver é antecipar incessantemente, e cada uma de nossas ações tende para um alvo

¹ Aluno do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Contato: cristianogastal@gmail.com

situado no futuro” e, assim, predizer e antecipar o que vai acontecer passa a ser uma constante entre as civilizações desde a pré-história. Ainda segundo Minois (2015, p. 18),

De fato, a predição nunca é neutra ou passiva. Corresponde sempre a uma intenção, a um desejo ou a um temor; exprime um contexto e um estado de espírito. A predição não nos esclarece sobre o futuro, mas reflete o presente. Nesse sentido, revela a mentalidade, a cultura de uma sociedade e de uma civilização. Fazer a história da predição é contribuir para a história das civilizações.

Esta forma de pensar as previsões de futuro dialoga com o pensamento do historiador alemão Reinhart Koselleck (2012, p. 313), para quem “A verossimilhança de um futuro previsto decorre, em primeiro lugar, dos dados anteriores do passado, cientificamente organizados ou não. O que antecede é o diagnóstico, no qual estão contidos os dados da experiência”. Nas expectativas podem estar contidas esperanças e medos e, por isso, também o inverossímil. Para este autor, não é possível deduzir as expectativas baseado apenas nas experiências, da mesma forma que não é possível considerar as expectativas sem levar em conta as experiências (Koselleck, 2012, p. 312). Ou seja, um prognóstico do futuro inclui o que se sabe, o que se viveu, mas também outros elementos intangíveis que podem ser de extrema particularidade e individualidade e, por isso, de difícil percepção.

A ficção científica fala, essencialmente, sobre o futuro. Mesmo que, às vezes, seja o futuro de um passado alternativo que se passe em nosso tempo presente, como em *The Man In The High Castle* (no Brasil, “O Homem do Castelo Alto”), de Philip K. Dick, onde vivemos um presente baseado num passado alternativo em que o Terceiro Reich teria vencido os Aliados. E se antes, o olhar especulativo para o futuro esteve manifesto em outras mídias, como Clüver (2007) classifica as formas de comunicação baseadas na oralidade, na escrita, entre outras, com o advento do cinema, passou a fazer uso dos recursos tecnológicos de áudio e vídeo para ambientar sua narrativa. O avanço tecnológico neste ramo tem buscado oferecer ao público uma experiência cada vez mais realista acionando o maior número de

seus sentidos, além de um “cruzamento de fronteiras” midiáticas, ou intermedialidade (CLÜVER, 2007).

Nesse sentido, a imagem, agora em movimento, se destaca com a função de tornar visível um lugar que, a princípio, não existe “ainda”, criando o ambiente por onde discorre a narrativa. Se, para Ulpiano Meneses (2003, p.29), as imagens em geral devem ser entendidas “como parte viva de nossa realidade social”, assume-se aqui a idéia de que mais do que um cenário forjado para o espectador, para os personagens, as imagens de um filme se configuram como a própria realidade.

Utilizando quatro filmes de ficção científica *Mad Max*, *Blade Runner*, 1984 e *RoboCop*, produzidos entre 1979 e 1987, esta análise aborda as representações e iconologias que caracterizam essas obras como distópicas² e propõe a relação entre elas e o conceito de presentismo como nosso “regime de historicidade”, conforme Hartog (2013).

O futuro visualizado

“Eu vi um trecho dos efeitos especiais de Douglas Trumbull para *Blade Runner* no noticiário da KNBC-TV. Reconheci aquilo no mesmo instante. Era meu próprio mundo interior. Eles captaram perfeitamente”, disse Philip K. Dick em entrevista a John Boonstra³. Transformar um pensamento em imagem é o ato que chamamos de “imaginar”. E, se esse exercício não é tão fácil para muitas pessoas, conseguir perceber, a partir da descrição feita em palavras, a imagem formada pelo pensamento de outra pessoa, certamente é mais difícil ainda e, por isso, nem sempre ocorre. Muitos filmes que são adaptações de livros acabam frustrando seus espectadores com relação ao que

2 Os termos “distopia” e “utopia” carregam consigo um longo debate sobre seu significado e não sendo o objetivo deste artigo trazer essa discussão, adota-se aqui, “utopia” como lugar ideal e “distopia” como seu inverso, ou seja, o oposto ao que é ideal.

3 Esta entrevista foi publicada originalmente na revista *The Twilight Zone Magazine*, em junho de 1982, por John Boonstra, e consta como parte “extra” na 3ª edição de *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, lançada pela editora paulista Aleph, em 2019, e traduzida por Ronaldo Bressane.

esperavam ver, depois de terem lido o original. Talvez, mesmo tendo impressionado Dick, *Blade Runner* tenha decepcionado alguns fãs do autor, pois, como é relativamente normal, alguns elementos da história acabaram ficando de fora do filme e outros foram distorcidos. Mas, independentemente disso, é certo que o ambiente apresentado por esse filme ainda povoa o imaginário de muitos que tentam vislumbrar o futuro.

Alguns elementos imagéticos são reincidentes em grande parte das obras de ficção científica. Carros voadores, andróides, construções suntuosas, raios *lasers*, vestimentas exóticas, aparelhos com tecnologia ainda não existente são alguns dos ítems costumazes nesse gênero cinematográfico. Constituem o que Ulpiano Bezerra de Meneses classifica como iconologia, quando objetos e imagens passam a significar mais do que mera aparência podendo “conduzir à circunscrição de um inconsciente coletivo, uma cosmovisão, um espírito da época” (MENESES, 2012, p.245). Eles ajudam na ambientação para que, ao primeiro olhar, o espectador perceba que se trata de algum lugar no tempo futuro.

Considerando a abordagem que W. J. T. Mitchell (2015) propõe sobre a análise das imagens, no que diz respeito ao que elas querem, pode-se dizer que, no caso dos filmes que visualizam o futuro, seja simplesmente ser, de fato, o futuro. Convencer o espectador de que é aquilo que vai acontecer e fazê-lo sentir as mazelas, angústias, medos ou prazeres de se estar naquele lugar, enfim, “vivenciar” aquela trama. Nos filmes de ficção científica o aspecto do convencimento através dos elementos imagéticos ganha uma dimensão singular, posto que aquela realidade não existe, pelo menos ainda. É aquilo que é visto no filme *Blade Runner* que remete, com todos os seus signos, ao universo chamado *cyberpunk*⁴, assim como, a aridez e vazios urbanos de *Mad Max* remete ao fim da civilização como a conhecemos. Em 1984, cores “desbotadas” e as condições de vida dos personagens transportam o espectador a um futuro que mais se parece com um passado triste e retrógrado. Os prédios abandonados e depredados, a delegacia com

4 De uma maneira simplificada, o termo “*cyberpunk*” se refere a um subgênero da ficção científica que envolve elementos de alta tecnologia com a contracultura punk.

mais civis do que policiais para atendê-los, a precariedade da cidade são alguns dos “detalhes” que conferem ares decadentes à Detroit de *RoboCop*.

Estabelecida a importância do “visível” nos filmes, em especial os que nos falam de um tempo que ainda não chegou, faz-se necessário uma análise sobre o elemento imagético a partir da intencionalidade do seu uso. Ao ser apresentada, a imagem busca atingir as percepções cognitivas do espectador a ponto de receber a mensagem que está sendo enviada. Nesse sentido, Roger Chartier (1990, p.16) afirma que os “esquemas intelectuais” que permitem ao público decifrar esse espaço, no caso o futuro, tornando-o inteligível, já estão incorporados pelos indivíduos. Como se, ao mencionar o tempo futuro, um conjunto de imagens se formem previamente na imaginação de uma pessoa. Obviamente, essa configuração não é natural, mas foi elaborada passo a passo ao longo do tempo e do acúmulo de literatura e outras formas de arte que se expressavam sobre o porvir, ou seja, socialmente construída.

A diferença entre um futuro “avançado” ou “atrasado” se dá, em um primeiro momento, a partir dos signos utilizados que dialogam com as categorias de percepção e apreciação do real dos indivíduos (CHARTIER, 1990, p.16). Portanto, a aridez de um cenário desértico, ausência de convívio social entre as pessoas, aspectos de abandono em áreas urbanas, vestimentas precárias e até o uso do preto e branco representam no imaginário previamente constituído, um tempo distópico, na mesma medida em que a alta tecnologia e os cenários limpos e claros levam a imaginar que nesse futuro, pelo menos em algum aspecto, houve melhorias.

Assim, a verossimilhança da trama futurista não depende apenas da plausibilidade do enredo e as imagens exercem igual ou maior importância, visto que, em última instância, sem elas não há cinema. O argumento da história justifica os acontecimentos do filme, mas é a visualidade que conduz a narrativa e convence o público.

Da ausência de Estado ao totalitarismo

Das análises que a ficção científica permite, uma delas é a forma como se dão as relações sociais, incluído aí, a relação com o Estado e, neste ponto, *Mad Max* e *1984* apresentam perspectivas de futuro opostas. Enquanto no primeiro constatamos uma corrosão quase que completa da sociedade e ausência de qualquer resquício de Estado, o segundo, nos remete a uma sociedade absolutamente controlada por um governo ao qual nenhuma ação dos indivíduos escapa do seu conhecimento.

O filme *Mad Max*, uma produção australiana de 1979, estreou nos cinemas contando uma história destoante do seu tempo presente, mas, talvez, não num futuro próximo. Nesse filme, dirigido por George Miller e estrelado por um jovem ator ainda desconhecido Mel Gibson, as estradas são o palco de enfrentamento entre gangues e uma decadente polícia, e o combustível é a matéria em disputa. Não há presença de elementos tecnológicos que remetam à um conhecimento ainda não desenvolvido, nem contato com outro tipo de civilização. O que induz os espectadores a perceber que a trama se passa no futuro é o fato de que não há registro de tal situação de escassez de combustível, em 1979, que justifique a luta empenhada, nem a deterioração de instituições sociais nos níveis apresentados no filme.

No entanto, as sucessivas crises no setor petrolífero, durante a década de 1970, derivadas de guerras entre países produtores e da descoberta da finitude dessa matéria prima, e a precariedade nos serviços de atendimento à sociedade, já constatável em muitos lugares, combinados com uma paisagem inóspita, conferem a plausibilidade que tornaria possível emergir um cenário em que comportamentos drásticos não chegariam a surpreender num futuro não tão distante. Trata-se, assim, da sociedade já conhecida, porém economicamente falida e socialmente desagregada. A violência brutal, que leva ao rompimento dos personagens com o pacto social que vivenciamos, é um dos elementos marcantes de *Mad Max* que narra o prelúdio de

uma série de quatro filmes⁵, cujas sequências se ambientam, agora sim, após uma guerra nuclear explicada no início do segundo filme, numa sociedade pós-apocalíptica e que dão continuidade à trajetória do protagonista Max “Mad” Rockatansky como um “guerreiro” das estradas.

O filme *1984*, de 1984, dirigido por Michael Radford e estrelado por John Hurt, trata-se de uma adaptação para o cinema da obra literária homônima de George Orwell, de 1949, que também teve outras “transposições midiáticas”, segundo o conceito de Rajewsky (2005 *apud* CLÜVER, 2007, p.18), para o cinema, teatro, televisão e quadrinhos. Nessa produção britânica, o futuro é marcado pelo controle do Estado sobre todos os aspectos da vida humana, seja social ou privado. Através dos órgãos controlados pelo governo, surgem as informações sobre a guerra de proporções mundiais que assola os continentes. A burocracia estatal se encarrega, inclusive, da manipulação do idioma, diminuindo a cada edição o número de verbetes do dicionário com o intuito de simplificar a linguagem, e o própria elaboração do pensamento. Nessa obra, destaca-se o conceito do *Big Brother*⁶, um sistema de vigilância por câmeras que a tudo observa, impedindo que nem uma situação escape ao conhecimento do Estado.

Nesse filme, a história se passa no futuro de um passado alternativo, em que o exercício de imaginação de um futuro se transforma num exercício de imaginação de um passado que não aconteceu, levando o público a refletir sobre o que teria acontecido se determinado evento histórico tivesse ocorrido de forma diferente.

Num contexto de pós Segunda Guerra Mundial e início de Guerra Fria, dentro da realidade de polarização política entre os EUA e a URSS, a possibilidade de sobreposição dos russos certamente é um dos ingredientes, se não o principal, que concedeu ares de atualidade ao

5 *Mad Max 2: The Road Warrior* (1981), *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985) e *Mad Max: Fury Road* (2015). Este último, estrelado por Tom Hardy no papel principal substituindo Mel Gibson.

6 O termo que, nos dias atuais, dá nome à um *reality show* de fama mundial, introduziu a ideia de vigilância total à vida das pessoas, inclusive na esfera privada.

filme *1984*. Baseado no livro homônimo de George Orwell, concluído em 1948 e lançado em 1949, o tema “totalitarismo” continuava em voga ainda na década de 1980. Se, em 1948, Orwell, jogando com a inversão dos dois últimos dígitos atribuiu ao futuro as críticas do que havia testemunhado acerca do nazifascismo e do stalinismo, o filme, ao ser lançado no ano que o nomeia, soa como um aviso de que o temido futuro havia chegado. Se, por um lado, os regimes totalitários não se fazem mais tão presentes hoje quanto no século XX, o desenvolvimento tecnológico que se apresenta no século XXI não desacredita a possibilidade de um sistema de vigilância como o de *1984*, muito pelo contrário. Câmeras de vigilância, programas de reconhecimento facial, fabricações de notícias falsas divulgadas numa rede mundial de comunicação não são mais especulações futuristas, mas objetos do cotidiano da maioria das sociedades atuais.

De acordo com Valim (2012), as narrativas, assim como as representações contidas nos filmes, remetem ao lugar e ao momento de sua produção, ou seja, ao seu contexto social. Assim, a abordagem de cada um dos filmes exige que seja observado que estão inseridos num recorte temporal que se configura como os anos finais do que se convencionou chamar de Guerra Fria. Cabe, ainda, perceber que os países de origem dessas produções cinematográficas, diante da divisão geopolítica e econômica que se estabeleceu, são nações alinhadas com a perspectiva capitalista de sociedade. Essas duas características têm grande relevância considerando a massiva propaganda anti-comunista exercida nesses países durante esse período, prática essa que também utilizou o cinema como ferramenta.

Destacar a Guerra Fria como contexto social das obras, não significa pensá-las como condicionadas a essa conjuntura. Mas, considerando que “a previsão libera expectativas, a que se misturam também temor ou esperança” (KOSELECK, 2012, p.313), não é coincidência a presença de uma guerra de amplitude mundial como elemento das narrativas nos filmes em questão. Fica evidente a preocupação mais pessimista do momento em que viviam, levando em conta as “demonstrações” de poderio bélico nuclear em Hiroshima e Nagasaki, em 1945, e o que poderia acontecer em termos

de destruição, se Estados Unidos e União Soviética utilizassem seus arsenais.

No entanto, seria por demais limitado afirmar que os acontecimentos descritos sejam determinadores das obras abordadas, mas pode-se inferir que desempenharam importante papel seja servindo de moldura para as histórias ou como seu ponto de partida. É perceptível que, no âmbito dos debates proporcionados por esses filmes, sendo esse um dos fatores que atribuem relevância a eles até os dias de hoje, o uso dos argumentos citados claramente passíveis de serem relacionados com elementos da realidade, colaboram para a configuração de plausibilidade do futuro imaginado. Assim sendo, buscando pontos de convergências entre as ficções científicas abordadas, apesar da diversidade dos espaços de vivência, surgem elementos comuns nas visões de futuro que não devem ser negligenciados para uma análise do horizonte de expectativa da sociedade. A existência de experiências de aspectos mais globais, como, por exemplo, a Guerra Fria e as crises econômicas em geral, compartilhadas entre as sociedades em que estão imersos os autores dessas obras, são elos que ajudam a compreender a similaridade nos argumentos que compõem o futuro nestas obras de ficção científica.

Avanço tecnológico e decadência social

Apenas três anos depois de *Mad Max*, em 1982, é lançado o filme *Blade Runner*, uma produção honcong-estadunidense dirigida por Ridley Scott e estrelado pelo já conhecido ator Harrison Ford. Este filme é uma adaptação do livro de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de 1968 (no Brasil, “Andróides sonham com ovelhas elétricas?”). Essa história, que se passa em 2019, tem como cenário uma Los Angeles com andróides idênticos aos humanos, com *hovercars* (carros voadores) e colonização interplanetária. No filme, *Blade Runner Units* são esquadrões especiais da polícia responsáveis pela eliminação, ou “afastamento”, dos andróides, chamados de Replicantes. O modelo mais avançado desses Replicantes é o Nexus 6 que reúne uma força física superior à humana com a inteligência, no mínimo igual, a dos engenheiros genéticos que os construíram.

Utilizados para o trabalho escravo na exploração das colônias extraterrestres, são proibidos na Terra, sob pena de morte, e por isso são caçados. Embora no filme não seja mencionado, na trama original, essa sociedade se configura após uma guerra, a Guerra Mundial Terminus, que seria a causadora de uma destruição de impacto planetário e que dificultaria muito a vida de quem preferisse viver na Terra, ao invés de migrar para as colônias em outros planetas. Apesar dos avanços tecnológicos percebidos nesse futuro, o ambiente remete a um lugar desagradável e, sob muitos aspectos, decadente.

Apesar do sofisticado debate filosófico instigado pelas ansiedades e questionamentos levantados pelos andróides a respeito do significado de “ser” humano, o cenário de fundo não sugere um modo de vida que confira àquela sociedade alguma transformação social positiva em relação à época em que foi realizado o filme. O que se vê é uma Los Angeles constantemente escura e chuvosa, que, mesmo com luzes em *neon*, grandes telões luminosos com propagandas de empresas e prédios imensos iluminados, não consegue esconder o aspecto sombrio e até sujo do ambiente. A presença de grandes corporações não só no cerne do enredo, mas também, em cenas ao fundo, aparecendo como elemento figurante, é constante nesse futuro nos indicando a supremacia e aprofundamento da sociedade capitalista de consumo que os EUA vivem desde o fim da Segunda Guerra Mundial. A orientalização da sociedade estadunidense é observada de diversas formas, nas propagandas de empresas, nos ideogramas presentes nas viaturas policiais, no idioma falado em algumas cenas e até nas pessoas que figuram em torno dos personagens principais. Não se pode tratar essa característica como acaso ou coincidência, posto que a ascensão da economia e do desenvolvimento tecnológico japonês passa a se fazer cada vez mais presente nos EUA na década de 1980.

Já a produção estadunidense *RoboCop*, de 1987, dirigido por Paul Verhoeven e com Peter Weller no papel título, nos remete a uma Detroit onde nem a polícia escapa do conceito neoliberal de Estado, tendo ela sido privatizada. O avanço tecnológico que permite a construção do ciborgue chamado de RoboCop, contrasta com a

falta de direitos trabalhistas dos policiais, que inclui a possibilidade de terem seus corpos utilizados para experimentos, e com o projeto habitacional, de caráter higienista, que seria erguido no lugar da “velha Detroit” e é promovido também pela empresa que controla a polícia. No noticário que surge paralelo à narrativa do filme, surgem imagens de outros países, onde conflitos militares de caráter nucleares nos mostram um mundo à beira de um colapso semelhante ao da própria cidade onde se passa a história. A todo o tempo emergem falas de personagens que remetem à primazia do interesse financeiro em detrimento de valores mais humanistas.

Em *RoboCop*, constata-se que o desenvolvimento tecnológico que permite a fabricação de robôs e órgãos artificiais não garante igual desenvolvimento das relações sociais. Como num contraponto à possibilidade de um Estado autoritário como em 1984, o poder econômico se sobrepõe ao que, numa sociedade de bem-estar social, se conhece como “poder público”. Detroit, no estado de Michigan, nos EUA, é a cidade que serve de cenário para a história de um policial que, após ser gravemente ferido em serviço, tem o seu corpo inteiramente modificado e seus membros e órgãos substituídos por artificiais. Reconstituído em metal extremamente resistente, e conhecido, agora, como RoboCop, ele passa a combater o crime na cidade.

A representação de uma Detroit decadente dialoga com a realidade dessa cidade que, sendo o berço da indústria automobilística estadunidense, ainda nos anos 1970, começa a enfrentar graves crises econômicas devido à competição com os automóveis japoneses. No filme, o capital privado, em contrato com a prefeitura, passa a administrar a polícia e prepara a construção de um novo lugar chamado Delta City onde está localizada o que chamam de “velha Detroit”. O gerenciamento da polícia por parte da empresa encarregada nos dá uma dimensão do que poderia vir a acontecer num eventual acirramento da supressão das funções do Estado. O que *RoboCop* nos mostra é uma polícia que não supre a demanda que a criminalidade impõe, com alta taxa de mortalidade policial e submissão à uma empresa que se mostra, ao longo da trama, associada a criminosos.

Do árido e violento deserto australiano de *Mad Max*, à urbana, robótica e tão violenta quanto, Detroit de *RoboCop*; do cenário desbotado, estático e retrógrado da Oceania de 1984 ao neon brilhante e telões de propaganda da Los Angeles de 2019 de *Blade Runner*, a humanidade encara a iminência de uma guerra ou os efeitos dela. Diferentes representações que partem de lugares diferentes e possuem diferentes pontos de chegada, surgindo, como nos fala Ankersmit (2016), como aspectos distintos de um mesmo futuro distópico.

Segundo Hartog (2013), existe uma espécie de “ordem”, ou “ordens”, que atua em determinada época e lugar.

Ordens tão imperiosas, em todo caso, que nos submetemos a elas sem nem mesmo perceber: sem querer ou até não querendo, sem saber ou sabendo, tanto elas são naturais. Ordens com as quais entramos em choque, caso nos esforcemos para contradizê-las. (HARTOG, 2013, p.17)

A essas “ordens”, Hartog dá o nome de “Regimes de Historicidade” sendo o do tempo atual, que teria início durante a Guerra Fria, nomeado de “presentismo”. De acordo com esse autor, o tempo do “presentismo” é marcado pela desconexão entre passado, presente e futuro, levando a uma ênfase ao presente em detrimento do passado e do futuro que passam a ter menos importância na vida das pessoas. Ainda segundo Hartog, “a isso, deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos” (HARTOG, 2013, p.15). A reincidência de previsões pessimistas em obras de ficção científica dos anos 1980 sugere a ratificação do caráter presentista do qual aquela década faz parte e, através da análise dos contextos e dos futuros imaginados nesses filmes, colabora para uma maior compreensão das características que compõem esse “Regime de Historicidade”.

Considerações finais

A verossimilhança do futuro apresentado por uma obra parte da capacidade de seu autor lidar com as informações que dispõe, ou, como diria Koselleck, com suas experiências. Ao mesmo tempo, enquanto forma de arte, uma história de ficção científica não tem obrigação com a ciência, ou seja, possui a liberdade de criação a partir do que satisfaz seu autor. Porém, para o exercício a que se propõe este artigo, se faz necessária a abordagem de obras, no caso fílmicas, que apontem um futuro que apresente questões com as quais a sociedade do seu tempo possa se identificar, ou seja, que parta de experiências compartilhadas pela maior quantidade de indivíduos, assim formando um horizonte de perspectiva mais plausível.

Sem a pretensão de encontrar respostas definitivas, as análises aqui realizadas são esboços do que pretende uma pesquisa mais profunda e estão longe de esgotar os debates que se mostram profícuos. Se a ferramenta fílmica já se provou como um importante instrumento para a crítica social, os filmes de ficção científica, enquanto gênero que vislumbra o futuro, se apresentam como interessante fonte sobre o momento e local de sua produção. Assim, *Mad Max*, *Blade Runner*, 1984 e *RoboCop* revelam desejos e anseios de uma sociedade de um tempo, tornando visíveis as expectativas dos indivíduos de tempos passados e instigando a investigação dos espaços de experiências que as constituem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história: a natureza da representação Histórica.** Londrina: Eduel, 2016. Pp. 243 – 288.

CLUVER, Claus. **Intermedialidade. Pós.** Belo Horizonte. V. 1. N. 02. Pp. 8 – 23, 2011.

DICK, Philip K. **Andróides sonham com ovelhas elétricas?** Trad. Ronaldo Bressane. 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2019.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, *História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, 2003, p. 11-36.

_____. História e imagem. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p.243-260

MINOIS, George. **História do futuro: dos profetas à prospectiva**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Trad. Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Perspectiva, 2015. p. 165-189.

VALIM, Alexandre. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 282-299.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

1984. Direção de Michael Radford. Reino Unido: Umbrella- Rosenblum, 1984. 1 DVD (113 min.).

BLADE Runner. Direção de Ridley Scott. Hong Kong/Estados Unidos: The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership, 1982. 1 DVD (117 min.).

MAD Max. Direção de George Miller. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1979. 1 DVD (88 min.).

MAD Max 2: the road warrior. Direção de George Miller. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1981. 1 DVD (95 min.).

MAD Max beyond thunderdome. Direção de George Miller. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1985. 1 DVD (107 min.).

História, Fronteiras e Identidades

MAD Max: fury road. Direção de George Miller. Austrália/Estados Unidos: Kennedy Miller Mitchell e Village Roadshow Pictures, 2015. 1 DVD (120 min.).

ROBOCOP. Direção de Paul Verhoeven. Estados Unidos: Orion Pictures, 1987. 1 DVD (102 min.).

“You don´t know what pain is!” a transexualidade em *The Silence of the Lambs* (1991)

Denise Vieira da Silva¹

Introdução

O presente texto aborda uma parte da dissertação de Mestrado em História ainda em andamento, que tem como objetivo principal analisar a construção imagética da representação de *serial killers* no cinema. Para isso, as fontes utilizadas serão os filmes *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) dirigido por Jonathan Demme, *Hannibal* (*Hannibal*, 2001) dirigido por Ridley Scott, *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 2002) dirigido por Brett Ratner; e por último, *Hannibal - A Origem do Mal* (*Hannibal Rising*, 2007) dirigido por Peter Weber. Os filmes aqui citados como fonte são todos baseados em livros, publicados pelo autor Thomas Harrys.² Harrys (1940-) foi um jornalista investigativo que passou boa parte de sua carreira escrevendo sobre crimes. Seus livros não possuem uma base definida como inspiração para seus personagens, logo, percebemos um misto de inspirações para seus personagens, mesclando assassinos reais e

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. E-mail para contato: silvadv00@gmail.com

2 Em ordem de lançamento: *Dragão Vermelho* (1981), *O Silêncio dos Inocentes* (1988), *Hannibal* (1991) e *Hannibal - A Origem do Mal* (2006).

conhecidos da mídia com criminosos desconhecidos, mas que por algum motivo, marcaram a vida de Harrys em sua trajetória.

Como exemplo, citaremos o personagem Jame Gumb (Ted Levine), assassino perseguido e um dos principais personagens em *O Silêncio dos Inocentes*, fonte principal utilizada nesse texto e que será melhor trabalhado posteriormente. A título de apresentação, Gumb é um homem branco, loiro de olhos claros, que vive uma vida reclusa. Apelidado de Buffalo Bill³ pelos investigadores, Gumb sequestra suas vítimas, as mantém em cativeiro por alguns dias e após esse período, as esfolia e desova os corpos em rios próximos.

Edward “Ed” Theodore Gein (1906- 1984) foi um notório *serial killer* norte-americano que começou sua carreira de crimes furtando cadáveres de mulheres recém sepultadas. Após esse período, seus crimes ficaram mais intensos e passou a cometer assassinatos. Como inspiração principal para a criação do personagem Jame Gumb, é necessário saber um pouco mais sobre a vida de Gein. Nascido em família conservadora no Condado de La Crosse, Wisconsin, Ed era o segundo filho de George Pjillip Gein e Augusta Wihelmine Gein. Augusta era extremamente religiosa e acreditava que todas as mulheres eram promíscuas e pecadoras, reservando todos os dias no período da tarde, um tempo exclusivo para passar os ensinamentos da Bíblia para seus filhos. Devido ao fanatismo religioso de Augusta, Ed era proibido de fazer amigos, pois essas amizades o levariam ao caminho da perdição. Incapacitado de ter relações afetivas fora de sua família e residindo em uma fazenda isolada da cidade, Ed se torna uma pessoa extremamente solitária, ponto importante em sua vida na fase adulta.

Em 1940 George falece por problemas cardíacos causados pelo alcoolismo e em 1944, seu irmão Henry também falece.⁴ Em seguida

3 O apelido provém de William Frederick Cody (1846-1917), um aventureiro americano e notório caçador, que matou milhares de búfalos em um curto espaço de tempo, rendendo o apelido de Buffalo Bill.

4 O irmão mais velho de Ed, Henry, faleceu em um incêndio ocorrido na fazenda em que moravam enquanto queimavam vegetação em 1944. Para as autoridades, Henry faleceu por asfixia devido a fumaça, porém, existem teorias sobre Ed ter assassinado o próprio irmão com pancadas na cabeça. O suposto assassinato nunca foi investigado.

no mesmo ano, Augusta sofre um acidente vascular cerebral que acaba por deixá-la paralisada. Ed, que sempre foi muito próximo de sua mãe, acaba por viver sua vida apenas para cuidá-la, sendo sempre muito fiel e devoto. Em 1945, Augusta sofre um segundo acidente vascular cerebral e vem a óbito, deixando Ed arrasado e ainda mais solitário. É nesse momento em que a devoção por sua mãe se torna obsessão e Ed Gein adota um comportamento bizarro: procurar por mulheres falecidas recentemente que pareçam com sua mãe e violar os túmulos para roubar pertences, e posteriormente, os próprios corpos.

Após ficar entediado por “só” violar os túmulos, Gein começa a matar, contudo, esses assassinatos não duram muito tempo. Em 1957 o xerife do Condado de La Crosse, Frank Worden, percebe o desaparecimento de sua mãe, Bernice Worden, proprietária de uma loja de materiais. Frank encontra o último recibo de venda na loja em nome de Ed Gein e imite um pedido de prisão preventiva, sendo cumprida no mesmo dia. Os policiais vão até a fazenda de Gein para fazer as buscas e encontram não só o corpo de Bernice decapitado, mas utensílios domésticos e roupas feitas com corpos humanos.

Uma lixeira feita de pele humana, assentos de cadeira feitos de pele humana, tigelas de crânio humano, calças feitas de pele humana e um cinto feito de mamilos femininos são apenas alguns dos itens encontrados em sua casa.⁵ Em seu julgamento, Gein afirmou que sentia vontade de se “tornar” uma mulher e que cometeu os crimes em um estado de confusão mental, o que levou a ser internado em um hospital psiquiátrico por cerca de um mês. Foi constatado então que Ed Gein era mentalmente incapaz e por isso inapto a julgamento, sendo condenado a internação por tempo indeterminado no Hospital do Estado Central em Waupun, estado do Wisconsin.

Em 1968, após dez anos de internação, Gein foi considerado mentalmente capaz de ser julgado. O júri o considerou culpado por assassinato em primeiro grau e aceitou a alegação de insanidade, decidindo por prisão perpétua no Hospital do Estado Central como

⁵ Todos os itens encontrados foram fotografados e destruídos posteriormente. As imagens encontradas na internet são cópias baseadas nas originais.

pena final. Gein faleceu em decorrência de um câncer de pulmão em 1984.

No julgamento foi constatado que a privação de relações humanas imposta por sua mãe e os traumas relacionados à sua família foram os principais causadores da mente perturbada de Gein e que, construir roupas de pele humana feminina era uma maneira de se aproximar, ou até se tornar sua própria mãe. O comentário de Ed Gein de sentir vontade de se “tornar” uma mulher indica uma possível transexualidade, contudo, é importantíssimo ressaltar que não é possível confirmar esse desejo devido à inexistência de debate sobre o assunto na época.

Além de Jame Gumb em *O Silêncios dos Inocentes*, o caso Ed Gein serviu de inspiração para os personagens Norman Bates em *Psicose* (*Psycho*, 1960) dirigido por Alfred Hitchcock e Leatherface em *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) dirigido por Tobe Hooper.⁶

A transexualidade em Jame Gumb

Como já fomos brevemente apresentados, sabemos que o assassino Jame Gumb (Ted Levine) sequestra mulheres para rouba-lhes a pele, entretanto, não são todas as mulheres que Gumb cobiça. Seus alvos preferidos são mulheres consideradas *plus size*, ou seja, mulheres consideradas voluptuosas ou com o biótico grande. É necessário que as vítimas tenham esse padrão para que Gumb consiga produzir uma vestimenta grande o suficiente pra caber-lhe no corpo, já que o mesmo é descrito e visto no filme como um homem alto e forte.

Essa mudança é representada principalmente por uma das características mais famosas do filme: a *Acherontia styx*, também conhecida como Mariposa da Morte ou Mariposa Caveira. O nome sombrio provém de uma imagem em formato de caveira humana nas costas do animal. Gumb insere uma pupa (mariposa ou borboleta em formato de casulo) dessa espécie na garganta de suas vítimas para

6 Interpretados por Anthony Perkins e Gunnar Hansen, respectivamente.

representar a transmutação em ocorrência, da mesma forma que representa a violência e a morte “necessárias” para isso.



Figura 1 - Da esq. para dir.: cartaz de O Silêncio dos Inocentes (1991) e In Voluptas Mors (1951) de Salvador Dalí e Phillippe Halsman. Fonte: Luis Izalberti (2020).

A Mariposa da Morte aparece como figura principal junto com Clarice Starling (Jodie Foster) no cartaz oficial do filme, em uma posição tapando sua boca. A caveira que vemos no dorso do animal é uma versão da fotografia *In Voluptas Mors* (1951), produzida pelo artista surrealista Salvador Dalí e fotografada por Phillippe Halsman. A junção dos corpos femininos nus forma a figura de um crânio humano, o que nos passa a sensação de morbidez e sensualidade, duas características que podem ser facilmente associadas a Jame Gumb.

Um dos possíveis significados da obra pode ser que ao buscar a sensualidade e/ou explorar a sexualidade, principalmente no que se refere ao corpo feminino, essa busca levaria a sua própria ruína, sendo então algo inalcançável. Da mesma forma que a morte seja entendida como algo sensual e prazeroso.

Devido a diversos traumas infantis, Gumb odeia sua própria identidade, o que causa uma disforia de gênero e o faz achar que é

transexual. Essa disforia é mostrada principalmente em uma cena quando o personagem aparece usando as roupas feitas de pele humana em frente ao espelho, enquanto se maquia e fala frases de cunho sexual para si mesmo, como uma forma de se auto identificar como uma figura feminina atraente.



Figura 2 - Jame Gumb (Ted Levine) em O Silêncio dos Inocentes (1:13:15). Fonte: O Silêncio dos Inocentes (1991).

Além das roupas e da performance, o desejo da troca de gênero é marcado principalmente pelo ato do personagem de esconder o pênis entre as coxas, fazendo a região íntima se assemelhar a uma vulva.

Conforme Carsten Balzer

As pessoas transexuais são aquelas que possuem ou vivem/representam uma identidade de gênero diferente da atribuída ao nascer, incluindo aquelas que por obrigação, preferência ou livre escolha optam por apresentar-se, através da vestimenta, acessórios, cosméticos ou modificações corporais de modo diferente das expectativas a respeito do papel de gênero atribuído ao nascer (BALZER, 2010, p. 81 apud ÁVILA, 2014, p. 30).

Ou seja, a transexualidade é usada como designativo de qualquer pessoa transgênera, seja ela transexual, andrógina, gênero fluido etc, que não se identifica com o gênero imposto ao nascimento (homem ou mulher) seguindo a ordem da genitália (vulva ou pênis). Já a disforia de identidade de gênero (GID – *Gender Identity Disphoria*) conforme o DSM- V (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) lançado em 2013, é um transtorno de identidade de gênero, porém, não é considerado uma desordem mental. É a presença de sofrimento clinicamente significativo associado à condição.

Para Leticia Lanz

[...] Para uma pessoa ser diagnosticada com disforia de gênero, ela deve apresentar uma diferença marcante entre o seu gênero expresso ou vivenciado e o gênero que lhe foi atribuído ao nascer. [...] A condição também deve causar sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social, ocupacional, ou em outras áreas importantes de atuação da pessoa. A disforia de gênero se manifesta em uma variedade de maneiras, incluindo fortes desejos de ser tratado como membro de outro gênero, desejo de se livrar de características sexuais primárias (genitais), ou uma forte convicção de que se tem sentimentos e reações típicas do outro gênero (LANZ, 2018, apud RODRIGUEZ, 2019, p. 12-13).

A primeira menção sobre disforia de gênero na DSM III ocorreu em 1980 em sua terceira edição, e trata a disforia como um distúrbio de identidade de gênero. Em 1987 ocorre uma revisão do termo no DSM IIIR, na qual começa a ser apresentada como uma doença mental e psíquica. Já em 1994, na DSM IV, o conceito volta a ser visto como um transtorno de identidade de gênero e, em 2013, na sua última edição (DSM V, já mencionada) o termo “disforia de gênero” volta a ser usado, porém não mais como uma desordem mental.⁷

Com base nisso percebemos que o personagem possui as características necessárias para se encaixar no termo transexual, entretanto, no filme *O Silêncio dos Inocentes* (1991) é discutido que Gumb não é de fato um trans. Em um diálogo entre a agente do FBI

7 O DSM V pode ser encontrado em português em: < http://dislex.co.pt/images/pdfs/DSM_V.pdf > Acessado em 26.11.2021.

Clarice Starling (Jodie Foster) e Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) sobre o porquê do assassino (Gumb) estar cometendo esses crimes, Starling afirma que: “não há correlação entre transexualidade e violência, transexuais são muito passivos”, no que Hannibal responde: “Billy não é um verdadeiro transexual. Mas ele acha que é, ele tenta ser” (*O Silêncio dos Inocentes*, 1991, 55:52-56:57).

Percebemos que a transexualidade de Gumb é questionada e que o motivo principal para isso seria que o personagem “acha” que é trans, mas na verdade, seria apenas consequências de diversos traumas infantis que o fizeram odiar a própria personalidade e seu próprio corpo, criando uma falsa disforia de gênero.

Outro ponto importante a se destacar é que em 1991, ano de lançamento do filme, as questões sobre transexualidade e disforia de gênero eram tratadas de acordo com o DSM IIIR, ou seja, vistas como doenças mentais e psíquicas, logo, o filme retrata o personagem em questão como mentalmente disfuncional, justificando seus crimes pela sua condição.

A associação da transexualidade à violência gerou debates e protestos pela comunidade LGBTQIA+,⁸ já que essa associação dá continuidade a preconceitos antigos e o estigma de representar pessoas trans como criminosas e insanas.

Breves considerações

O filme *O Silêncio dos Inocentes* (1991) nos apresenta Jame Gumb, um assassino serial que produz roupas de pele humana na tentativa de se tornar aquilo que sempre cobiçou: uma figura feminina. No entanto, ao construir o personagem o filme comete uma transfobia dupla: mostra transexuais como pessoas passivas e submissas, como mostrado no diálogo entre Clarice e Hannibal; ao mesmo tempo em que é retratado como extremamente violento e insano. Entendemos então que independente do temperamento de uma pessoa trans, ela nunca será considerado mentalmente “normal” e socialmente aceitê.⁹

8 Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexo e Assexual.

9 Utilizamos a linguagem neutra (pronomes neutro ou não-binário) por entendermos a

Ao retratar o personagem como um “possível” transexual, o filme o mostra como uma pessoa promíscua ao dançar semi nu em frente ao espelho e ao falar com cunho sexual para si mesmo, ou seja, transexuais são representados como pessoas pervertidas e libidinosas.

O filme também reforça estigmas negativos ao ligar transexualidade à violência e criminalidade, algo constante no cinema anterior a década de 1990. Não diferente, encara o objetivo de alcançar uma identidade de gênero apropriada e realização corporal como algo inatingível, desvalorizando os anseios de pessoas transexuais e da comunidade LGBTQIA+.

Referencial bibliográfico

ÁVILA, Simone Nunes. **FTM, transhomem, homem trans, trans, homem: a emergência de transmasculinidades no Brasil contemporâneo**. 2014. 243f. Tese (doutorado em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

DOUGLAS, John; OLSHAKER, Mark. **Mindhunter: O primeiro caçador de serial killer americano**. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 1995.

HARRYS, Thomas. **O Silêncio dos Inocentes**. Tradução Antônio Carlos. 17. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RODRIGUEZ, Shay de los Santos. **Se eu comprei então é meu!: Coisas do cotidiano e do prazer sexual para além da heteronormatividade**. Rio Grande/RS: CLP, 2019.

Referências adicionais

Podcast

1001 Crimes #93. **Ed Gein**. Bruna Roberta e Fabiana Marques. Programa publicado em 23 de setembro de 2020. Duração 53:03. Podcast. Disponível em: < <https://www.1001crimes.com.br/assassinato/ed-gein/> > acessado em 25.11.2021.

MODUS OPERANDI #64. **Ed Gein: O Carniceiro de Plainfield**. Carol Moreira e Mabê Bonafé. Programa publicado em 25 de fevereiro de 2021. Duração 57:18.

importância da neutralidade de gênero no que se refere a questões LGBTQIA+.

Podcast. Disponível em: < <https://www.modusoperandipodcast.com/episodios/ep-ehehn?rq=Gein> > Acessado em 25.11.2021.

REPÚBLICA DO MEDO #287. **Ed Gein**. Thiago Natário, Gabriela Larocca e Gabriel Braga. Programa publicado em 04 de março de 2021. Duração 1:11:57. Podcast. Disponível em: < <https://republicadomedo.com.br/rdmcast-287-ed-gein/> > Acessado em: 25.11.2021.

Links

30 anos de O Silêncio dos Inocentes: os cordeiros gritam mais alto do que nunca. **Persona – Crítica Cultural**. Disponível em: < <https://personaunesp.com.br/o-silencio-dos-inocentes-30-anos/> > Acessado em 27.11.2021.

AZEVEDO, Roanna. O que é pronome neutro e porque é importante usá-lo. **Hypeness**. Disponível em: < <https://www.hypeness.com.br/2021/11/o-que-e-pronome-neutro-e-porque-e-importante-usa-lo/> > Acessado em: 26.11.2021.

IZALBERTI, Luis. Gozo mortífero e transfobia: mensagem por trás de imagens de Salvador Dalí e O Silêncio dos Inocentes. **Luis Izalberti**. Disponível em: < <https://luisizb.medium.com/gozo-mortifero-e-transfobia-mensagens-por-trás-de-imagens-de-salvador-dalí-e-o-silêncio-dos-8279358becbc> > Acessado em: 26.11.2021.

LANZ, Letícia. **Arquivo Transgênero**. Disponível em: < <https://leticialanz.blogspot.com> > Acessado em: 26.11.2021.

NUNES, Homero. In Voluptas Mors: a fotografia surrealista de Halsman e Dalí. **Isso Compensa**. Disponível em: < <http://issocompensa.com/fotografia/in-voluptas-mors-a-fotografia-surrealista-de-halsman-e-dali> > Acessado em: 26.11.2021.

Sob “o divino preceito da caridade”: a atuação de mulheres no movimento abolicionista a partir da imprensa em Pelotas e Rio Grande (1880-1888)

Etiane Carvalho Nunes¹

Na cidade portuária de Rio Grande, na província do Rio Grande do Sul, duas irmãs se manifestaram publicamente a favor da causa dos escravizados. Quem foram elas, como e o que a participação nesse movimento de caráter social representou para a ampliação das possibilidades de atuação política no final do século XIX? Essas são algumas questões que orientam este trabalho, cujo objetivo é investigar e compreender o engajamento de um grupo de mulheres no abolicionismo, em Pelotas e Rio Grande, entre os anos 1880 e 1888. No presente artigo, a proposta é discutir e analisar um caso em particular, o de Revocata e Julieta de Mello, professoras, jornalistas, educadoras e abolicionistas, utilizando uma abordagem micro analítica e a imprensa como fonte.

¹ Graduada em História Bacharelado, graduanda em História Licenciatura e mestranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: etianecnunes@gmail.com.

Nascidas em uma família de intelectuais, na qual outras figuras femininas foram escritoras, como a própria mãe, apresentando-se com o pseudônimo Americana, e a tia materna, Amália dos Passos Figueroa, integrante do Partenon Literário (GEPIAK, 2017),² era de se esperar que também se dedicassem às letras, pois não deve ter faltado apoio para que as duas seguissem os mesmos passos, fazendo delas uma ocupação e uma ferramenta relevante na luta pela abolição. Nota-se, assim, a estreita ligação da família de Mello com o mundo das letras e o quanto esses conhecimentos e experiências contribuíram na formação das irmãs Revocata e Julieta. A mais velha, Revocata, nasceu em 1853, na capital Porto Alegre, e Julieta em 1855, em Rio Grande, em função da mudança da família para esta cidade (GEPIAK, 2017). Lá, foram responsáveis pela fundação de inúmeros periódicos, como o *Violeta* (1878-1879), com o intuito de, principalmente, divulgar a literatura feminina, destacando-se entre eles a revista mensal *O Corymbo* (1883-1944) pela longevidade e importância.³

Na imprensa publicaram poemas e textos críticos expondo suas visões de mundo sobre determinado fato. Intitulada *O Estudo*, a poesia é composta por versos que explicitam a necessidade de as mulheres terem acesso à educação, pois através dela é possível alcançar um futuro.⁴ Além de reivindicarem direitos às mulheres, não ficaram alheias aos assuntos que estavam em pauta ao longo da década de 1880 e fizeram dessa habilidade uma ferramenta potente, capaz de influenciar e formar uma opinião pública. Posicionaram-se contra a escravidão, elaborando textos nos quais defendiam a participação feminina e indicando sob quais premissas ela deveria se dar. A análise

2 A Sociedade Partenon Literário foi fundada em 1868 em Porto Alegre, e era formada pela elite intelectual da província do Rio Grande do Sul. João Antonio do Vale Caldre e Fião, Apolinário Porto Alegre, Carlos Von Koseritz, Lobo da Costa, Fernando Osório, Joaquim de Assis Brasil e Júlio Prates de Castilhos foram alguns dos membros, por exemplo (MONTI, 1985, p. 61-75). Silveira (2008) também produziu sobre a Sociedade, investigando as relações entre literatura e política. Seu trabalho ainda traz referências de outras mulheres que integraram o Partenon Literário.

3 Segundo Duarte (2017, p. 277), a circulação de *O Corymbo* começou em 1884. Alguns exemplares se encontram salvaguardados na Bibliotheca Riograndense.

4 *Diário de Pelotas*, Pelotas, 09 de abril de 1886, p. 1. Acervo da Bibliotheca Pública Pelotense.

dessas fontes indica que ambas incentivavam as mulheres a se tornar parte ativa no movimento a partir dos papéis de gênero construídos para elas nesse contexto.

Ao longo do oitocentos, a filantropia passou por um processo de feminização, de acordo com Martins (2015), pois se pressupunha que as mulheres eram naturalmente caridosas e deveriam agir pelo bem do próximo. Assim, elas já vinham desenvolvendo atividades em escolas e orfanatos, mas o abolicionismo foi um outro segmento no qual puderam depositar seus esforços nesse sentido (HAHNER, 2018). Entretanto, o movimento se diferenciava e distinguia também a atuação delas em função do caráter político. Por sua vez, o abolicionismo, segundo Cowling (2018) entendia que a presença das mulheres conferia respeitabilidade e moralidade às ações de cunho abolicionistas, contribuindo para que sua imagem fosse positivada perante a sociedade e não fosse vista como uma ameaça.

Essa narrativa, reforçada, sobretudo, pela imprensa que noticiou como elas atuaram em favor do abolicionismo, foi apropriada pelas próprias mulheres, sendo Revocata e Julieta um exemplo disso. Em 1884, um ano decisivo para diversas províncias, inclusive para o Rio Grande do Sul, no qual se verificou um aumento das atividades abolicionistas, resultando na libertação de várias cidades, Julieta convocou, em um apelo publicado na folha *A Discussão*, todas as mulheres a participarem do movimento.⁵ afirmou que as verdadeiras rio-grandenses eram corajosas, generosas e caritativas. Deveriam colaborar com a causa abolicionista, prestando ajuda aos mais necessitados, que eram os escravizados. Ela menciona, ainda, a quermesse abolicionista ocorrida em Porto Alegre neste mesmo ano, dizendo que nela, elegantes filhas das mais nobres famílias estavam participando ativamente, um belo exemplo a ser seguido por todas.

5 Criado em 1881, o jornal pelotense *A Discussão* se destacou entre os demais do período pelo posicionamento abertamente abolicionista, divulgando com frequência assuntos relacionados. Foi ele também que se negou a publicar anúncios de compra, venda e fugas de escravizados, enquanto denunciava as mortes, os castigos e outras violências sofridas por eles. Foram redatores Fernando Luís Osório, Epaminondas, Piratinino de Almeida, Saturnino de Arruda, Marçal Escobar, dentre outros, alguns desses nomes ligados também ao republicanismo.

Na sua fala, ela cita a polêmica questão colocada pela *Gazeta da Tarde*,⁶ do Rio de Janeiro, se seria a mulher brasileira escravocrata, cuja resposta, segundo ela, era que não.⁷

Há, na sua narrativa, a tentativa de distanciar a figura da mulher, considerada, dentre outras qualidades morais, bondosa e caridosa, dos horrores produzidos pela escravidão (NUNES, 2019). No entanto, sabe-se que nem todas as mulheres foram apoiadoras do movimento abolicionista. Basta consultar os jornais do período para notar mulheres proprietárias de escravos e que conferiram liberdades a eles. Além disso, existiram mulheres nascidas em famílias escravocratas e que aderiram ao abolicionismo, denotando a complexidade desses sujeitos e do próprio movimento social.

Sua irmã Revocata, em 1886, através do *Diário de Pelotas*, defendeu a mesma ideia, afirmando a importância da participação feminina, tendo em vista o divino preceito da caridade encontrado nelas.⁸ Porém, chama a atenção a preocupação dela com a mulher negra escravizada, mostrando-se solidária e pedindo a suas leitoras para se colocarem no lugar dessa mulher que experimentava o cativeiro e tinha sua liberdade cerceada. Revocata diz que elas deveriam compreender e partilhar dos sofrimentos da mulher escravizada, pois “acaso não é ela dotada das mesmas faculdades, desse reconhecido sentimentalismo que predomina nas criaturas de nosso sexo? Esforcemo-nos por libertá-la do cruciante poder que a martiriza física e moralmente”.⁹ Para Revocata, por compartilharem o sexo biológico, sendo este determinante do gênero, elas têm em

6 Sobre este jornal, seu fundador, diretores e redatores ver Pinto (2018).

7 *A Discussão*, Pelotas, 28 de agosto de 1884, p. 1. Acervo da Bibliotheca Pública Pelotense.

8 O *Diário de Pelotas*, autodesignado folha ilustrativa, foi fundado por Ernesto Gerngross. Este jornal manifestou apoio ao Partido Liberal, denominando-se, em 1888, como Órgão do Partido Liberal da Província. Chama a atenção a sua longevidade, em circulação de 1866 até 1889 (LONER, 2017). Por questões de saúde, em 1886, Ernesto se afastou da presidência do periódico em algumas ocasiões e foi substituído por outros redatores. Em função disso, Loner (2017, p. 106) afirma que “[...] o jornal passou a apresentar oscilações entre o partido que oficialmente apoiava e uma linha mais neutra.”

9 *Diário de Pelotas*, Pelotas, 27 de maio de 1886, p. 1.

comum também os sentimentos considerados femininos e qualidades morais que remetem ao cuidado e à bondade. Contudo, usando a interseccionalidade como uma ferramenta analítica, pode-se dizer que ela não considera o aspecto da raça, um eixo de opressão que as diferencia muito, ainda mais no contexto do final do oitocentos (BILGE; COLLINS, 2021).

Até aqui, vimos que as duas atuaram no movimento por meio da escrita, usando-a como uma ferramenta para defender seu posicionamento, que foi o de apoio a causa abolicionista, e capaz de influenciar a opinião pública, chamando a atenção de outras mulheres leitoras. Porém, fizeram-se presente também em uma associação abolicionista chamada Comissão Abolicionista 28 de Setembro, criada em 1884, por Isabel Dillon, em Rio Grande. Ao noticiar a fundação da entidade, o *A Federação* informa sobre o envolvimento de outras mulheres, mas não as cita.¹⁰ O nome de Isabel foi o fio condutor para a posterior localização das outras integrantes, que eram até então desconhecidas. Ao pesquisar sobre ela, a bibliografia me levou a um novo o nome, o de Isabel de Souza Mattos.

Conforme informações do projeto *Mulher: 500 anos atrás dos panos*, que visa biografar mulheres silenciadas na história, Isabel de Sousa Matos solicitou alistamento eleitoral em 1885, apoiada na Lei dos Sexagenários (Saraiva-Cotegipe), que previa o direito ao voto aos portadores de diploma de ensino superior.¹¹ Contudo, o jornal do Partido Republicano Rio-grandense, *A Federação*, noticiou o pedido de Isabel Dillon para que seu nome fosse arrolado na lista de votantes um ano depois, em 1886, o qual foi negado. Isabel foi dentista, casada com um colega de profissão de sobrenome Dillon, e sua petição indica o desejo de participar das decisões políticas em sua localidade. Assim, embora haja uma divergência com relação a data da solicitação, cruzando essas informações, acredito que se trate da mesma pessoa.

10 *A Federação*, Porto Alegre, 4 de dezembro de 1884, p. 1. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

11 Isabel de Sousa Matos (séc. XIX). Disponível em <http://www.mulher500.org.br/isabel-de-sousa-matos-sec-xix/>. Acessado em 04/11/2021.

A partir de Isabel, restava encontrar as demais mulheres da associação. Por coincidência ou não, a pesquisa novamente chegou às irmãs de Mello. Ao lado de Isabel e mais duas outras mulheres, Rosa Derrepás e Alice Pacal, Revocata e Julieta formaram a diretoria da Comissão Abolicionista 28 de Setembro, ocupando os cargos de oradora e tesoureira, respectivamente.¹² Pelo que foi possível investigar, esta associação trabalhou coletando donativos para um bazar, cujo lucro foi usado em favor dos escravizados. A folha rio-grandina *Artista*, elogiou seu trabalho e conclamou honra às excelentíssimas senhoras “[...] que fazem da fraqueza de seu sexo uma terrível clava contra os inimigos da liberdade e da igualdade humana”.¹³ A presença delas na Comissão sugere que se esforçaram em diferentes seguimentos em prol da abolição, tanto produzindo uma crítica social na forma de texto, quanto desenvolvendo atividades formalmente em uma associação.

Após a promulgação da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, Revocata permaneceu ligada à causa dos ex-escravizados, agora libertos, através de sua intelectualidade e habilidade com as letras. Ela foi responsável por escrever a letra do hino da sociedade 28 de Setembro. Mais uma coincidência ou não, esta e a Comissão Abolicionista da qual as irmãs de Mello fizeram parte possuíram o mesmo nome. Não encontrei informações que indiquem que uma tenha sido inspirada na outra, mas é possível que o nome dessa sociedade tenha sido uma homenagem à Comissão Abolicionista 28 de Setembro, da qual já falamos.

No Rio Grande, a sociedade 28 de Setembro, composta por homens de cor, festejaria o 13 de maio com um baile de gala que seria levada a efeito nos salões daquela sociedade. Antes de começar o baile seria cantado o hino da Redenção, letra da poetisa d. Revocata H. de Mello e música do professor Sisenando de Moraes.¹⁴

12 Ainda não tenho informações sobre a identidade de Rosa e Alice, companheiras de Isabel, Revocata e Julieta na Comissão.

13 *Artista*, Rio Grande, 12 de dezembro de 1884, p. 2. Acervo da Bibliotheca Rio-grandense.

14 *A Federação*, Porto Alegre, 19 de maio de 1891, p. 2.

No que diz respeito às fontes disponíveis e consultadas, pode-se afirmar que a imprensa, por ser um importante veículo de informação no século XIX, foi essencial para a expansão e consolidação do movimento abolicionista, tornando a abolição da escravidão uma pauta cotidiana. Enquanto difusor das ideias e ações abolicionistas, houve em suas páginas espaço para a publicização da atuação feminina, uma vez que foram noticiadas concessões de liberdade, organização e promoção de eventos culturais e beneficentes, cujo produto era revertido para a causa dos escravizados e publicados textos críticos sobre de que forma as mulheres deviam aderir a luta. A publicação dos escritos de Revocata e Julieta de Mello na imprensa sobre o movimento abolicionista e temas afins são histórica e historiograficamente relevantes porque são justamente de autoria feminina, em um contexto no qual a participação delas era contada pelo olhar masculino dos diretores e redatores. Seus textos, portanto, são relatos de mulheres sobre a atuação delas próprias nesse movimento social que ampliou suas possibilidades em termos políticos, desde a manifestação até a circulação em espaços pouco ocupados por elas.

Assim como outras fontes documentais, os periódicos possuem sua subjetividade, não são imparciais, foram e são produzidos com um propósito. Em termos metodológicos, as orientações de Luca (2018) servem para esta pesquisa, a qual utiliza a imprensa como fonte histórica. Conforme a autora, os jornais possuem uma carga subjetiva, assim como qualquer outra fonte, cabendo ao historiador e à historiadora tomar os devidos cuidados com as possíveis distorções e os interesses intrínsecos que influenciam o que foi digno de tornar-se notícia, de que forma ela foi escrita, por quem ela foi redigida e para quem foi direcionada. Logo, tratar a fonte de forma crítica é algo fundamental. Os historiadores e historiadoras não devem ser inocentes perante a fonte e essa postura evita equívocos e erros de leitura. É necessário, por isso, historicizar a fonte.

O caso das irmãs de Mello aqui brevemente analisado sobre sua participação no abolicionismo no sul do país serve para refletir acerca das possibilidades de atuação em um movimento de caráter social e, por isso, diverso, multifacetado e heterogêneo. O mesmo se pode falar

dos atores sociais, homens e mulheres de diferentes camadas sociais, e, em decorrência disso, é possível afirmar a existência de diferentes ativismos, diferentes formas de colaborar com o fim da escravidão e que interferiram e tensionaram em algum grau a lógica escravista. Revocata e Julieta usaram a escrita como ferramenta de mobilização durante a década de 1880 e atuaram, ainda, em uma associação abolicionista composta exclusivamente por mulheres em Rio Grande em 1884.

Além de irmãs, foram parceiras em várias empreitadas, destacando-se no campo da literatura a revista mensal *O Corymbo* (1883-1944), criado para dar visibilidade à produção feminina. Compartilharam das mesmas ocupações e se posicionaram favoráveis à abolição, ocupando espaços pouco habituais às mulheres em comparação aos homens, mas que eram possíveis. A experiência no movimento ampliou as oportunidades de acesso ao espaço público e aos debates políticos, dando início ou expandindo um processo de tomada de consciência que se fortalecerá anos mais tarde com a reivindicação mais incisiva de direitos e a conquista de alguns, como o voto.

Referências bibliográficas

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

COWLING, Camillia. **Concebendo a liberdade**: mulheres de cor, gênero e a abolição da escravidão nas cidades de Havana e Rio de Janeiro. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**: século XIX: dicionário ilustrado. São Paulo: Autêntica, 2016.

GEPIAK, Luciana Coutinho. **Para além da inflorescência**: a produção intelectual de Revocata Heloísa de Melo no contexto da literatura sul-rio-grandense. Dissertação (Mestrado em Letras), Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2017.

HAHNER, June. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**: 1850-1937. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HAHNER, June. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Maria J. (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

LARA, Cristiano Duarte. Julieta de Mello Monteiro: os primórdios da imprensa feminina no Rio Grande do Sul. In: ZINANI, Cecil J. Albert (Org.). **Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX**: Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro. Caxias do Sul: Educs, 2018.

LEVI, Giovanni. Micro-história e história da imigração. IN: VENDRAME, Maíra et al. **Micro história, trajetórias e imigração**. São Leopoldo: OIKOS, 2015.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2018, p. 111-153.

MACENA, Fabiana Francisca; MUNIZ, Diva do C. Gontijo. Entre bailes, saraus e outras festas: protagonismo das mulheres no abolicionismo mineiro oitocentista. **Dimensões**. Vitória: v. 38, jan.-jun. 2017, p. 47-68.

MACENA, Fabiana Francisca; MUNIZ, Diva do C. Gontijo. Mulheres e política: a participação nos movimentos abolicionistas do século XIX. **Revista Mosaico**. Vassouras: v. 5, n.1, jan/jun de 2012, p. 45-54.

MACHADO, Maria Helena P. T. **A emancipação gradual**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1305200011.htm#:~:text=Leis%20emancipacionistas&text=Qualquer%20flexibiliza%C3%A7%C3%A3o%20das%20rela%C3%A7%C3%B5es%20entre,livre%20e%20soberana%20dos%20senhores>. Acessado em: 14/04/2021.

MACHADO, Maria Helena P. T. **O plano e o pânico**: movimentos sociais na década da abolição. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.

MARTINS, Ana Paula V. A feminilização da filantropia. **Gênero**. Niterói: v. 15, n. 2, 1. sem. 2015, p. 13-28.

MENDONÇA, Joseli Nunes. **Cenas da abolição**: escravos e senhores no Parlamento e na Justiça. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MENEZES, Bianca Sotero de. As mulheres e o movimento abolicionista no Amazonas provincial. In: **Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural – História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2014.

NUNES, Etiane Carvalho. “Compreendamos, partilhemos dos sofrimentos da mulher escrava”: duas irmãs e o abolicionismo em Pelotas e Rio Grande (1880-1888). **História em Revista**. Pelotas: Editora da UFPel, v. 26/2, julho, p. 80-96, 2021.

NUNES, Etiane Carvalho. “**Não, a mulher brasileira não é escravocrata**”: a participação das mulheres no movimento abolicionista em Pelotas (1881-1884). Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História), Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Escritos de liberdade**: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

ROCHA, Karolina Fernandes. Mensageiras da liberdade, porta-vozes da fé: mulheres capixabas no movimento abolicionista do Espírito Santo. **Anais do 7º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2015.

SANT’ANNA, Thiago. “Noites abolicionistas”: as mulheres encenam o teatro e abusam do piano na cidade de Goiás (1870-1888). **OPSIS – Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais**. Catalão: v. 6, p. 68-78, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVEIRA, Cássia D. M. **Dois pra lá, dois pra cá**: o Parthenon Litterario e as trocas entre literatura e política na Porto Alegre do século XIX. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

“Saudemos, portanto, o povo, saudemos a Pátria, porque não há maior dia que amanhã”: o 13 de maio pelas páginas do jornal *A Federação* (Porto Alegre, 1900)

Euler Fabres Zanetti¹

Introdução

Aos treze dias do mês de maio de 1888 foi assinada a Lei Áurea pela Princesa Regente Isabel, proibindo totalmente a escravidão no Império do Brasil, sem qualquer tipo de indenização – tanto para os escravizados e as escravizadas como também aos “proprietários” – ou prestações de serviços posteriores à data da publicação da lei.

Quando pensamos na abolição da escravidão, usualmente lembramo-nos da data de sua sanção –13 de maio de 1888 –, do atraso da aprovação da lei, uma vez que o Império do Brasil foi o último país das Américas a proibir o trabalho escravizado, e também de quem a ratificou, a Princesa Isabel. Essa data é vista atualmente como um marco na história do país por ter colocado fim à exploração

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Licenciatura em História pela mesma instituição (2020). E-mail para contato: euler.f.zanetti@hotmail.com

humana que já perdurava mais de três séculos, sendo lembrada hodiernamente como uma grande realização da monarquia, sem considerar a participação de grupos ou pessoas ligadas ao movimento pela abolição.

Todavia, um aspecto pouco lembrado pela sociedade em geral, ou pouco pesquisado pela academia, são as comemorações da abolição da escravatura, ou seja, os aniversários da Lei Áurea, sobretudo pela imprensa. Neste sentido, o presente texto pretende expor uma amostra do que está sendo produzido na pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Pós-Graduação em História da UFPel, na qual investiga como se manifestaram as comemorações da Lei Áurea pelas páginas do jornal *A Federação* entre os anos de 1888 e 1930. O recorte aqui proposto pretende abordar a notícia que consta no título do corrente trabalho, publicada no dia 12 de maio de 1900 pelo referido jornal.

Referencial teórico

Com o objetivo de esclarecer sobre qual percurso este artigo perpassará, debateremos acerca das comemorações da abolição da escravidão. É importante apresentar a conceitualização da palavra “comemoração”, na qual o referido termo não é abundante em trabalhos acadêmicos específicos à sua interpretação, entretanto, utilizamos alguns estudos que julgamos fundamentais a este artigo. Para Ana Maria Sosa González,

La conmemoración, los monumentos y todo tipo de marcas de memorias surgen para auxiliar, para motivar la recordación, instalando/instaurando memorias, en la medida que se establecen como relatos —cada vez más complejos y plurales—, que al ser reafirmados por vía conmemorativa se imponen como lugar de memoria. Son esos marcos conmemorativos que reactualizan el pasado, los que traen determinados acontecimientos a la esfera de lo público, haciéndolos «colectivos», pasando a formar/construir una memoria «colectiva», «social», «pública» y hasta «oficial». [...] es el presente el que establece qué memoria conmemorar, de acuerdo a determinados intereses, necesidades, miedos e ideas que dirigen esa aproximación al pasado (GONZÁLEZ, 2018, p. 116-117).

Dessa maneira, a comemoração é uma memória construída socialmente, com vestígios do passado que queremos presentificá-las de modo festejado, na qual acontecimentos públicos e/ou conhecidos podem ser transformados em memória coletiva. Em convergência, Helenice Rodrigues da Silva explicita que

A apreensão do fenômeno das comemorações e dos seus elementos constitutivos, a memória e a história remetem-nos a um questionamento da relação espaço/tempo, uma vez que no processo comemorativo um duplo movimento parece configurar-se. Ele consiste em retirar o acontecimento passado para penetrá-lo nas realidades e nas questões do presente, criando a contemporaneidade e abolindo o tempo e a distância. Na verdade, ele implica um questionamento crítico da relação distância/reaproximação com o presente histórico. Por trás de todas as comemorações nacionais encontra-se, portanto, a questão do tempo que se manifesta em sua relação com o passado da história e com o presente da memória. Em outras palavras, a comemoração tem por objetivo demonstrar, como já vimos, que o acontecimento “rememorado”, por seu valor simbólico, pode se reportar ao devir. As comemorações buscam, pois, nessa reapropriação do acontecimento passado, um novo regime de historicidade, projetando-o em direção do futuro. Em outros termos, a comemoração das datas nacionais demonstra que os acontecimentos tidos por inaugurais exercem ainda uma função eminentemente simbólica (SILVA, 2002, p. 436).

Portanto, comemorar significa evocar de modo coletivo a reminiscência de um evento/acontecimento firmado como ação precursora. A memória, além de compreender a construção das lembranças conjuntamente, também possui uma unicidade social estabelecida pelo consentimento social. Ainda ambientado nesta questão, segundo Michael Pollak, “[...] uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (1989, p. 3.). Assim sendo, com o aporte teórico compreendido, é importante pensarmos como devemos realizar a organização e os procedimentos da pesquisa do jornal *A Federação*.

Metodologia: uso dos jornais como fonte de pesquisa

Em consequência da pandemia do Covid-19, optamos por uma fonte que não precisasse de contato físico para investigarmos, sendo assim, para termos acesso à fonte basta visitarmos o site da Hemeroteca Digital Brasileira, que pertence à Biblioteca Nacional, na qual o jornal *A Federação* possui boa parte da coleção digitalizada, com algumas falhas em alguns semestres durante o tempo de sua publicação, mas que não afeta a averiguação do trabalho em função da ampla quantidade em disposição.

No site mencionado, existe uma caixa de pesquisa que busca por palavras-chave, na qual fazemos uso com o objetivo de termos um resultado mais aproximado em vez de simplesmente ir buscando página por página. Portanto, como investigamos as comemorações da abolição da escravidão, é válido ressaltar que utilizamos as palavras “áurea”, “treze de maio” e “abolição” com a finalidade de conseguirmos encontrar mais notícias, anúncios, propagandas, textos de opinião, etc. sobre as comemorações.

No nosso caso, ao pesquisarmos a palavra “áurea” aparecem 896 ocorrências na década de 1900-1909. É notório que dentre as 896 vezes em que se exhibe a palavra “áurea” nem sempre estará relacionada à comemoração do 13 de maio de 1888. Desse modo, através desta ferramenta de busca foram localizados resultados promissores para a pesquisa.

Com o intuito de trabalhar com imprensa, é preciso que usemos autores que propõem metodologias fundamentais a este contexto, à vista disso, nos apropriaremos das orientações de Tânia de Luca. Segundo a autora, não existe nenhum passo a passo com o propósito de analisar um jornal, mas ressalta que se devem tomar cuidados básicos para uma plena verificação da fonte (LUCA, 2008, p. 130).

O primordial para a nossa pesquisa é localizarmos no jornal as publicações que remetam à comemoração do aniversário da Lei Áurea, as quais, invariavelmente, estarão disseminadas no mês de maio, regularmente próximas do dia 13. Tânia de Luca salienta que é indispensável saber o público-alvo do periódico; as relações

existentes entre o noticiário para com terceiros; como se mantinha financeiramente; identificar e descrever o grupo responsável pela publicação; ambientar a fonte ao contexto em que está inserida; examinar todo o levantamento documental (LUCA, 2008, p. 141-142).

Em conformidade com Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado, os jornais não são “meros veículos de informações”, mas sim “instrumentos de manipulação de interesses e de intervenção na vida social” (CAPELATO; PRADO, 1980, p. 19), portanto o olhar atento torna-se ainda mais substancial para a averiguação dos jornais a fim de compreender suas respectivas dimensões no contexto do município e as formas como os aniversários da abolição foram abordados em suas páginas.

Por fim, é substancial considerarmos que a imprensa, assim como qualquer outro documento, nos remete ao campo da subjetividade e da intencionalidade da fonte no momento de sua análise (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 254), problematizando os vínculos presentes no longo processo de constituição, de construção, consolidação e reinvenção da influência burguesa nas sociedades modernas. Além disso, há também as lutas por hegemonia nos muitos e diferentes momentos históricos do capitalismo, especialmente no período de estabilização do mesmo (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257), que vai ao encontro do marco temporal que utilizamos em nossa investigação.

A influência da imprensa no contexto da abolição

Como baluarte da comunicação, a imprensa foi extremamente importante para promover apoio à causa abolicionista e, segundo Angela Alonso, os ativistas “estabeleceram alianças internacionais e diversificaram táticas de propaganda”, de modo que houve “criação de associações, publicação de panfletos e jornais, manifestações no espaço público e campanha de libertação de territórios” (ALONSO, 2014, p. 128). O jornal *A Federação* assumiu, “desde o princípio o cunho de órgão de combate e propaganda” (RÜDIGER, 2003, p. 43), tendo em vista que a folha foi o periódico oficial do Partido Republicano Rio-

Grandense (PRR), partido que governou a província sulista a partir da instauração da república, em 1889.

A mobilização dos abolicionistas brasileiros era pacífica em locais públicos, contudo, os textos de opinião nos noticiários eram mais ríspidos, visto que havia certa “democratização da imprensa”, juntamente a uma “luta por um espaço de prestígio e influência” que levara “**à formação de grupos articulados em formas de agremiação**” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 32). O jornalismo, de forma político-partidária, tornara-se um “meio de formação doutrinária da opinião pública, cujos termos e medida dependerão de cada partido” (RÜDIGER, 2003, p. 36). Ou seja, além das reuniões partidárias, manifestações em espaços públicos e campanhas eleitorais, a utilização do jornal oficial do partido como meio de reprodução da opinião da legenda na tentativa de moldar o pensamento da comunidade local/regional é de suma importância, fundamentalmente em um contexto no qual não havia muitos meios de comunicação em larga escala.

Com base no que escrevemos acima e com o intuito de demonstrar a relevância da imprensa para com o debate sobre a abolição da escravidão, selecionamos para o presente artigo uma publicação do jornal *A Federação*, do ano de 1900, na qual o mesmo faz referência ao 13 de maio de 1888 através de uma perspectiva comemorativa:

Celebra-se, amanhã, o 12º aniversário da primeira conquista verdadeiramente popular que o Brasil já alcançou. A atmosfera corrupta dos derradeiros tempos imperiais fez com que brotasse do aulicismolouvaminheiro a lenda de que a ex-princesa imperial se devera o grande fato da emancipação dos cativos. Uma outra voz andou também pela imprensa, alimentando parvamente essa tremenda inverdade. *A campanha abolicionista, foi, porém – hoje toda a gente o sabe – obra exclusiva da nação. E, para o grande triunfo, em nada ocorreu a regente. Lançou-se, apenas, à última hora, nos braços dos abolicionistas, desprendendo-se dos senhores de escravos, seu grande sustentáculo, porque viu que o sentimento unânime da nação também renegara estes últimos, envolvendo aqueles numa auréola de glória e gratidão. O trono, fraternizou, afinal, com o abolicionismo, por amor da própria conservação. Compreendendo que, naquele instante decisivo da vida nacional nenhuma potestade poderia quebrar o ímpeto da onda libertadora, e que tudo quanto se lhe antepusesse como*

obstáculo, ela despedaçaria inevitavelmente, tão somente para acautelar os seus interesses, manter e não prejudicar a sua efêmera estabilidade, o império foi ao encontro da abolição.

Esse processo de atribuir as grandes mutações sociais, os sucessos nacionais de maior monta e valia, o início soleníssimo dos maiores dias de um povo, a aparição dos momentos históricos – a só influência ou predomínio de uma individualidade – rebaixa um povo e amesquinha os mais belos troféus de sua glória. O acaso havia feito, com que estivesse no magno dia, sobre o trono do então império brasileiro, a princesa regente e só por isso entenderam os cronistas do paço e mais alguns outros arautos dos imperiais desejos que a ela devíamos o feito ingente que proclamou a igualdade de todos os homens, nesta terra, que os fez irmãos para o trabalho manual que também nobilita, fecundando a terra e amigos para as grandes lutas do bem, em prol da pátria e da humanidade. Mas não confundir o egoísmo, o instinto de conservação com o altruísmo – a flor dos afetos humanos – e ter perdido a inteligência, é ombrear com bócios e sandeus. *A abolição foi feita pelo povo, e ele a impôs à monarquia. Assim, à custa do ardor, da fé patriótica, do devotamento e dos máximos sacrifícios – a grande massa obscura da nação, confiando na sua própria força, e na justiça da sua causa, trabalhou e lutou arduamente, mas sem desânimo, para que se implantasse no Brasil a idade nova da paz, do amor e da liberdade. Essa fecundíssima transformação social, que repercutiu igualmente na indústria, na moral, na família – velando todos os homens e a todos lembrando o cumprimento dos deveres cívicos, despertando-lhes na alma o sentimento de que eram homens livres e cidades de uma pátria comum, formosa e grande, mas onde não de tudo liberta da tirania política – veio a ser a preparação indispensável, a grande sementeira para a ideia republicana. E sem dúvidas, mais difícil era fazer a abolição que a República. Mais interesses estavam ligados à escravidão que à monarquia.* Mas o que é indubitável é que desde o dia em que o povo compreendeu que foi a ele próprio quem partira os pesados grilhões que é a terra e ao senhor judiam o mísero irmão escravizado – sentiu também que tinha forças bastantes para completar a sua obra, *libertando a nação do jugo de uma família privilegiada o proclamando a República, democrática, justiceira e equitativa.* Esses dois movimentos – o da libertação do homem e o da libertação da pátria – se completam, pois, juntos constituem, ostentam-se e immortalizam-se como a alvorada festiva do sentimento nacional. Saudemos, portanto, o povo, saudemos a Pátria, porque não há maior dia que o de amanhã (A FEDERAÇÃO, 1900, p. 1, grifos nossos)².

2 A grafia da fonte foi atualizada.

O texto já inicia com uma crítica dura à monarquia, pois salienta que a abolição foi feita pela nação brasileira, ao passo que a regente em nada colaborou. Além disso, pela nossa interpretação, a folha considera a princesa regente como uma aproveitadora e traidora, pois lançou-se aos braços dos abolicionistas apenas em último momento – quando percebeu que grande parte da nação fez campanha favorável à abolição –, traindo os senhores de escravizados, que sustentavam o trono.

Em nossa análise, o periódico sustenta que a monarquia somente apoiou a causa abolicionista neste interim com a intenção da conservação do poder imperial, fundamentalmente porque nenhuma autoridade conseguiria impedir a ação libertadora. Ou seja, se a princesa regente ousasse contrariar, certamente se esfacelaria, portanto, foi ao encontro da causa da abolição, sancionando a lei.

Entendemos que o jornal, além de considerar que a abolição da escravidão foi feita pela nação, evidencia que a sociedade se opôs à monarquia, pois, com muito ardor, sacrifício e com muita fé patriótica a grande massa obscura confiou em si mesma, na justiça e na sua causa para trabalhar por um novo momento de paz, amor e liberdade. Esse novo Brasil seria um país republicano, e não mais uma nação governada pela dinastia Orléans e Bragança.

Compreendemos que, para o órgão oficial do PRR, a grande transformação social que o país atravessaria com a abolição seria a semente para a ideia de instalar a república, uma vez que a abolição da escravidão era mais difícil ter êxito do que a proclamação da república, em razão dos interesses políticos ligados à escravidão.

Por fim, consideramos que o impresso julgara a monarquia como um atraso político e social, visto que ao instaurar a república no Brasil, a pátria se libertou da família privilegiada, introduzindo à população a democracia, a justiça e a equidade. Sendo assim, saúdam o povo e a pátria, pois não há maior dia que o 13 de maio de 1888.

Conclusão

Na introdução, indicamos que não há muitas pesquisas sobre comemoração da abolição pela imprensa, tornando este o motivo da

grande inovação do presente trabalho, fundamentalmente porque não se investigou essa temática neste periódico. Posto isso, no que diz respeito ao comportamento e as apropriações dos republicanos rio-grandenses em relação à abolição da escravidão, compreendemos uma estratégia política por parte desse grupo em deslegitimar a monarquia – conduta presente mesmo durante o Império do Brasil – para, em contrapartida, exaltar e propagandear a incipiente república, o que ficou evidente no texto analisado veiculado no ano de 1900 pelo jornal.

Ademais, entendemos que os republicanos reivindicam para si o ato da abolição da escravidão, substancialmente ao se considerarem os verdadeiros abolicionistas e, portanto, merecedores do reconhecimento de tal feito, descartando as revoltas, as insurreições planejadas, os diversos tipos de resistências dos trabalhadores escravizados e a própria campanha abolicionista empreendida até 13 de maio de 1888.

Fonte

13 de maio, *A Federação*. Porto Alegre, 12 mai. 1900, p. 1. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Referências bibliográficas

ALONSO, Angela. Abolicionismo como movimento social. **Novos Estudos**. São Paulo, v. 3, n. 3, p. 115-137.

BRAGA-PINTO, César. **A violência das letras: amizades e inimizades no Rio de Janeiro (1888-1940)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.

CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. **O bravo matutino: imprensa e ideologia no jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1980, 176 p.

CRUZ, Heloisa de Faria. PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**. São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.

GONZÁLEZ, Ana María Sosa. Conmemoraciones. In: VINYES, Ricard (Dir.). **Diccionario de la memoria colectiva**. España: Editorial Gedisa S.A., 2018. Cap. 50, p. 115-119.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSK, Carla (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. 3ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2003.

SILVA, Helenice Rodrigues da. Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002.

Da escravizada à empregada doméstica: uma breve análise sobre a mulher negra no seriado *Filhos da Pátria*

Joyce Silva Cardoso¹

Ainda hoje, equivocadamente, é possível encontrar um certo desdém em relação a televisão, designando a ela conotações negativas como, “pobre de cultura”, “bobagem”, “não tem conteúdo” ou, até mesmo que televisão é “coisa de gente burra”, inclusive, a banda brasileira de rock, Titãs, tem uma música de 1985, chamada “Televisão”, na qual diz “É que a televisão me deixou burro, muito burro demais. E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais” (TITÃS, 1985) Nessa música, a banda além de trazer essa relação com a Tv que faz com que o sujeito se torne “burro”, também traz algumas outras associações absurdas como a exemplo de “O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida”. Entretanto, de modo geral, esses comentários acabam sendo relacionados a televisão por meio de uma significação classista, capitalista que permeiam nossas construções culturais coletivas e delegam a televisão essas características pejorativas.

¹ Bacharela em História pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), mestranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e bolsista CAPES/DS. E-mail: joycepsilvac@gmail.com

Sendo assim, o considerado “ser pobre de cultura” compreende também, a conotação de cultura popular, o que seria diferente de cultura erudita. Sendo assim, dentro dessa construção social, têm-se a ideia de cultura boa e cultura ruim, um juízo de valor que, assim como outros, também está ligado a outras questões históricas que fazem parte da nossa sociedade, como explica Bourdieu (2006) ao falar sobre o capital cultural, trazendo essa diferenciação entre cultura erudita e cultura popular, na qual, a cultura erudita está diretamente ligada a uma perspectiva classista e capitalista, com acesso a bens de consumo e a entendimentos mais conservadores sobre a arte. Sendo assim, a cultura popular é vista como “subalterna”, subcultura, sendo transpassada por perspectivas de raça, gênero, sexualidade, território entre outras.

Dessa forma, a distinção do capital cultural, que determina através juízo de valores qual cultura é “boa” e qual é “ruim”, apresentando fortemente os marcadores sociais de desigualdade, afinal, levando em consideração que livros (cultura erudita) nem sempre são acessíveis à população, desde escolas que não podem deixar os pegarem livros por falta de profissional responsável até mesmo, muitas vezes é possível identificar que o problema seja a própria estrutura da sala disponibilizada para biblioteca. Ou seja, é perceptível que a televisão traz essa relação de proximidade com a realidade. Portanto, desconsiderar a televisão enquanto um grande espaço de produções e reproduções culturais, sendo que está em constante movimento junto com a sociedade, é não aproveitar o potencial desse espaço televisivo, tão presente e cotidiano. Neste texto, não objetiva-se opor um tipo de cultura a outra, pelo contrário, mas de colocá-las enquanto igualmente ricas e complementares através das diferenças. Afinal, estimava-se que o rádio seria substituído pela televisão, assim como a internet seria substituta da mídia anterior. Mas nada disso, individualmente a proporção de acesso a estes meios é variável ao sujeito e contexto, entretanto, coletivamente, estes meios se adaptam às novas demandas sociais. Como produções de subjetividades, construções do imaginário popular e cotidiano, assim como as que trazem relevância para os estudos sobre televisão e que

buscam romper com o racismo na nossa sociedade. Pois, a televisão enquanto um espaço que naturaliza e leva ao cotidiano informações e conhecimento, também passa a reforçar estereótipos racistas, desse modo, exerce um papel formação, pois, é produtora de subjetividades, dotada de culturas e informações como aponta Winch (2012):

é preciso entender a mídia como uma das entidades que produzem subjetividades, assim como tantas outras, como a família, a igreja e a universidade. O diferencial da mídia para as demais entidades reside na potência e alcance das subjetividades produzidas. A esfera midiática atravessa todas as outras esferas, através de seus mais variados produtos. (WINCH, 2012, p. 230).

Assim, podemos compreender que a televisão é um lugar de aprendizagens e um terreno fértil para discutir sobre a construção de narrativas que são naturalizadas e passam a ser presentes no nosso cotidiano. Portanto, é fácil entender uma produção televisiva enquanto um documento histórico, pois registra o olhar do sujeito sobre o objeto, nesse caso, como ele enxerga a sociedade brasileira, como é possível observar com Mônica Almeida Kornis (2008, p. 10) ao falar que “Filmes e programas de televisão são, por sua vez, documentos históricos de seu tempo, inclusive os títulos cujo conteúdo volta-se para o passado, uma vez que são produzidos sob um olhar do presente.”

Tendo em vista que, qualquer produção humana não está descontextualizada do espaço que foi produzida, é notável que as estruturas sociais façam sua presença nas representações, sendo assim, encontramos nuances de racismo, sexismo, machismo, lgbtqi+ fobia, gordofobia entre outras opressões aglutinadas na nossa cultura, no nosso cotidiano. Nesse sentido, existe um ciclo de trocas entre sujeito-sociedade-televisão que, muitas vezes, modificam códigos culturais, afinal, já disse Stuart Hall (2014) que para entender um código, ele necessita estar dentro de uma determinada cultura, realizando uma conexão entre os sentidos produzidos.

Do contrário, um código que não faz parte de uma cultura, mas é inserido a ela, no primeiro contato pode causar estranheza, esse código cultural acaba sendo ressignificado ao seu novo espaço

de existência, pois, a sociedade é um organismo vivo que está em constante movimento e modificação. Inclusive, podemos pensar em um código cultural de uma forma ampla, desde uma gíria, gostos, expressões, vestimentas, até mesmo os memes da internet em que, cada rede social e grupo pode utilizar o mesmo meme mas para significações e sentidos diferentes. Embora, ainda assim, é possível que haja uma significação, um sentido coletivo abrangente desse mesmo meme, ainda será interpretado dentro da subjetividade de cada sujeito e de grupos diferentes.

Embora a televisão inicialmente ter sido um bem de consumo com exclusividade para a elite, a popularização e o alcance da televisão nas classes mais baixas alimentaram as conotações pejorativas, pois, segundo a PNAD de 2019, cerca de 96,3% dos domicílios brasileiros possuem televisão, o que compreende grande parte da população e, ainda na mesma pesquisa, aponta que a rede aberta é a mais assistida, na frente da antena parabólica e da televisão por assinatura.

Contudo, para além da tecnologia, percebendo que, para uma população cuja a qual a maioria se autodeclara negra – com 56,2% de acordo com a PNAD de 2019 e, ainda, a pesquisa do IBGE de 2010 aponta que, observando a população brasileira interseccionando raça e gênero, as mulheres negras são a maior parte da população – a minoria dos personagens na televisão são negros, contanto com uma média de 91,3% de personagens brancos (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015). Desse modo, torna-se pertinente compreender como é representada a mulher negra no seriado, afim de verificar e analisar a existência de imagens de controle no seriado, pois, apesar de termos alguns avanços das narrativas sobre personagens de pessoas negras, ainda é preciso apontar que a maioria das tramas centrais, das produções televisivas são majoritariamente com atuação de pessoas brancas.

Ainda, nesse sentido, através da observação e diagnóstico crítico (KELLNER, 2006) sobre a cultura, é possível perceber essa falta de representatividade negra, baixa porcentagem de personagens não brancos e, normalmente são para interpretar papéis estereotipados, de pouca centralidade, é notável a existência de um imaginário racista

nas produções televisivas brasileiras. Assim, torna-se necessário identificar as diferenças entre papéis destinados as pessoas brancas e pessoas negras, existindo papéis reservados as pessoas negras. Mas, além da quantidade de personagens, também é necessário compreender sentidos e contextualizar com a sociedade.

Sendo assim, pensando na imensa rede de significação disponível com a televisão, a autora M. Rosa Bueno (2003) nos direciona a uma percepção já explorada que, ainda assim, muitas vezes parece ser ignorada, que é a nossa relação de olhar tv e ser olhada por ela. Tendo como entendimento que uma produção televisiva não está deslocada da subjetividade dos produtores, dos contextos sociais, seja na questão mercadológica, de consumo, de ideologia, entre tantos outros, até mesmo dos códigos culturais, essa produção televisiva, portanto, reúne diversos olhares e compreensões sobre nós, assim, a tv nos olha e explicita seu olhar sobre nós, mas, também, realizamos nossas significações individuais e coletivas e devolvemos esse olhar a ela, seguimos nessa relação de constante troca, afinal, como diz a autora:

Quanto assistimos à TV, pode-se afirmar que esses olhares dos outros também nos olham, mobilizam-nos, justamente porque é possível enxergar ali muito do que somos (ou do que não somos), do que negamos ou daquilo em que acreditamos, ou ainda do que aprendemos a desejar ou a rejeitar ou simplesmente a apreciar. Em poucas palavras: em maior ou menor grau, nós sempre estamos um pouco naquelas imagens. (FISCHER, 2006, p. 12)

Sendo assim, realizando um breve levantamento sobre pesquisas² que se direcionam a compreender tanto sobre como a negritude, quanto especificamente as mulheres negras são representadas na televisão tem demonstrado haver uma divisão racial do espaço, dos personagens, explicitando um Lugar de Negro, como compreende Lélia Gonzalez (1982) ao falar sobre essa divisão racial do espaço, mas que não necessariamente se condiciona a interpretação do espaço como somente algo físico, mas sim de forma mais ampla.

² A exemplo do autor Joel Zito Oliveira tem algumas produções com essas temáticas, como o documentário e o livro “A negação do Brasil”, assim como outros artigos.

Nesse sentido, os personagens não brancos assumem um papel específico, muitas vezes estereotipados e, mesmo quando não, não deixam de serem construídos e contextualizados dentro de uma perspectiva hegemônica que centraliza a masculinidade, a branquitude, a heteronormatividade, reiterando uma divisão racial. O autor Joel Zito Araújo contribuiu para obtermos uma perspectiva histórica sobre como tem se dado essa representação, ao se referir as décadas de 1950 e 1960, o autor diz que “a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*.” (ARAÚJO, 2008, p. 980).

Contudo, essa forma de representação acompanha as modificações culturais, portanto, por mais alterações que existam nas formas de representação, ainda mantém-se na estrutura. Um exemplo que pode ser sutil a muitos olhares, mas faz parte dessa análise, é o contexto da personagem Lucélia do seriado Filhos da Pátria³ no qual, um dos autores do seriado, Bruno Mazzeo⁴, afirmou que para o seriado, tinha-se a intenção de falar sobre o Brasil, ser culturalmente brasileiro. Levando em consideração que, para narrar sobre as mudanças, permanências e estruturações do Brasil, o autor recorre fazê-la através da narrativa condutora sendo a perspectiva do homem, hetero, branco e ocidental, demonstrando qual a ótica pela qual vai falar desse Brasil.

Na série, existem dois períodos históricos narrados, um em cada temporada, na qual a primeira temporada ocorre pós-proclamação de independência, em 8 de setembro de 1822 e a segunda temporada ocorre após o golpe da Revolução de 1930. Tanto na primeira quanto na segunda temporada, é possível encontrar contextos comuns, a exemplo de o núcleo negro (Lucélia, Domingos e Zé Gomes), que

3 Seriado produzido pela Rede Globo entre 2017 e 2019, possuindo duas temporadas em que, cada uma é referente a um contexto histórico diferente. A primeira temporada passa no Brasil pós independência em 1822 e a segunda é pós golpe da Revolução de 1930.

4 Entrevista para UOL “BRUNO MAZZEO: “FILHOS DA PÁTRIA” FALA DE POLÍTICOS ALÉM DE BOLSONARO”.

ao pautarmos a afetividade, é possível perceber poucas relações de afeto e, as existentes ainda ficam restritas as cenas com o núcleo negro enquanto irmandade e amizade com a “sinhá boazinha”. Durante a primeira temporada, Lucélia é uma mulher negra escravizada que busca incessantemente para conseguir comprar sua alforria e poder viver em liberdade, mas conta com o apoio de dois homens pretos, um deles é o Domingos, escravizado da Família Bulhosa junto com Lucélia e outro é o Zé Gomes, seu irmão. No final da temporada, ela consegue comprar sua alforria e termina a temporada comemorando a liberdade com o seu irmão.

Enquanto isso, na segunda temporada, ela retorna enquanto empregada não tem irmão, sendo assim, o núcleo negro que é formado por ela e Domingos, que obteve grau de parentesco, novamente, a afetividade fica restrita ao núcleo negro, ao censo de pertencimento e comunidade no morro onde mora Lucélia com seu padrinho Domingos e a relação de amizade com a filha da Família Bulhosa, a Catarina. Ainda, Lucélia passa essa temporada tentando entrar para o curso de normalista para se tornar professora. Contudo, com o decorrer da trama envolta no racismo, ela não consegue continuar o curso, mas, mesmo assim, passa a alfabetizar pessoas da comunidade na casa desapropriada da Família Bulhosa. Sendo assim, é possível observar uma representação do que a autora Lélia Gonzalez (1984), nos fala dessa perpetuação do racismo ao apontar que, a “mucama” do período escravagista, é a mesma “empregada doméstica” retratada tanto na década de 1930 no seriado. Além disso, os personagens da Família Bulhosa se envolvem em situações de amor romântico, romances e flertes, enquanto esse tipo de afetividade não é direcionado ao núcleo negro em nenhuma das temporadas, assim como a sexualidade passa a ser ocultada. Ironicamente, a ocultação da sexualidade abre brechas para reflexões como, o entendimento que reforça o lugar de subalternidade e objetificação em ser uma pessoa preta, afinal, o objeto não tem sexualidade, mas pode ser sexualizado e utilizado para essa satisfação.

A personagem Lucélia é uma representação atua e aceitável sobre a mulher negra, afinal, o seriado foi produzido entre os anos

de 2017 e 2019 para ser divulgada em um dos canais abertos com maior alcance nacional. É interessante notar que, o seriado tem como narrativa condutora e centralizada no personagem Geraldo Bulhosa, um homem, branco, ocidental, classe média e aparentemente heterossexual e parte de uma família tradicional, sendo casado com uma mulher branca e tendo uma filha e um filho, ambos brancos. Há tantas formas nas quais a série poderia ter sido escrita. A trama central, poderia ser sobre Lucélia e a complexidade de ser e estar nesse mundo, com uma história de amor entre ela e outra mulher negra. Enfim, poderia ser uma trama totalmente diferente, mas, que tem sido negada, pois, é forte a base conservadora e colonial na nossa cultura.

Apesar de Lucélia é uma das personagens principais, ela representa um dos elos da permanência de pessoas negras em lugares de subalternidade, ao mesmo tempo em que demonstra sempre essa busca por igualdade. A televisão, enquanto um espaço naturalizador, reforça posicionamentos, subjetividades, além de também receber subjetividades do telespectador. É uma relação de troca de experiências, de formações nos mais amplos sentidos dessas palavras. Podemos pensar nessa série, também como uma mudança das percepções desse Brasil. O homem branco de bem é apresentado como querendo se dar bem a qualquer custo, mesmo que para isso seja preciso utilizar-se de meios corruptos.

Ainda assim, ele não é demonstrado como essencialmente ruim. Ao mesmo tempo em que consegue ficar confortável em sua vida mesmo que os planos não tenham saído exatamente iguais aos esquematizados em sua mente. Enquanto isso, a mulher preta segue tentando sobreviver e alcançar as condições mínimas de existir e viver daquele contexto, colocando em cima dessa caminhada como a busca para a felicidade, o final minimamente feliz. Ela poderia ter um amor, mas socialmente, o amor não tem características negras. O amor negro não é consumível ou vendável na grande maioria.

Desse modo, analisando o seriado, é possível fazer algumas observações como a forma com que Lucélia é representada no seriado, fazendo parte de convenções culturais e sociais que

estruturam nossa sociedade, ou seja, em outras palavras, ela não está deslocada da perspectiva hegemônica (que é possível ser interpretada como elaborações de ideias, pensamentos que comuns, direta ou indiretamente aos sujeitos de uma determinada sociedade), afinal, ela também é uma *mammy* pela forma com que ela é contextualizada no seriado. Além disso, a representação, como aponta Grada Kilomba (2019), além de designar e manter, também anuncia publicamente ao sujeito negro qual é o seu lugar, ou seja, ao mesmo tempo em que está expondo uma ideia, também está reforçando ela.

Entretanto, nas duas temporadas, Lucélia transparece o desejo de conseguir superar e romper com a subjugação, objetificação, assim, sua existência é condicionada a resistir e persistir, mas, de certa forma ainda mantém-se no papel de *mammy*. Desse modo, relacionando outros dados como a tabela apresentada pela autora Tourinho (2017) que traz um recorte sobre as personagens de mulheres negras nas novelas do “horário nobre” entre os anos de 2000 e 2010, em que a maioria está nesses papéis de subalternidade. Sendo assim, mesmo em novas produções é possível perceber a existência de imagens de controle sobre a mulher negra, nas quais a autora Patricia Hill Collins (2019) discorre sobre a representação sociocultural da *mammy*. Ainda, é perceptível como a *mammy* que também aparece sutilmente na construção de outros personagens como, por exemplo, a amiga negra da protagonista branca, que mantém uma relação semelhante com a da amizade entre a escravizada e sinhá boazinha, em que a mulher negra exerce um papel de suporte. Entretanto, é possível encontrar nesse seriado, uma narrativa que difere um pouco de outras já construídas na televisão, com a qual, a pessoa negra escravizada é representada como passiva, sem cultura, além de desejar ser o sujeito branco, como traz Sueli Carneiro (2020) a fala de um personagem de uma criança negra da novela Terra Mostra (1999 – 2000) “Deus não quis me embranquecer” (2020, p. 104).

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, p. 979-985, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Editora Bertrand, 2006.

BRUNO MAZZEO: “FILHOS DA PÁTRIA” FALA DE POLÍTICOS ALÉM DE BOLSONARO, 2019. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal UOL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RxS6R7GMWQ>. Acesso em: 13 out. 2021

CAMPOS, Luiz Augusto. FERES JÚNIOR, João. Televisão em cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984 – 2014). **Texto para discussão GEMAA**. GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa. IESP – UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Boitempo Editorial, 2019.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. **Lugar de negro**. Editora Marco Zero, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. Silva, Luiz Antonio. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. ANPOCS. Brasília, 1983.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**. Características gerais dos domicílios e dos moradores 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2020.

_____. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia:** estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Edusc, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2019.

TITÁS. **Televisão.** São Paulo: Transamérica (SP): 1985. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/titas/49002/>>. Acessado em 15 de novembro de 2021.

TOURINHO, Camila Magalhães. **As Helenas de Manoel Carlos.** 2017. 46f. Monografia (Graduação) Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, Brasília. 2017

As narrativas traumáticas do Pós-Guerra na ficção japonesa

Lucas Marques Vilhena Motta¹

“O passado no presente”

O título desta seção faz menção ao texto “*The Past in the Present*” de Carol Gluck (1993), o qual faz uma análise da presença do trauma da derrota na Guerra do Pacífico (1931-1945) na sociedade japonesa. Neste texto, Gluck cunha o termo “longo pós-guerra” para denominar esta temporalidade criada pelo Japão, que se percebe num pós-guerra há mais de 50 anos (ou para adequar a atualidade, 70 anos). Apesar de uma distância temporal considerável e o surgimento de novas gerações que já se adequaram a conceber o pacifismo japonês, entretanto, “(...)o desejo de regressar às experiências traumáticas da Guerra do Pacífico não desapareceu com a prosperidade do Japão, uma vez que a narrativa do progresso apontou as suas perdas como a origem da sociedade japonesa do pós-guerra” (IGARASHI, 2000, p. 167, tradução nossa)².

Através das interpretações de Gluck e Igarashi, conseguimos ter a noção que os traumas ligados à Guerra do Pacífico estão longe de

1 Doutorando em História pela UFPel. Membro do POIEMA/UFPel (Polo Interdisciplinar de Estudos do Medievo e da Antiguidade) e do LIPEEM/UFPel (Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias). E-mail: lucasmarquesmotta@gmail.com.

2 No original: (...) the desire to return to the traumatic experiences of the Pacific War did not disappear with Japan's prosperity, since the narrative of progress posited its losses as the origin of postwar Japanese society.

serem considerados “passado”. Seaton, além de estabelecer a Guerra do Pacífico como o parâmetro japonês para a compreensão da guerra, elenca as problemáticas entre a sociedade e esta memória:

No Japão, a guerra ainda não foi relegada para ‘história’. Mesmo após o sexagésimo aniversário da derrota do Japão, a guerra permanece na memória viva de muitos na nação que lidera o mundo em longevidade. Para as gerações do pós-guerra, a guerra continua a ser uma questão de “atualidades”. As formas como o povo japonês interage com os seus vizinhos asiáticos, as atitudes face aos conflitos noutras partes do globo, as questões nucleares, e as atitudes relativas aos símbolos centrais da nação japonesa - bandeira, imperador, hino nacional, constituição e o papel global mais vasto do Japão - estão todas indissociavelmente ligadas às memórias e interpretações do passado de guerra do Japão. A guerra não foi esquecida. Muito pelo contrário, os japoneses parecem incapazes de a deixar ir. (SEATON, 2007, p. 6, tradução nossa)³

Através de Seaton conseguimos dimensionar o escopo de influência da Guerra do Pacífico que estende-se para além das fronteiras japonesas, tornando-se um problema presente, em praticamente, todo leste asiático. Atualmente, com as constantes posições do governo japonês sendo simpáticas a (re)militarização do país, as disputas acerca da memória da Guerra do Pacífico vêm se tornando mais frequentes.

O enfoque neste artigo não é pormenorizar as problemáticas relacionadas as disputas de memória numa escala geopolítica (ao menos não diretamente), mas compreender como estas imaginações do conflito e sua memória estão presentes na *cultura pop* japonesa. Nos próximos tópicos abordaremos nossa base teórica e analisaremos, em

3 No original: In Japan, the war has not yet been consigned to ‘history’. Even beyond the sixtieth anniversary of Japan’s defeat, the war remains in living memory for many in the nation that leads the world in longevity. For the postwar generations, the war remains a ‘current affairs’ issue. The ways that Japanese people interact with their Asian neighbours, attitudes towards conflicts in other parts of the globe, nuclear issues, and attitudes concerning the core symbols of Japanese nationhood—the flag, emperor, national anthem, constitution and Japan’s wider global role—are all inextricably linked to memories and interpretations of Japan’s wartime past. The war has not been forgotten. Quite the opposite, the Japanese seem unable to let it go.

uma escala macro, formas como a guerra e o trauma são imaginados em animes, mangás e jogos de videogame.

Mídia, imaginário e representações

Os conceitos que serão utilizados neste texto são três: mídia, imaginário e representação. Como conceituação de mídia, utilizamos a versão proposta por Clüver (2008), o qual define mídia como “um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores” (CLÜVER, 2008, p. 9). A interpretação proposta pelo autor nos permite compreender as produções midiáticas de maneira diversa e ampla. Clüver também denomina essas produções midiáticas de “textos”, pois, independentemente de sua materialidade, todos são mensagens que serão decodificadas pelo receptor.

Além de Clüver, Kellner (2001) também apresenta considerações relevantes para pensarmos o papel da mídia. O autor elabora o termo “cultura da mídia” que visualiza as diversas produções midiáticas dentro de uma lógica de consumo, ou seja, da produção visando máximo lucro. Hobsbawm (2013) também vislumbra um cenário semelhante, pois vê um “público de massa acostumado à diversão ou à arte não como atividade ocasional, mas como fluxo contínuo (...)” (HOBSBAWM, 2013, p. 301). As reflexões dos dois autores apresentam um contexto sociocultural com uma grande taxa de consumo de textos midiáticos, o que nos leva a tentar compreender de que forma as produções midiáticas podem contribuir ou influenciar a visão histórica de um indivíduo.

Morris-Suzuki (2005) em seu livro *The Past Within Us* busca compreender a influência das produções midiáticas na visão histórica das pessoas, afirmando que:

Nossas Visões da história são extraídas de diversas fontes: não apenas das narrativas dos livros de história, mas também de fotografias e romances históricos, a partir de imagens de noticiários, histórias em quadrinhos e, cada vez mais, da mídia eletrônica como a Internet. Desta massa caleidoscópica de fragmentos que fazemos e refazemos padrões de compreensão que explicam as origens e a natureza do mundo em que vivemos. E fazendo isso, definimos e redefinimos

o lugar que ocupamos nesse mundo (MORRIS-SUZUKI, 2005, p. 2, tradução nossa)⁴.

Para a autora, não podemos menosprezar o poder da mídia nas “visões de história”, já que além de possuírem grande capilaridade e facilidade de acesso, apresentam suas mensagens de maneira simples, direta e rápida. Em sua concepção, há uma discrepância entre o saber histórico advindo da academia e o que pode ser obtido através de um romance, quadrinho, mangá ou filme, pois existem “(...) maneiras sutis em que a mídia popular, por seus silêncios, tanto quanto pelo que representa, molda a nossa paisagem imaginativa do passado” (MORRIS-SUZUKI, 2005, p. 17, tradução nossa)⁵.

Otmazgin (2016) apresenta reflexões semelhantes a Morris-Suzuki. No capítulo em que debate sobre as possibilidades de construção histórica (ou “historicidade”) dos mangás (apesar de só referir-se aos mangás, o conceito pode ser utilizado com qualquer outra mídia), ele apresenta um conceito relevante da “memória banal”. Para Otmazgin:

O termo “memória banal” refere-se às práticas comuns, usuais e contínuas pelas quais variedades de memórias são criadas, propagadas e reproduzidas. A palavra “banal” refere-se assim às atividades cotidianas e, portanto, muitas vezes pouco notadas que as pessoas empreendem em suas vidas em curso. Refere-se explicitamente à dinâmica despercebida do envolvimento de agentes sociais produzindo e reproduzindo lembranças. Práticas que possuem influência da memória banal são campos tão diversos como lazer, cultura material, consumo, arquitetura ou cultura popular (música, eventos esportivos, etc.). Muitas atividades relacionadas a esses campos são eficazes precisamente por

4 No original: Our Visions of history are drawn from diverse sources: not Just from the narratives of history books but also from photographs and historical novels, from news reelfootage, comic books and, increasingly, from electronic media like the Internet. Out of this kaleidoscopic mass of fragments we make and remake patterns of understanding which explain the origins and nature of the world in which we live. And doing this, we define and redefine the place that we occupy in tha tworld.

5 No original: the subtle ways in wich popular media, by their silences as much as by what they present, shape our imaginative landscape of the past.

causa de sua repetição constante e natureza quase subliminar que permeia profundamente na vida cotidiana (OTMAZGIN, 2016, p. 12, tradução nossa)⁶.

O autor, da mesma forma que Morris-Suzuki, propõe uma linha de raciocínio semelhante, ou seja, a de que as produções midiáticas podem influenciar nas percepções do passado do consumidor. O termo recorrente utilizado por ambos para delimitar estas “percepções de passado” é o de memória, porém acrescentamos outro conceito que também pode explicar este fenômeno: o imaginário. Wunenburger sustenta nossa posição, pois em sua concepção “(...) o imaginário serve para dotar os homens de memória fornecendo-lhes relatos que sintetizam e reconstroem o passado e justificam o presente” (WUNENBURGUER, 2007, p. 63). Além de Wunenburger, Cappellari (2007) também corrobora com nossa contribuição, afirmando que “a maior parte de nosso imaginário é formada por informações não-científicas que recebemos em experiências cotidianas e dos meios de comunicação” (CAPPELLARI, 2007, p. 88).

Visto a complexidade de se debater o conceito de imaginário, nossa escolha de autores e abordagens visam instrumentalizar este conceito, a fim de compreender e analisar nossas fontes. A primeira reminiscência a palavra imaginário é algo fantasioso, não real e não “sério” (PESAVENTO, 1991), contudo Lennon (2015) nos expõe o contrário:

A noção do imaginário que é empregada, desta forma, pode ser amplamente caracterizada como os padrões afetivamente carregados/imagens /formas, por meio dos quais experimentamos o mundo, outras pessoas e nós mesmos. (...)

6 No original: The term “banal memory” refers to the ordinary, commonplace, and ongoing practices by which a variety of memories are created, propagated, and reproduced. The word “banal” thus refers to the everyday and thus often little noticed activities that people undertake in their ongoing lives. It explicitly refers to the unnoticed dynamics of the involvement of social agents producing and reproducing remembrances. Practices of banal memory touch upon fields as diverse as leisure, material culture, consumption, architecture, or popular culture (music, sporting events, etc.). Many activities relating to these fields are effective precisely because of their constant repetition and almost subliminal nature that permeates deeply into everyday lives

Por meio dessas imagens, são revelados os contornos emocionais do mundo do sujeito (LENNON, 2015, p. 1, tradução nossa)⁷.

Essa noção preliminar exposta por Lennon coloca o imaginário como algo essencial para qualquer indivíduo, pois é através dele que experimentamos o mundo e a nós mesmos. A construção do imaginário não é uma via de mão única, mas sim uma relação dialética entre “realidade” e “imaginação”, na qual essas duas estruturas se influenciam e são influenciadas (SILVA, 2012). A partir dessas breves considerações, Cappellari (2007) afirma que:

Pode-se pensar, metaforicamente, o imaginário como uma grande nuvem. Nesta nuvem estão contidos pensamentos, teorias, práticas, conhecimentos, imagens, linguagens, fatos, acontecimentos históricos, passado, presente e futuro. Uma grande nuvem formada por tudo o que já foi, o que é e o que virá, formada pelos aprendizados que a humanidade e cada comunidade em particular já teve, composta por tudo o que passou na mídia – filmes, quadrinhos, livros, sons, focos, etc. –, formada por heróis e bandidos, por grandes desastres e imensas conquistas. Mitos, sonhos, devaneios, imaginação, tudo isso e muito mais cabe na nuvem do imaginário. Esta nuvem paira sobre os homens de uma mesma formação cultural – seja de uma cidade, Estado, país, continente ou hemisfério – e permite que cada grupo ou pessoa absorva as gotas daquilo com o que foi educado e daquilo com o que se identifica. Da mesma forma, esta nuvem também absorve, em forma de vapor, as criações: as novas idéias, os novos símbolos, que se dão em terra. É um fenômeno ao qual ninguém está imune e do qual todos recebem e para onde enviam informações (CAPPELLARI, 2007, p. 71-72).

A definição de Cappellari propõe o imaginário como uma estrutura capaz de absorver informações do real e, a partir delas, influenciar demais indivíduos. A proposta da autora está em consonância com outros autores, tais como Barros que compreende o imaginário “como um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e

⁷ No original: The notion of the imaginary which is employed in this way may be broadly characterise as the affectively laden patterns/images/forms, by means of wich we experience the world, other people and ourselves. (...) By means of these images the emocional contours of the subject´s world are revealed.

verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas” (BARROS, 2007, p. 27). Outro autor que contribui para essa discussão é Silva (2012) que, também, propõe uma definição metafórica semelhante colocando o imaginário como:

(...) Um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado projeção irreal que poderá se tornar real, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor (SILVA, 2012, p. 11-12).

As reflexões destes três autores nos possibilitam delimitar a forma de atuação do imaginário, que ocorre em duas frentes. A primeira como essa “nuvem” ou “repositório” que agrega informações, sendo este movimento do real para o imaginário. Já a segunda frente acontece no sentido inverso, ou seja, da imaginação para o real, o qual as informações guardadas no imaginário retornam ao real para dotá-lo de sentido e o influenciarem. Sobre essa segunda frente, Maffesoli (2001) afirma que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens” (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

A partir das reflexões de Maffesoli, podemos concluir que a forma “concreta” das ideias presentes no imaginário acontecem por intermédio das representações, o autor nos permite chegar a esta conclusão, dado que considera “imagem” como as diversas formas de textos midiáticos (MAFFESOLI, 2001). De forma complementar, Wunenburger elucida que as representações “permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver e assim tornam possível uma participação num mundo comum” (WUNENBURGUER, 2007, p. 58).

O conceito de representação, em sua forma mais básica, pode ser compreendido como algo presente para suprir uma ausência

ou corporificar/concretizar alguma coisa, conforme exposto por Ginzburg (2001). Entretanto, faz-se necessário salientar outras características presentes nesse processo. Ankersmit(2012) propõe variáveis para o processo de representação, em sua reflexão sobre os quadros de Napoleão Bonaparte, o autor elucida que:

Nossa inclinação natural seria a de equiparar o representado a um objeto identificável e único no mundo, e dizer que, neste caso, o representado é a pessoa que foi pintada pelo artista. Mas, a intuição prova-se equívoca se considerarmos a situação em que temos várias pinturas (representações) de uma mesma pessoa - por exemplo, Napoleão como descrito por David, Baron Gros, Girodet-Trioson, Gillray etc. Essas representações são todas diferentes, e às vezes até de forma drástica (compare o Napoleão de David ao de Gillray), e se as representações são representações de um representado, os representados devem diferir também, na medida em que um representado é aquilo que é representado por uma representação (ANKERSMIT, 2012, p. 189).

Para Ankersmit, as representações não são sobre os “objetos” as quais elas representam, mas sim sobre aspectos que cada autor seleciona de seu representado, sendo esses aspectos escolhidos conforme a realidade e as experiências de cada produtor destas representações (ANKERSMIT, 2012). Partindo dessa consideração, conseguimos vislumbrar que as memórias de guerras presentes nas obras que nos propomos analisar, são frutos de escolhas e da subjetividade de cada autor, permitindo assim uma grande variedade de questões pertinentes a serem debatidas. No próximo tópico, realizaremos uma breve análise do cenário da *cultura pop* japonesa e suas relações com o imaginário da Guerra do Pacífico.

As múltiplas representações do trauma

Dialogando com nossos conceitos teóricos, Hashimoto (2015) e Alexander (2012) utilizam o conceito de “trauma cultural”. Este conceito afirma que, diferentemente do trauma individual, quando uma coletividade reconhece que passou por uma situação traumática:

Em vez de negação, repressão e “superar”, é uma questão de construção e enquadramento simbólico, de criar histórias e personagens, seguindo em frente a partir daí. Um “nós” deve ser construído via narrativa e codificação, e é esta identidade coletiva que experimenta e enfrenta o perigo. Centenas e milhares de indivíduos podem ter perdido suas vidas, e muitos mais podem experimentar uma dor dolorosa. Ainda assim, a construção de um trauma cultural compartilhado não é automaticamente garantida. As vidas perdidas e as dores vivenciadas são fatos individuais; o trauma compartilhado depende de processos coletivos de interpretação cultural. (ALEXANDER, 2012, p.3, tradução nossa, grifos do autor)⁸

A partir do trauma cultural a presença do imaginário da Guerra do Pacífico se faz presente na sociedade japonesa. Pois, ao falar de “processos coletivos de interpretação cultural” podemos inferir que a mídia, de maneira geral, é crucial para a cristalização destas representações de interpretações do trauma da guerra. Para iniciar nosso panorama, a indústria de videogames no Japão pode ajudar a demonstrar o quão incrustados e enraizados são os traumas da Guerra do Pacífico no imaginário japonês.

Nos mercados de jogos Ocidentais é possível ver uma presença constante de jogos de guerra nas listas de mais vendidos. Franquias como *Call of Duty* e *Battlefield*, em suas versões recentes, com frequência aparecem nas listas de mais vendidos, seja pela experiência de “vivenciar” um conflito (real, histórico ou fictício) pelas lentes do soldado de linha de frente (gênero conhecido como *FPS*, ou jogos de tiro em primeira pessoa) ou pela possibilidade de enfrentar outros jogadores através de partidas online. Qualquer que

8 No original: When social groups do construe events as gravely endangering, suffering becomes a matter of collective concern, cultural worry, social panic, gut-wrenching fear, catastrophic anxiety. *Individual* victims react to traumatic injury with repression and denial, gaining relief when these psychological defenses are overcome, bringing pain into consciousness so they are able to mourn. For *collectivities*, it is different. Rather than denial, repression, and “working through,” it is a matter of symbolic construction and framing, of creating stories and characters, and moving along from there. A “we” must be constructed via narrative and coding, and it is this collective identity that experiences and confronts the danger. Hundreds and thousands of individuals may have lost their lives, and many more might experience grievous pain. Still, the construction of a shared cultural trauma is not automatically guaranteed. The lives lost and pains experienced are individual facts; shared trauma depends on collective processes of cultural interpretation.

sejam as motivações para o sucesso dos jogos de tiro em primeira pessoa, é inegável sua popularidade e sucesso comercial no Ocidente, pois no Japão este gênero não possui nenhum apelo com o público (HUTCHINSON, 2019).

Hutchinson (2019) ao analisar o mercado de jogos de videogame japonês aponta uma predileção por representar/consumir a guerra através de outras perspectivas. A partir da análise da autora observamos que representações de guerras utilizando elementos da História japonesa são bem aceitos, como por exemplo, a franquia *Nobunaga's Ambition* que é um jogo de estratégia ambientado durante o processo de unificação do Japão por Oda Nobunaga no século XVI. Além deste distanciamento histórico, as representações de guerra também acontecem em jogos com focos na narrativa, tais como o gênero de RPG's. Nestas obras vemos uma perspectiva mais "humanista", a qual propõe apresentar críticas a crimes de guerra, responsabilidade pelas mortes, armas de destruição em massa, etc.

O trauma relacionado a guerra se manifesta nesta análise de Hutchinson acerca da indústria de jogos de videogame japoneses, a qual influencia na relação entre jogador e jogo. A preferência por experimentar representações que problematizem e critiquem a guerra além de evidenciar as reminiscências do trauma, também nos auxilia a entender como Japão pacifista "luta" suas guerras. Para explorarmos essas narrativas, utilizamos a proposta de Hashimoto (2015) que expõe três grandes estruturas narrativas: vítimas, heróis de guerra e o Japão como perpetrador.

As narrativas que convêm o Japão como vítima tendem a silenciar as ações militares imperiais anteriores ao ataque à Pearl Harbor (1941) e focam em destacar a reta final do confronto com os Estados Unidos. Como exemplos destas narrativas, temos o filme *Túmulo dos Vagalumes* (1988), produzido pelo Studio Ghibli, a série de mangá e filme animado *Gen Pés Descalços* (1976-1983) e o longa metragem *Gojira* (1954). Nas duas primeiras obras, temos uma abordagem focada em desenvolver uma visão intimista, por meio de seus protagonistas, acerca da destruição e o sofrimento causado pelo conflito. Já em *Gojira* temos um monstro gigante erguendo-se

dos mares para destruir o Japão, sendo esta criatura despertada pelos testes nucleares realizados pelos Estados Unidos. Porém, conforme exposto por Igarashi (2000), o rastro de destruição causado por Gojira é semelhante ao deixado pelos bombardeios norte americanos, ou seja, o filme além de criticar o horror atômico, “reencena” o trauma da guerra por meio das ações da criatura (MARCELLO NETO, 2021).

A estrutura de narrativa dos heróis de guerra pode pegar alguns elementos emprestados das narrativas de vítimas, como por exemplo, a ideia de destruição e sofrimento causados pela guerra, mas busca trazer uma “legitimação” para as ações militares japonesas do período. O cerne deste discurso é o ideal do sacrifício nobre pelo qual os soldados japoneses mortos sofreram para proporcionar a paz e prosperidade presentes no país atualmente. Obras que podem ser consideradas representantes desta categoria são a franquia *Space Battleship Yamato* (1974-2021), o mangá e anime *Shingeki no Kyojin* (2009-2021) e o anime *Code Geass* (2006-2008). As narrativas destas obras trazem uma carga de discurso nacionalista, em intensidades diferentes, em *Yamato* e *Code Geass* temos um argumento narrativo central que é a busca do Japão em retornar a “soberania nacional” através da volta do poder militar o qual é proibido ao país pelo artigo 9 da constituição nacional de 1947. Já a obra *Shingeki no Kyojin* há o mesmo argumento de retomada de soberania, porém vem agregado de outras características como a superioridade étnica japonesa (elaborado dentro da obra através do poder dos titãs) que leva a eugenia em determinada parte da estória, assim como a obra aborda crimes de guerra e violações de direitos humanos de maneira leviana e, em alguns momentos, decide endossá-los como uma alternativa válida.

Além desses argumentos, estas obras também buscam representar os militares (protagonistas) como indivíduos determinados e capazes de realizar o sacrifício de suas vidas em prol da nação. Há também a construção de um dualismo entre as forças presentes nos conflitos, enquanto os protagonistas sacrificam-se pela paz ou pra salvar algo, seus adversários, majoritariamente, são apenas representantes da opressão sem nenhuma motivação a mais para

lutarem; ajudando a convencionar a ideia de superioridade de espírito dos guerreiros japoneses.

A última estrutura narrativa busca apresentar o Japão como responsável por suas atitudes durante a Guerra do Pacífico e, a partir da aceitação desta responsabilidade, “curar” as feridas abertas do conflito. Hashimoto (2015) aponta que esta estrutura é a que possui menor adesão dentre as três e, portanto, é difícil achar obras que representem esta seção. Apesar da existência de obras que critiquem a guerra de maneira “pragmática” como *Mobile Suit Gundam* (1979), a qual mostra que ambos os lados de um conflito cometem atrocidades e que na guerra não há heróis. Ou o jogo eletrônico *Final Fantasy IV* (1991) que traz como protagonista Cecil Harvey um guerreiro que cometeu atrocidades a mando de seu rei e entra em uma jornada de redenção pelos seus atos, que podemos considerar como uma alegoria ao Japão.

Apesar de citarmos dois exemplos, as obras que propõem-se a criticar abertamente o passado japonês são poucas. A baixa quantidade de representações críticas ao imperialismo japonês é preocupante, ainda mais no atual cenário geopolítico o qual apresenta um crescimento nos atritos entre o Japão e seus países vizinhos. Maior parte destes atritos ocorrem pelo discurso nacionalista e conservador presente em posições políticas do Japão, sendo uma das pautas destes discursos a (re)militarização do país por meio da revisão constitucional.

Através destas análises iniciais do trauma na cultura pop japonesa, observamos que o imaginário construído acerca da Guerra do Pacífico é multifacetado e complexo. Também é possível ver que mesmo após 70 anos do fim do conflito, suas feridas ainda permanecem abertas e disputas acerca da memória deste trauma ainda estão em litígio. Contudo, este texto representa um esforço inicial de tentar abordar este trauma e sua relação com textos midiáticos.

Referências

ANKERSMIT, Franklin. **A Escrita da História: A Natureza da Representação Histórica**. Londrina: EDUEL, 2012.

ALEXANDER, Jeffrey C. **Trauma: A Social Theory**. Cambridge: Polity, 2012.

BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007, p. 11-39.

CAPPELLARI, Márcia S. V. **As representações visuais do mal na comunicação: imaginário moderno e pós-moderno em imagens de A Divina Comédia e do filme Constantine**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007, 353p.

CLUVER, Claus. Intermedialidade. IN: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. Belo Horizonte: EBA, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 1, n. 1, p. 9- 23, nov. 2008.

GLUCK, Carol. The Past in the Present. IN: GORDON, Andrew (ed.). **Postwar Japan as History**. Los Angeles: University of California Press, 1993. p. 64-95.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra a ideia e a coisa. In **Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. SP: Companhia das Letras, 2011. pp. 85 – 103.

HASHIMOTO, Akiko. **The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan**. New York: Oxford University Press, 2015.

HOBSBAWM, Eric J. **Tempos Fraturados**; tradução Berlio Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUTCHINSON, Rachael. **Japanese Culture Through Videogames**. New York: Routledge, 2019.

IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

LENNON, Kathleen. **Imagination and the Imaginary**. New York: Routledge, 2015.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista Famecos:** mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74-82, ago. 2001.

MARCELLO NETO, Mário. **O brilho de mil sóis: História, Memória e Esquecimento sobre a bomba atômica nos Estados Unidos e no Japão.** Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021, 319p.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. **The Past Within Us: Media, Memory, History.** London/ New York: Verso, 2005.

OTMAZGIN, Nissim. Manga as “Banal Memory”. IN: OTMAZGIN, Nissim; SUTER, Rebecca (ed.). **Rewriting History in Manga: Stories for the Nation.** New York: Springer, 2016. p. 1-25.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário. In **Revista Brasileira de História.** São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, nº 29, 1995, p. 9-27.

SEATON, Philip A. Japan’s Contested War Memories: The ‘Memory Rifts’ in **Historical Consciousness of World War II.** New York: Routledge, 2007.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

WUNENBURGUER, Jean-Jacques. **O Imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Como o *cyberpunk* japonês lê a modernidade: um olhar sobre *Akira* (1988)

Luciana de Ávila Freitas¹

Introdução

A modernização do Japão não foi um objetivo a ser atingindo apenas depois da Segunda Guerra Mundial. Desde a Era Meiji² as elites japonesas se baseavam nos modelos europeus de um sistema social “moderno” para implementar inovações, legitimadas em torno do culto a figura do Imperador. Todavia, o estilo de vida ocidental passou a crescer cada vez mais nas cidades, onde a influência europeia e, principalmente, norte-americana eram ainda mais presentes. Assim, em determinada altura, os padrões ocidentais impuseram-se por conta própria, dispensando a necessidade de invocar o imperador como justificativa. Foi nesse momento que vários intelectuais japoneses reagiram contra o que eles encaravam como uma crise moral, cujo ponto alto culminou na conferência “Kindai no Chôkoku” (Superação

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, sendo licenciada em História pela mesma instituição. Pesquisadora bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: luciana4avila@gmail.com

2 Período que se estende de 3 de fevereiro de 1867 a 30 de julho de 1912. Nessa fase, o Sistema Feudal chegou ao fim e uma série de inovações (políticas, econômicas e sociais) foram implementadas, visando à modernização do Japão.

da Modernidade), ocorrida em 1942 (ODA, 2011, p. 105). Nela, os intelectuais levantaram pontos sobre a singularidade japonesa através da publicação de textos, os quais foram marcados pela tentativa de (re)conceituação da modernidade aos moldes europeus. Dentre os trabalhos destaca-se o de Nishida Kitaro, que propôs que o Japão “deveria realizar a harmonia da cultura japonesa (como singularidade espiritual) e da tecnologia ocidental (como a fonte da modernidade e suas vantagens)”³ (SATO, 2004, p. 341, tradução livre). Este trabalho, dentre outros, ilustra o caminho que o nacionalismo japonês tomaria ao pensar a modernidade como uma categoria indispensável da cultura (ou da tradição).

Com efeito, décadas mais tarde, quando o *nihonjinron*⁴ ganhou força no Japão, a derrota na Segunda Guerra Mundial foi encarada como iminente dado ao atraso da civilização nipônica em relação aos Ocidentais. Entretanto, seria pela via cultural que os japoneses teriam não apenas alcançado o mesmo nível de modernidade que os Ocidentais, como teriam os ultrapassado (SMITH, 2018).

Esse texto faz parte de uma pesquisa maior, realizada no âmbito do PPGH da Universidade Federal de Pelotas, na qual desenvolvo um trabalho sobre memória e identidade nacional no contexto após a Segunda Guerra Mundial. Na presente exposição meu objetivo será apresentar um breve panorama sobre o *nihonjinron* e destacar pontos de encontro e desencontro dessa ideologia na animação japonesa (anime) que pesquisei no Mestrado. Para esse empreendimento utilizo *Akira* (1988) como fonte de análise. Com ela pretendo me concentrar na contextualização histórica da obra, abordando questões teóricas sobre o *cyberpunk* e a identidade nacional japonesa.

O discurso da unicidade japonesa

Nos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, o nacionalismo cívico (ou desenvolvimentista) rejeitou os ideais de

3 No original: “[...] should realize the harmony of Japanese culture (as spiritual uniqueness) and Western technology (as the source of modernity and its advantages).”

4 Esse termo será melhor explicado no decorrer deste trabalho.

singularidade japonesa que se remetiam a um nacionalismo étnico, isto porque o excepcionalismo japonês foi associado aos desastres da guerra⁵ (SMITH, 2018, p. 117). Diga-se de passagem, até mesmo os antigos símbolos da identidade nacional japonesa, como a bandeira e o hino nacional, foram severamente rechaçados. Mesmo depois da desocupação do exército estadunidense, o uso desses símbolos não foi apoiado totalmente pelos japoneses (AKAGAWA, 2015, p. 37). Como pontua Akagawa:

Na verdade, símbolos nacionais típicos, como a bandeira nacional e o hino nacional do Japão, não foram oficialmente endossados até 1999. Até hoje, muitos japoneses não se sentem muito confortáveis usando a bandeira nacional por medo de serem vinculados à extrema direita ou ao ultranacionalismo⁶ (IBIDEM, 2015, p. 37, tradução livre).

No pós-guerra, o nacionalismo encontrou caminho para se manifestar através da cultura, uma vez que a dimensão política não apenas relembra o passado de derrota, como também demarcava a subordinação do Japão aos Estados Unidos (IGARASHI, 2011, p. 186). No meio cultural foram celebrados os ideais da democracia e da vida cotidiana inseridas no estilo de vida consumista, o qual serviu para reafirmar a aliança japonesa com o lado do mundo livre, o que para Smith transformou a cultura em mercadoria (2018, p. 118). Entretanto, o nacionalismo desenvolvimentista passou a ser suplantado pelo nacionalismo étnico no momento em que o Japão se recuperou economicamente. Por volta dos anos de 1980, o rápido

5 Segundo Yanaihara (1952), além do nacionalismo étnico se remeter ao imperialismo japonês havia outro tipo de nacionalismo étnico, o qual era ligado aos marxistas. Conhecido como nacionalismo étnico vermelho, este era visto como um perigo no contexto da Guerra Fria, uma vez que o Japão era alinhado aos interesses do bloco capitalista. Assim, o nacionalismo étnico era combatido no pós-guerra não apenas porque lembrava o imperialismo japonês, mas também porque se associava a União Soviética (apud SMITH, 2018).

6 No original: In fact, typical national symbols such as the national flag and national anthem of Japan were not officially endorsed until 1999. Even to this day, many Japanese people do not always feel comfortable using the national flag for fear of being seen as extreme right wing or ultranationalist.

crescimento das décadas anteriores foi atribuído “à capacidade superior dos japoneses de trabalharem juntos, de colocar de lado os ideais egoístas de promoção pessoal, ou enriquecimento, dando seu melhor para os objetivos nacionais” (IBIDEM, p. 117, tradução nossa). Com essas mudanças, o *nihonjinron* foi revitalizado e os antigos símbolos nacionalistas, endossados.

O *nihonjinron* é uma ideologia nacionalista do tipo culturalista, o qual manifesta o caráter único dos japoneses por meio da literatura popular e das pesquisas acadêmicas. Inicialmente esse gênero da escrita tinha uma visão negativa sobre a influência estrangeira, vendo o retorno à tradição como uma forma de resistência; já os autores que revitalizaram o discurso décadas mais tarde mostravam uma atitude de conciliação com o Ocidente (ODA, 2011, p. 109). Doravante, o momento em que o *nihonjinron* ganhou força coincide com diversas transformações político-econômicas. Internacionalmente, a aproximação do presidente Nixon com a China, em 1971, sinalizava uma mudança na política estadunidense. E com a crise do petróleo, em 1973, e a dramática recuperação dos japoneses no final da década, a mídia estrangeira passou a fomentar estereótipos negativos sobre o caráter japonês, enquadrando-os como pessoas que só se preocupam com os interesses econômicos e por isso mesmo seu sucesso seria esperado (BEFU, 2001 apud AKAGAWA, 2015, p. 36). Já na década de 1980 “a deterioração das relações econômicas EUA-Japão, fez o discurso do *nihonjinron* começar a nutrir argumentos exclusivistas que faziam exigências rigorosas em relação à autonomia cultural do Japão em relação ao resto do mundo” (AKAGAWA, 2015, p. 36, tradução livre)

Quanto aos valores apregoados pelo discurso, as décadas que sucederam a Segunda Guerra Mundial deixaram bastante claro que o retorno aos antigos valores não seriam bem aceitos, já que o estilo de vida consumista, desenvolvido à luz do nacionalismo cívico, impossibilitou a negação total do Ocidente. Desse modo, o caminho

7 No original: “[...] as US–Japan economic relations deteriorated, the *nihonjinron* discourse began to ‘nurture nationalist/exclusionist inclined arguments that made stringent demands regarding Japan’s cultural autonomy in the world’.”

encontrado para criação de uma nova identidade nacional foi pensada com vistas a unir tanto elementos ocidentais quanto orientais. E foi da amálgama desses elementos que os nacionalistas encontraram a singularidade japonesa. Por outro lado, ainda que a “China e o Ocidente atuassem como modelos para o Japão foi contra eles que os japoneses afirmaram sua diferença particularista⁸” (BRONSON, 2016, p. 48-49 apud SMITH, 2018, p. 116, tradução livre). Isto é, o Japão se apresentou como uma terceira via que fugia do binarismo Ocidente e Oriente.

Ao analisar a gênese de algumas teorias do *nihonjinron*, Igarashi (2011) destacou a tese do hibridismo⁹, levantada por Shuichi Kato na década de 1950. Para este intelectual que viveu o tempo de guerra, as culturas francesa e inglesa seriam formas puras da civilização Ocidental, as quais afetaram superficialmente países como a China e a Índia. Mas pelo fato do Japão conseguir incorporar com sucesso a influência europeia, o país se colocaria numa posição distinta: “Kato argumenta que o Japão é único em oferecer um espaço onde um encontro entre o Ocidente e o não Ocidente pode, de fato, acontecer, e, com uma facilidade surpreendente, ele desfaz qualquer proximidade ou semelhança entre Japão, Singapura e Hong Kong” (IGARASHI, 2011, p. 204-205). Levada para posterioridade:

O discurso da década de 1970 sobre a unicidade japonesa enfatizava a habilidade nipônica para entender o Ocidente e a incapacidade do Ocidente em entender o Japão [...] Mesmo que o Ocidente se torne capaz de entender o Oriente por analogia – por exemplo, o Confucionismo na imagem do Cristianismo – O Ocidente não tem como entender o hibridismo da cultura japonesa que desafia tais analogias. Entretanto, o Japão como um híbrido de ambos, pode, facilmente, compreender tanto o Ocidente quanto o Oriente (IGARASHI, 2011, p. 208).

Logo, o Japão se distinguiria ainda mais dos Ocidentais não apenas por incorporar a modernidade, como também por superá-

8 No original: “China and the West have acted as models for Japan and it is against these that the Japanese have asserted their particularistic difference”.

9 Existem diversas teorias dentro de *nihonjinron*. Algumas concordantes, outras dissidentes, mas no geral, elas dissertam sobre as qualidades únicas dos japoneses.

los nesse quesito. Como foi destacado antes, foi na esteira desse pensamento que a derrota nipônica foi justificada, tendo em vista que o país não era considerado tão moderno no período de guerra. Sucesso este que teoricamente teria sido alcançado graças à “suposta natureza orgânica do grupismo e a propensão inata dos japoneses em trabalharem juntos, ao invés de fazerem isso para fins considerados individuais e egoístas¹⁰” (SMITH, 2018, p. 115, tradução livre). De fato, a qualidade excepcional dos japoneses os coloca como indivíduos tão singulares que, presumidamente, eles se tornaram tão únicos que nem mesmo os Outros podiam os compreender mais (IGARASHI, 201, 186).

O cyberpunk como produto da década de 1980

Dirigido e roteirizado por Katsuhiro Otomo, *Akira*¹¹ estreou em 1988 nos cinemas japoneses. A obra foi adaptada de um mangá (quadrinho japonês) homônimo, escrito e desenhado pelo mesmo Otomo, cuja serialização ocorreu de 1982 a 1990¹². Uma vez que o mangá foi utilizado para produção do filme, é possível afirmar que a animação dialoga não apenas com o final da década que estreou, mas também com os anos 1980 como um todo.

10 No original: The supposed organic nature of groupism, the innate propensity for the Japanese to work together, rather than for individual, selfish[...]

11 A história se passa no ano de 2020, 31 anos depois da cidade de Tokyo ser aniquilada por uma força misteriosa. Com o evento, a Terceira Guerra Mundial foi desencadeada - após a reconstrução de Tokyo, a cidade foi nomeada de Neo-Tokyo. A trama gira em torno de um gangue de motoqueiros adolescente, cujo líder é Kaneda. Um personagem popular que por conta das suas qualidades faz Tetsuo, seu amigo de infância e colega de gangue, sentir-se inferior. Certo dia, Tetsuo conhece um menino de poderes psíquicos na autoestrada, nisso os poderes da criança ressoam nele, fazendo-o despertar seus próprios poderes, os quais estavam latentes. Sendo abordado por militares nessa ocasião, o personagem é levado contra sua vontade para um complexo do governo, onde ele é submetido a diversas experiências científicas que despertam de vez suas habilidades desconhecidas. Com a descoberta de uma nova força e tomado pelos seus sentimentos de inferioridade, Tetsuo mergulha Neo-Tokyo numa onda de desastres que culminam no retorno de Akira, aquele por trás da destruição da Tokyo de 31 anos atrás.

12 Tanto minha pesquisa de Mestrado quanto o presente artigo privilegiam a análise da animação. Entretanto, o mangá não pode ser descartado, uma vez que ele atuou como material fonte para o filme.

Alguns dos principais motes tratados em *Akira* (1988) se referem ao consumismo, à ética científica, ao fanatismo religioso, à degradação urbana, à falência educacional, ao militarismo e à concentração de poder. Temas estes que vão ao encontro do *cyberpunk*, um subgênero que pertence à ficção científica. Segundo Amaral, o *cyberpunk* também apresenta uma visão de mundo que acompanha as transformações tecnológicas, e sua herança na literatura permite esclarecer alguns dos seus principais temas:

O *cyberpunk* [...] é herdeiro de uma tradição literária que vem do romantismo dos séculos XVIII e XIX, sobretudo dos contos góticos e de horror. O gótico porque atenta para a sublimidade, para os extremos e a violência da condição humana frente a um mundo em constante transformação. O horror porque apresenta o encontro com o “outro”, num misto de fascínio e rejeição, atração e medo. O outro, seja ele um alienígena, uma máquina dotada de inteligência artificial ou um robô, representa a alteridade, posta diretamente em conflito com o humano, questionando assim a sua própria validade, identidade e existência. Além do romantismo, a literatura *cyberpunk* tem suas origens no simbolismo, no surrealismo, no existencialismo e na geração beatnik. Todos esses movimentos literários têm como foco o sentimento de desencantamento do mundo, onde real e sonho ou verdade e absurdo parecem indistintos (AMARAL, 2003, p. 1).

O *cyberpunk*, por sua vez, é um produto do contexto estadunidense, sobretudo dos anos 1980. O momento vivido entre os norte-americanos nesses anos era o da incerteza. Enquanto os Estados perdiam sua eficácia, o neoliberalismo difundia-se pelo mundo, a globalização enfraquecia as fronteiras e a tensão da Guerra Fria conhecia seu *clímax*. A descrença no futuro também se intensificava juntamente com a crise já existente das meta-narrativas. Características estas que “levam a identificar a ficção *cyberpunk* como representação suprema do capitalismo tardio (Jameson)” (LONDERO, 2011, p. 6). Dessa forma, apesar do *cyberpunk* se propor a apresentar uma visão de futuro, é com o presente que ele se conecta. E assim foi com uma das obras pioneiras do *cyberpunk*, no qual *Akira* se inspirou¹³:

13 Sobre *Akira* inspirar-se em *Blade Runner* (1982), ver: Londero (2008).

A Los Angeles de Blade Runner [...] é certamente o espaço imaginário de projeção de alguns dos grandes medos americanos: a poluição, a violência, a escassez alimentar, a opressão tecnológica, a presença de migrantes vindos de outros países, a ameaça da perda de uma identidade propriamente “americana” [...] (BARRROS, 2011, p. 185-186).

Segundo Smith (2018), nos anos imediatos a Segunda Guerra Mundial, quando a Guerra Fria se tornou a nova realidade política no mundo, um novo senso de identidade nacional foi construído no Japão. Foi nesse momento em que os valores democráticos e consumistas foram incutidos aos japoneses, como forma de reafirmar a qual lado o Japão pertencia na nova conjuntura polarizada do mundo. Com a resolução do conflito internacional que condicionou a identidade nacional japonesa nos anos de 1980, a conjuntura vivida pelo Japão nessa década representou mais do que um momento de paradigmas. Na esteira da mudança não apenas as memórias da Segunda Guerra Mundial irromperam na sociedade nipônica, como também o nacionalismo étnico conquistou espaço na política, ensejando com essa vitória o revisionismo histórico nos livros didáticos (ODA, 2018). Foi nesse contexto de grandes transformações que Akira foi construído.

Sob a ótica global, temas como a degradação urbana, a poluição e a violência nas cidades estavam em alta na década de 1980. A diferença é que assuntos que tratam sobre a modernidade no Japão ganham contornos ainda mais profundos, pois o Japão do pós-guerra não apenas perseguiu a modernidade, como atrelou esse aspecto à cultura. E muita dessa perseguição ocorreu via progresso econômico; não à toa muito do sentido do “ser japonês” ficou ligado a uma lógica de produtividade, já que o resultado disso desembocaria diretamente na economia. Justamente o sucesso do capitalismo japonês se dava pela importância do trabalho:

[...] a produtividade das empresas japonesas era atribuída, por exemplo, a uma suposta ética japonesa de fidelidade e sacrifício herdada dos samurais, ou então a uma atitude de conformismo derivada de princípios confucionistas, ou ainda a uma rigorosa estrutura hierárquica própria da família tradicional (ODA, 2011, p. 109).

Tais ideais de eficiência de fato foram tão inculcados pela identidade nacional japonesa que os próprios sentem suas identidades contestadas quando não se encaixam dentro das normas sociais. Um exemplo disso pode ser observado nos índices de depressão e suicídio dentro do Japão, os quais estão associados diretamente ao fracasso no trabalho¹⁴ e na educação¹⁵. Outro exemplo pode ser visto num conceito existente na sociedade japonesa chamado *karoshi*, cuja tradução literal é morte por excesso de trabalho.

Assim como *Blade Runner* (1982) imagina a *Los Angeles* dos anos 80, *Akira* (1988) o faz com o Japão ao abordar a modernidade atrelada à cultura. Esta mesma modernidade é retratada de forma negativa no filme, pois os efeitos dela na história atingem a camada mais pobre da sociedade. Enquanto arranha-céus gigantescos crescem na cidade de Neo-Tokyo, a degradação urbana se espalha na mesma velocidade. E com a falta de assistência das autoridades do Estado, os indivíduos de todas as idades encontram no crime, nas drogas e na prostituição um meio de viver – ou sobreviver. Impera por essa questão o individualismo, o qual não é representado positivamente na obra.

Conclusão

O modo como o filme *Akira* lê a identidade nacional japonesa é duplo. Se por um lado ele de fato critica o aspecto da modernidade, por outro não abre mão de fazer o mesmo com o individualismo, o que lembra os discursos do *nihonjinron* sobre o individualismo ser um defeito egoísta dos Ocidentais. Essa reprovação é mais perceptível quando se coloca em foco o elenco principal do filme, que é composto por uma gangue de jovens que não segue as regras impostas pela

14 BLAIR, Gavin. *Japan suicides decline as Covid-19 lockdown causes shift in stress factors*. Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2020/may/14/japan-suicides-fall-sharply-as-covid-19-lockdown-causes-shift-in-stress-factors>>, acessado em 27/11/2021.

15 Ryall, Julian. *Japan's suicide rate is falling – except among its Young people*. Disponível em <<https://www.scmp.com/week-asia/health-environment/article/3075820/japans-suicide-rate-falling-except-among-its-young>>, acessado em 27/11/2021.

sociedade¹⁶. Por não seguirem justamente as regras e porque as instituições falharam em orientá-los é que eles acabam à margem da sociedade, conhecendo por este intermédio o crime e as drogas. Nesse sentido, o individualismo é rejeitado; contudo, ainda que o seja, observa-se que o filme não endossa o grupismo como uma qualidade única dos japoneses, do contrário, mesmo que a adversidade imperasse, a suposta natureza japonesa do grupismo seria acionada.

Referências

AMARAL, Adriana. A visão cyberpunk de mundo através das lentes escuras de Matrix. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**. Covilhã: LabCom-UBI, v. 1, p. 1-4, 2003.

AKAGAWA, Natsuko. **Heritage Conservation in Japan's Cultural Diplomacy: A Sociological Enquiry**. London: Routledge, 2015.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação & Sociedade**. São Paulo: Editora Metodista, ano 32, n. 55, jan./jun., p. 175-202, 2011.

BLAIR, Gavin. **Japan suicides decline as Covid-19 lockdown causes shift in stress factors**. The Guardian, 2020. Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2020/may/14/japan-suicides-fall-sharply-as-covid-19-lockdown-causes-shift-in-stress-factors>>, acessado em 27/11/2021.

BROWN, Steven T. **Tokyo Cyberpunk Posthumanism in Japanese Visual Culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

KUMIKO, Sato. How Information Technology Has (Not) Changed Feminism and Japanism: Cyberpunk in the Japanese Context. **Comparative Literature Studies**. State College: Penn State University Press, v. 41, n. 3, p. 335-355, 2004.

LONDERO, Rodolfo Rorato. **Futuro esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina**. 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

¹⁶ Detalhes sobre a narrativa na nota 11.

LONDERO, Rodolfo Rorato. A ficção cyberpunk em outras mídias: uma análise de Akira e Cidade Cyber. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais...**, 2008.

ODA, Ernani. Estado-Nação e identidade no Japão. **Revista Let.** São Paulo: UNESP, v.59, n.2, jul./dez., p.57-76, 2019.

ODA, Ernani. “Interpretações da “Cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** São Paulo: ANPOCS, vol. 26, n. 75, fevereiro, p. 103-117, 2011.

IGARASHI, Yoshikumi. **Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)**, trad. bras. de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

Ryall, Julian. **Japan’s suicide rate is falling – except among its young people.** This Week in Asia, 2020. Disponível em: <<https://www.scmp.com/week-asia/health-environment/article/3075820/japans-suicide-rate-falling-except-among-its-young>>, acessado em 27/11/2021.

SMITH, Martyn David. **Mass Media, Consumerism and National Identity in Postwar Japan.** London: Bloomsbury Academic, 2018.

Análise imagética e intermedialidade no episódio *The Wish*, da série midiática *Buffy the vampire slayer*

Maria Luísa Pereira Anderson¹

A série

Buffy, the vampire slayer ou *Buffy, a caça-vampiros* como ficou conhecida pela tradução do título em português para o público brasileiro, é uma série televisiva de gênero sobrenatural e fantasia que acompanha a vida de Buffy Anne Summers, interpretada pela atriz Sarah Michelle Gellar, uma adolescente que se muda com sua mãe para a fictícia cidade de Sunnydale e faz parte de uma linhagem mitológica de caçadoras que combatem vampiros, demônios e monstros.

A série foi estreada em março de 1997 pelo canal estadunidense The Wb e foi concluída em 2003 pelo canal UPN e, devido ao sucesso entre o público jovem norte-americano do período, os episódios de 45 minutos² das sete temporadas de BTVS³ foram exibidos em diferentes países. No caso do Brasil, fora transmitido episódios

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, Bolsista CAPES/DS; marialuisapanderson@gmail.com

² 45 minutos de duração contando a abertura musical do episódio e os créditos finais;

³ Sigla para *Buffy, the vampire slayer* que é comumente usada para falar sobre a série;

soltos – sem seguir corretamente a cronologia da série – em canais de televisão aberta como no canal Globo e logo os direitos foram comprados pelo canal Fox Brasil, canal de televisão a cabo que transmitiu corretamente⁴ as temporadas da série.

A série pode ser considerada, a partir do trabalho de Clüver, uma transposição midiática, já que o produtor e criador de BTVS Joss Whedon criou um roteiro sobre o universo midiático de Buffy nos anos 90 e um filme foi produzido a partir desse texto. O filme “Buffy, a caça-vampiros” de 1992 do diretor Franz Rubel Kuzui era uma comédia que trazia uma paródia dos filmes de terror hollywoodianos famosos entre os jovens norte-americanos do período. Apesar de usar a personagem “Buffy” e o texto de Whedon, o filme não tem uma conexão direta com a série que utilizamos como fonte para o presente trabalho. Entretanto, é interessante ressaltar essa “conversa” entre as mídias que Claus Clüver trabalha e nos apresenta a partir de categorias de análise de intermedialidade entre textos. Nesse caso, vale ressaltar que a transposição midiática é

o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades de materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia [...] O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.) (CLÜVER, 2011, p. 18)

A primeira temporada da série fora a única que tinha apenas doze episódios - as outras seis restantes temporadas tem em média vinte e dois episódios - na qual é mostrada a chegada de Buffy em Sunnydale e o início de seu destino enquanto caçadora. A cidade

4 Leia-se “corretamente” como “seguindo a ordem cronológica proposta pela série”. Não se pretende julgar errado a forma como os canais abertos transmitiram a série, pois, não se obteve clara explicação do porquê da descontinuidade dos episódios. Apenas podemos fazer suposições e entre elas pensamos que devido a extensão das temporadas e pelo conteúdo de alguns episódios não serem apropriados para um determinado público, optou-se por selecionar os episódios que seriam transmitidos.

é localizada geograficamente em cima de um portal chamado de *Hellmouth* ou em português Boca do Inferno, que leva para uma realidade em que as forças malignas estão articuladas e, de acordo com diferentes falas da série, local em que forças místicas convergem⁵.

Nesse primeiro momento é também apresentado os seus colegas que se tornarão nas seguintes temporadas seus companheiros na luta contra as forças do mal, da mesma forma que se aproximam e constroem um forte laço afetivo, transformando-se em amigos próximos que enfrentarão os dilemas cotidianos da adolescência ao seu lado. Os principais amigos de Buffy e os primeiros a formarem o grupo que ficou conhecido dentro da série e pelos fãs do *buffyverse* como Scooby Gang, clara referência intermediática – ao desenho animado Scooby-doo- são Willow Rosenberg, interpretada pela atriz Alyson Hannigan e Xander Harris, interpretado pelo ator Nicholas Brendon. Nesse primeiro momento também conhecemos Rupert Giles, interpretado pelo ator Anthony Stewart Head, que encarna o papel de sentinela⁶ e futuramente a figura paterna na vida de Buffy.

5 Terceiro episódio da primeira temporada, transmitido no dia 17 de Março de 1997. Willow se refere ao seu grupo de amigos enquanto “Scooby Gang” .

6 Os sentinelas ou watchers são mestres ou orientadores, que treinam e auxiliam as caçadoras em suas lutas. Cada caçadora tem um sentinela que é escolhido pelo Conselho de Sentinelas que fica localizado na Inglaterra. Desde muito jovens, esses homens e mulheres são treinados e ensinados para tornarem-se guias para as caçadoras.

Figura 1 - “Scooby Gang” Giles, Buffy, Xander e Willow



Fonte: Medium⁷

Devido à extensão da série e das inúmeras narrativas trabalhadas nela, no presente trabalho nos centramos em analisar um episódio específico, escolhido para auxiliar a pensar no potencial das mídias enquanto fonte histórica e imagética. A escolha do episódio se deu a partir do mesmo demonstrar diversos momentos intermediários que constroem a imersão do espectador na narrativa bem como uma mudança do uso de técnicas audiovisuais para a representação da realidade apresentada.

A partir disso, iremos analisar *frames*, que são imagens captadas e fixas da fonte audiovisual que consiste em uma obra de imagem em movimento, para facilitar a observação de relações e rupturas entre uma imagem e outra. O episódio escolhido para o estudo foi “The Wish”, um episódio particularmente único na série em que nos apresenta duas realidades diferentes do universo cinematográfico de BTVS.

⁷ Disponível em <https://medium.com/cinationation-show/happy-20th-anniversary-scooby-gang-5206bce05fde>

The Wish

*“World is what it is. We fight and we die.
Wishing doesn’t change that.”⁸*

The Wish, ou *O desejo* como ficou traduzido em português, é o nono episódio da terceira temporada de BTVS, o qual foi transmitido pelo canal The Wb no dia oito de Dezembro de 1998. Nesse episódio, Cordelia Chase – interpretada pela atriz Charisma Carpenter – termina com seu então namorado Xander devido a uma traição dele. Devido aos sentimentos de Cordelia, um demônio⁹ é convocado em forma de uma estudante de *Sunnydale Highschool* chamada Anya – essa personagem foi interpretada pela atriz Emma Caulfield – e ela realiza o desejo de Cordy¹⁰, o qual é que Buffy Summers nunca tivesse entrado em sua vida. A partir desse desejo, a realidade se transforma e a personagem se encontra em uma cidade que nunca teve a presença da caçadora para lutar contra as forças do mal e principalmente contra os vampiros, que nessa realidade/universo alternativo governam a cidade.

O episódio é, de acordo com o escritor e autor da narrativa Marti Noxon¹¹, uma referência ao filme de natal “It’s a Wonderful Night” de 1946 dirigido e produzido por Frank Capra. No filme, o protagonista George Bailey – interpretado por James Stewart – está à beira de um prédio para cometer suicídio devido à sua insatisfação com sua vida, porém, um senhor aparece e revela ser seu anjo da guarda e decide mostrar para o protagonista como seria a vida se George não existisse. A inspiração de Marti Noxon para escrever o episódio pode

8 “O mundo é o que ele é. Nós lutamos e morremos. Desejos não mudam isso” Tradução da autora. Episódio 9, temporada 3, tempo 33 minutos. Fala de Buffy da realidade paralela para o Giles.

9 Nesse caso, o personagem Anyanka é descrito tanto como um demônio quanto uma guardiã das mulheres aflitas.

10 Apelido de Cordelia Chase.

11 Comentário do escritor Marti Noxon sobre a inspiração para o episódio. Acesso disponível em: <http://www.buffyguide.com/episodes/wish.shtml>

ser analisada a partir da subcategoria de intermedialidade de análise de Claus Cluver que é formada por referências intermidiáticas:

Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia pluri-midiática), que citam ou evocam maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. Esse fenômeno é tão comum que já declarei em outro lugar que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade (CLUVER, 2006, p.14).

Para além das subcategorias de análise intermidiática, podemos compreender as séries televisivas como um frequente diálogo entre mídias de comunicação, pois além da imagem, temos o discurso verbal e a trilha sonora que colaboram para a recepção do espectador em relação à obra. O ciclo de produção e consumo dessas obras é importante para compreender o desejo do autor quanto à sua obra – no caso de uma série televisiva, o desejo do grupo de produção – bem como a forma como ela foi recepcionada em seu contexto de realização e no momento atual. Porém, nesse momento, iremos nos apoderar dos questionamentos de John Mitchell em “O que as imagens realmente querem?” de 2015 para compreender os significados pictóricos das imagens e a questão do seu poder enquanto representação (MITCHELL, 2015, p.165).

É importante ressaltar que este trabalho é uma análise introdutória e um exercício de analisar as imagens enquanto fontes históricas para além de documentos visuais, ou seja, perceber os detalhes imagéticos e o que eles podem significar, bem como seu potencial em influenciar aqueles que a observam. Para começar esse estudo, podemos examinar as seguintes figuras que demonstram o universo “normal” de BTVS e o *Wishverse*, realidade paralela em que Buffy nunca chegou em *Sunnydale* e grande parte da população é vampírica ou está morta.

Figura 2 - Buffy, Willow e Xander na realidade normal



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora.¹²

Na imagem acima podemos observar uma cena inicial do episódio em que a *Scooby Gang* está reunida após Buffy derrotar um demônio com o auxílio de seus amigos. Essa imagem é interessante pois demonstra a “assinatura” dos personagens: Buffy com seu cabelo loiro solto, usando roupas ajustadas e femininas com cores vibrantes; Willow usando sua clássica jardineira, camisetas coloridas e um colar artesanal; e finalmente Xander, com seu estilo recorrente na série que é a camisa como sobreposição para uma camiseta colorida embaixo. Além dos personagens, é importante notar a paisagem que os cerca. A iluminação clara, as árvores e a mesa no fundo com mochilas em cima e uma caixa térmica do lado, pode-se supor que eles estavam em um encontro casual antes da luta de Buffy com o mal.

Porém, no *Wishverse*, sem a presença da caçadora, o destino de Willow e Xander foi a transformação em vampiros. No episódio não foi esclarecido como se deu sua mudança, apenas nos é apresentado

¹² Nono episódio da terceira temporada, tempo 0:41.

ambos em sua nova forma. Em um encontro por acaso com Cordelia, ela reconhece os antigos colegas e tenta conversar com eles sobre seu desejo e a modificação da realidade, porém, eles não são os mesmo que ela conhecia.

Figura 3 – Xander e Willow na realidade *Wishverse*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora¹³

Eles utilizam roupas de couro escuras e Willow usa uma maquiagem mais marcada com tons de vermelho, além disso, a cena toda é gravada com pouca iluminação e a claridade que tem é voltada para os rostos e pele que aparece em seu tórax e ressalta a palidez de ambos. Em adição às roupas e cenário, a alteração física para o rosto vampírico¹⁴ é outro registro da mudança de realidade:

13 Nono episódio da terceira temporada, tempo 19:48.

14 Todos os vampiros da série têm aparência comum para poder entrar em contato com humanos sem assustá-los, porém, eles têm a capacidade de transformar suas feições faciais em algo monstruoso para caçar suas presas;

Figura 4 – Xander em *Wishverse*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora¹⁵

Figura 5 – Willow em *Wishverse*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora¹⁶

15 Nono episódio da terceira temporada, tempo 20:27.

16 Nono episódio da terceira temporada, tempo 22:37.

Sunnydale em si, enquanto cenário e contexto fictício em que acontecem as narrativas místicas e rotineiras de Buffy, é um importante marco na mudança imagética das realidades. A escolha *Sunnydale High School* e *The Bronze*, um local de festividades e música para os jovens se encontrarem marcam essas mudanças e colaboram para a construção do enredo e ambientação dos personagens:

Figura 6 – Alunas conversando nos corredores da escola na realidade comum



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora¹⁷

17 Nono episódio da terceira temporada, tempo 04:22.

Figura 7 – Mesmas alunas nos corredores da escola em *Wishverse*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora¹⁸

Na figura 6 podemos observar um grupo de alunas usando roupas coloridas e alguns alunos se movimentando na escola; na figura 7, as mesmas alunas estão próximas à armários danificados e na parede um crucifixo pendurado junto a um ramo de alhos. Além disso, um cartaz com a representação de algum oficial segurando uma placa escrita “Stop” – pare, em português – chama a atenção pela ilustração e seu conteúdo: um aviso de toque de recolher e proibição de “vadiagem”¹⁹. É interessante salientar a mudança no padrão de roupas, que antes eram vivas e chamativas e no *Wishverse* elas são escuras ou em tons mais frios. De acordo com uma fala de uma personagem do elenco de apoio do episódio, roupas claras chamam a atenção dos vampiros e por isso elas são proibidas de usar, informação que ainda não tinha sido comentado dentro da série.

No *The Bronze* a alteração do universo é ainda mais clara. Se na realidade comum era um local seguro para jovens, na realidade

¹⁸ Nono episódio da terceira temporada, tempo 16:02.

¹⁹ “No loitering allowed” pode ser traduzido para o português como “Não andar lentamente em grupos” ou, pelo contexto, para uma gíria como “vadiagem”.

alternativa se tornou um espaço de encontro para vampiros e para os mesmos se alimentarem²⁰. Além do fator visual, na primeira figura que observamos, quando Buffy e seus amigos estão juntos na boate uma música de rock animada (música 1) toca ao fundo, já na outra realidade a trilha sonora se adapta a mesma e o ritmo musical que podemos ouvir é composto de batidas mais frequentes, que lembram o gênero musical eletrônico agregado ao metal (música 2)²¹.

Figura 8 – Willow, Buffy e Xander no *The Bronze*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora²²

20 Assim como em outras ficções, vampiros se alimentam de sangue humano.

21 Música 1 “The spies – Tired of Being Alone” e Música 2 “Plastic – John 5”

22 Nonno episódio da terceira temporada, tempo 09:52.

Figura 9 – Vampiros no *The Bronze*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora²³

Figura 10 – Humano preso em uma gaiola no *The Bronze*



Fonte: *Print Screen* da série. Elaborada pela autora²⁴

23 Nono episódio da terceira temporada, tempo 22:07.

24 Nono episódio da terceira temporada, tempo 21:51.

A partir de todas as imagens mostradas é possível notar a troca da realidade dentro do universo midiático de Buffy e esse, podemos supor, foi o desejo dos produtores da obra. O uso das cores, da iluminação, da troca de roupas e mudanças no cenário formam a ferramenta de visualidade que consideramos a imagem. Apesar do discurso verbal dos personagens e da trilha sonora auxiliarem na transmissão dos símbolos que o episódio tem o objetivo de passar, a imagem em si ainda é o fator mais importante para a imersão e compreensão do observador. Sem as mudanças bruscas nas características físicas dos personagens e cenário, a mensagem que os autores queriam passar poderia ter se perdido. Esse é um dos poderes que o imagético tem sobre o espectador. O poder de impactar, passar sentimentos pelo visual e até explicar e explicitar todo um contexto de uma narrativa.

De acordo com Mitchell, a imagem em si não é desprovida de poder, porém esse poder não é tão forte quanto o poder que depositamos nela, tanto como observador quanto produtor da obra (MITCHELL, 2015, p. 171). O que podemos compreender a partir das obras imagéticas e o experimento de pensamento de Mitchell é que nem sempre elas refletem uma realidade ou representam algo e, mesmo que fazem isso, pode não ser seu intuito. As imagens, para além de objetos que espelham nossa sociedade, são fatores que assim como a linguagem falada e escrita fazem parte do nosso meio social e se constituem a partir desse e ao mesmo tempo para o mesmo.

O episódio *The Wish*, assim como a série *Buffy, the vampire slayer*, não são reflexos concretos da conjuntura histórica e social dos anos 90, até porque o objetivo da série é o entretenimento com narrativas fantasiosas para o público estadunidense jovem do seu período de transmissão, mas nem por isso não existam símbolos dentro de ambos que demonstrem o contexto em que foram produzidos e possam ser explorados enquanto fontes históricas.

O que nos interessa, assim como para Mitchell, é questionar aquilo que as imagens querem nos passar (MITCHELL, 2015, p.171). A resposta que não vamos obter, afinal estamos questionando a um objeto inanimado a questão de seu desejo, é aquela que devemos buscar a partir do estudo aprofundado do vínculo social daquela

imagem. Então, o que *The wish* quer? Supomos que sabemos que os produtores da obra desejam passar com a imagem e as outras mídias que colaboram para seu objetivo, e também conseguimos sentir e raciocinar nossa recepção quando ao episódio, mas o que ele, por si só demonstra?

The wish nos mostra a ruptura entre duas realidades: a primeira cheia de vida e dias claros, com alunos usando roupas com as quais se identificam e tem liberdade para usar, uma realidade em que a população fictícia não conhece o medo pelo místico. As imagens do universo normal são claras, com representações de alunos sorrindo e se divertindo no *The Bronze*. Essa realidade é a mais próximo do real, considerando o real o período temporal fora da mídia, a qual podemos considerar uma representação da juventude dos anos 90 e os vínculos sociais que estes estabelecem com seus espaços de ocupação.

A segunda realidade, o *Wishverse*, nos mostra a noite imperando sobre o dia, pessoas amedrontadas, com a liberdade de ir e vir controlada pelo medo e pelo toque de recolher. Vemos pessoas inseguras, imersas em uma realidade em que as cores escuras e a palidez dos vampiros dominam. A realidade vampírica nos aproxima do fictício da série, de como os personagens vampirescos são representados no universo midiático de *Buffy* em contraste com os personagens humanos.

Para além, são suposições sobre o que as imagens nesse episódio em particular querem expressar. Podemos pensar que essa breve análise anterior possa estar “contaminada” pelo nosso olhar enquanto espectadores e que no fim, assim como Mitchell encerra seu texto, as imagens nada querem, apenas desejam ser questionadas enquanto fontes capazes de expressão (MITCHELL, 2012, p.187).

Considerações finais

A partir do episódio mostrado, existe a probabilidade de encaminhar o presente trabalho de análise por muitos caminhos, apenas dependendo das questões que faríamos às imagens. Poderíamos realizar uma análise intermidiática do filme “*It’s a Wonderful Night*” em comparação ao episódio e encontrar as relações entre ambos,

também seria possível encontrar símbolos dentro da obra que fossem referência ao seu contexto de produção e tentar compreender a partir dessa referência a relação do mercado de mídias com o de propaganda.

O que se espera aqui é validar o uso das imagens enquanto fontes históricas para além da ilustração de um conteúdo ou um documento com necessidade de transformação em texto, como se a imagem fosse algo neutro a espera de algum estudioso atribuir um significado ou palavras para ela (MENEZES, 2012, p.251). O intuito era demonstrar possíveis caminhos de análise imagética, principalmente a partir da perspectiva de Mitchell, ao deslocar o desejo do produtor e do consumidor para o desejo da imagem. Ressaltamos que o presente trabalho tem caráter introdutório, no qual tentamos realizar pela primeira vez uma análise de fonte histórica imagética a partir de teorias de imagem, porém, pretende-se continuar nesse caminho teórico e deslocar o poder que nós atribuímos a imagem para o que ela realmente quer.

Referências

Fonte

The wish (Temporada 3, episódio 9). Buffy, the vampire slayer [Série]. Direção: David Greenwalt. Escrito por: Marti Noxon. Produção: Joss Whedon. Produtora: Mutant Eney Productions, 1998.

Acessos online

5, John. **Plastic**. Acesso disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J98KuS3RUaU>>

SPIES, The. **Tired of being Alone**. Acesso disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KfpGCvG_xwM&ab_channel=Typderschreibt

Guia de episódios da série. Acesso disponível em: <<http://www.buffyguide.com/episodes/wish.shtml>> Acessado em 22/08/2021

Referências Bibliográficas

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>

MENESES, Ulpiano. Cap. XIII História e Imagem pp. 243-260. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Tad. Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuel (ed.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Perspectiva, 2015, p. 165-189.

As primeiras artistas do Uruguai no século XIX: trajetórias e apagamentos

Milena Lima Sire¹

O tema desta pesquisa é um recorte de pesquisa de mestrado acadêmico ainda em andamento. Neste artigo, procura-se explorar acerca da trajetória e obra de duas artistas mulheres uruguaias, atuantes no século XIX no país: Josefa Palacios e María del Carmen Árraga de Sardeson.

Josefa Palacios foi uma artista autodidata em um contexto onde os aspirantes a artistas não dispunham do ensino tradicional de pintura como as conhecidas academias de arte europeias. A artista representa em 1854 o episódio do desembarque dos trinta e três Orientais na praia da Agraciada, no departamento de Colônia do Sacramento, território de nascimento da artista. A escolha do tema retratado por Palacios foi pioneiro, já que não se conhecem relatos de outras representações anteriores à de Josefa. Entretanto, a única pintura histórica de Palacios teve destaque no cenário cultural de Montevideo oitocentista até um compatriota finalizar sua representação do mesmo fato histórico com rigor acadêmico.

¹ Graduada em Artes Visuais – Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas e atualmente Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. Contato: milelimasire@gmail.com.

A tela mencionada é a única obra da artista em domínio público, apesar de existirem relatos de outros trabalhos de Palacios, dentre eles, miniaturas de María Ortiz Laguna de Argentó, de sua filha e de Florencio Varela. Estas obras não estão disponíveis para consulta pois provavelmente se encontram sob domínio privado. Portanto, a única obra de Josefa Palacios em domínio e de acesso público é a tela de gênero histórico, localizada hoje no Museu Histórico Nacional de Montevideo.

María del Carmen Árraga também foi uma artista plástica uruguaia compreendida no período oitocentista do país. Realizou naturezas mortas e retratos de personalidades políticas, dentre eles Venancio Flores, Tomás Gomensoro e Alejandro Chucarro. Árraga é conhecida por haver sido discípula do consagrado pintor acadêmico uruguaio Juan Manuel Blanes, reconhecido como “Pintor da Pátria”. Carmen é conhecida por ter realizado um dos primeiros retratos de José Artigas apenas 15 anos após do falecimento do mesmo², e também integra parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

O objetivo da investigação proposta originalmente no projeto de mestrado abarca compreender quais aspectos da sociedade oitocentista uruguaia levaram Palacios e Árraga à condição de artistas, averiguando vestígios da vida pública e pessoal das mesmas e do meio cultural, ideológico, familiar e econômico em que estavam inseridas, analisando as obras deixadas por elas, procurando assim, ressaltar suas contribuições para o cenário iconográfico do país. Entretanto, para este recorte, procura-se apenas dar conta dos primeiros apontamentos realizados sobre suas trajetórias e apagamentos.

Considerando o episódio de apagamento que Josefa Palacios sofre após o artista Juan Manuel Blanes ter consagrada a sua representação da mesma temática histórica e a recorrência de casos de invisibilidade de mulheres artistas por parte da historiografia, entende-se a necessidade de debater acerca do reingresso dessas artistas mulheres à narrativa tradicional, investigando como se deu esse apagamento.

2 O retrato, realizado 15 anos após o falecimento de Artigas, foi concebido a partir de relatos e descrições deixados por documentações, sendo assim, uma recreação da figura do prócer.

A historiadora francesa Michelle Perrot (2008) aponta dois fatores como causa para a invisibilidade da mulher na história: a falta da presença das mulheres no espaço público, limitadas ao ambiente doméstico, e o silêncio das fontes; ocasionado pela escassa quantidade de material produzido, tanto pelo acesso aos meios de produção do mesmo, quanto pela aceitação de uma incapacidade por parte das mulheres, subjugadas a outros afazeres.

Entende-se, portanto, que havia uma necessidade de se construir uma história das mulheres que pudesse “explicar o desenrolar do processo histórico oferecendo novas narrativas, apresentando novas causas e demonstrando consequências antes ignoradas” (PINKSY, 2009, p. 161). A historiadora Carla Pinsky ainda explica:

A História das Mulheres deixava clara a importância da diferença sexual na organização da vida social em diversos contextos muito bem mapeados. Um grande avanço, sem dúvida, mas ainda insatisfatório para os que reivindicavam resultados mais amplos para além das meras descrições. Não basta acrescentar as mulheres aos livros de História – disseram –, é preciso repensar o próprio saber histórico e privilegiar abordagens analíticas. (PINSKY, 2009, p. 161)

A produção que abrange o que hoje conhecemos por História das Mulheres, reconhece que a condição feminina é constituída histórica e socialmente (PINSKY, 2009, p. 160), e muito questionou acerca da exclusão das mulheres das narrativas tradicionais, portanto, é de interesse da pesquisa nutrir-se das colaborações da História das Mulheres para debater aspectos relacionados às trajetórias das artistas Palacios e Árraga. Reconhecemos o solo fértil que a produção da História das Mulheres debate, no entanto, identifica-se a necessidade de explorar lacunas que outras pesquisas deixam acerca de Josefa Palacios e Carmen Árraga. Porém, como afirma Michelle Perrot (2008), existe uma dificuldade quando se trata de história das mulheres, causada principalmente pela falta de fontes, documentos e vestígios deixados por elas.

Nesse sentido, considerando a bagagem teórica de autores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, entende-se que a metodologia micro-histórica, com enfoque no exercício de redução de escala de

observação, nos permite investigar com mais enfoque os aspectos sociais de determinado objeto para podermos realizar uma generalização mais ampla (LEVI, 2011, p. 143). Seguindo a base teórica do micro-historiador Levi, opta-se pela redução de escala como procedimento analítico para obter, por meio de uma análise microscópica, fatores previamente não observados (LEVI, 2011) acerca das trajetórias das artistas, assim como suas contribuições culturais. Desse modo, com o exercício da redução de escala, lança-se um olhar mais apurado acerca das singularidades nas trajetórias das mesmas, reconhecendo suas excepcionalidades.

A produção iconográfica uruguaia, assim como grande parte dos países no mesmo período, foi marcada pela predominância autoral masculina. Com produção datada a partir de 1854, com a exposição do quadro *Desembarco de los Treinta y Tres Orientales de Palacios*, a presença feminina no cenário iconográfico do país foi gradual e lentamente se expandindo. Como reconhece a professora Ana Paula Simioni (2019, p. 31), “a ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não deriva, evidentemente, de incapacidades inatas, mas de um acesso desigual à instrução artística”. Bebendo do texto de Linda Nochlin “Why there have been no greatest women artists?”, publicado originalmente em 1971, Simioni nos aponta alguns fatores determinantes para essa falta de destaque das mulheres artistas.

Um deles é relativo à restrição de algumas disciplinas de educação artística. Como haviam privações às mulheres no que tange ao ensino anatômico por causa da nudez dos modelos, as mulheres ficaram excluídas de estudos essenciais para a estrutura de representações de gêneros mais valorizados da pintura, como por exemplo o gênero mitológico e o mais elevado de todos, o histórico (SIMIONI, 2019). Outro fator fortemente pontuado pela autora foi a condição de amadorismo atribuída às mulheres, por não conseguirem destacar-se na produção considerada de maior valor – realizada pelos homens –, tendo assim sua própria produção constantemente desvalorizada e cada vez mais subjugada ao esquecimento (SIMIONI, 2019).

Mas não eram apenas esses os empecilhos que uma mulher artista enfrentava ao tentar profissionalizar-se. Na consagrada Académie

Julian, na França, as mensalidades e anuidades das matrículas femininas custavam em torno do dobro das masculinas (SIMIONI, 2007, p. 92). Já na École de Beaux-Arts, em 1896, ao matricular-se as aspirantes “deveriam apresentar requisição por escrito, portar certidão de nascimento atestando idade entre 15 e 30 anos, além de apresentar uma carta de recomendação de um professor ou de um artista célebre” (SIMIONI, 2007, p. 92-93). Além dos já conhecidos casos de artistas mulheres que tiveram que assinar suas obras sob pseudônimos masculinos. Linda Nochlin, na sua publicação de 1971, que mais tarde seria conhecida como o texto inaugural da crítica de história da arte feminista, reconhece que as estruturas sociais e institucionais nas quais o grande artista tenha vivido e trabalhado não são apenas influências secundárias para as condições de êxito. Para Nochlin, elas são fator decisivo para a falta de mulheres artistas que se destacaram.

Josefa Palacios e Carmen Árraga foram mulheres artistas membras de famílias abastadas do Uruguai do século XIX. Josefa era autodidata, e Carmen foi discípula do artista renomado Juan Manuel Blanes. Como naquele período o Uruguai não tinha academias de pintura, o governo procurava brindar bolsas de estudos para os artistas nacionais receberem formação acadêmica na Europa (TOMEIO, 2020), e estes foram os pintores de maior destaque na produção iconográfica da época. Carmen Árraga chega a ser contemplada com uma das bolsas cedidas, como prêmio por um retrato apresentado em um concurso, mas não pôde desfrutá-la, pedindo mais tarde a concessão do prêmio em dinheiro (TOMEIO, 2020, p. 70)

As restrições do ensino formal de arte às mulheres levaram à condição de que as artistas – exceto algumas excepcionalidades – não se destacassem no cenário da pintura. Isso é evidenciado no momento em que Josefa Palacios, a princípio elogiada³ na comunidade, começa a receber críticas sobre sua pintura após Juan Manuel Blanes, pintor

3 Encontra-se, na documentação relativa à pasta nº 822 do Museu Histórico Nacional de Montevideo, relativa à Josefa Palacios, a reescrita da revista Eco de la Juventud Oriental, publicada em Montevideo em 20 de abril de 1854, o seguinte trecho dedicado a artista: “Recomendamos a nuestros amigos y compatriotas este hermosotrabajo de la distinguida artista Oriental, cuyo talento honra altamente a nuestra joven República”.

contemporâneo academicista, finalizar sua tela de mesma temática histórica⁴. Walter Laroche, historiador uruguaio, afirma na nota publicada no jornal La Plata:

Los personajes, faltos de volumen, no tienen por cierto los verdaderos rasgos fisonómicos, estando muy lejos de ser individualizados como permiten serlo en el cuadro del mismo tema que realizó Juan Manuel Blanes en 1876/78, cincuenta años después del acontecimiento, documentándose en fuentes insospechables y en el mismo histórico escenario. Corresponde señalar que la cita, no significa hacer comparaciones. El cuadro de Josefa Palacios compone una escena con paisaje imaginado, con errores de perspectiva, carente de dibujo y no resiste análisis técnicos. Pero tiene en su favor que, realizado antes de los treinta años después del hecho, reúne el sentido emocional suscitado por un acontecimiento que había tenido repercusión americana (LAROCHÉ, 1961, p. 5 apud TOMELO, 2020, p. 5).



Figura 1: Josefa Palacios. El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales. 1854. Óleo sobre tela, 97cm x 122 cm. Fonte: Museu Histórico Nacional de Montevideo / Matías Bernaola

4 Ver: BLANES, Juan Manuel. Juramiento de los treinta y tres Orientales. 1875-1878. Óleo sobre tela, 311cm x 564 cm.

Para Roger Chartier, as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros ou legitimar um projeto reformador (CHARTIER, 1990, p. 17), sendo assim, identificamos no discurso de Laroche sua concepção do mundo social. Pierre Bourdieu entende que as relações de comunicação são relações de poder que dependem do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações, e que podem acumular poder simbólico (BOURDIEU, 1989, p. 11). Bourdieu afirma:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Segundo o entendimento do poder simbólico de Bourdieu (1989), pode-se apontar que o discurso do historiador Walter Laroche (LAROCHÉ, 1961, p. 5 apud TOMÉO, 2020, p. 5) reforça, apesar da já instaurada tradição iconográfica de origens francesas que se enraizaram no Uruguai, o estigma do amadorismo feminino ao apontar que a única característica que atribuiria valor à obra de Palacios seria, ao seu ver, seu sentido emocional. Palacios, por não haver frequentado academias de arte ou não haver sido discípula de um artista acadêmico, tem a sua representação histórica desvalorizada por não apresentar o rigor de técnica esperado para um artista de gênero histórico.

Nos apropriando de estudos de identidades nacionais, podemos compreender o papel que a pintura de gênero histórico exercia no século XIX, período de diversas transformações sociais e econômicas. A pintura histórica era o gênero mais valorizado pois tinha forte função pedagógica e desenvolvia ideias vinculadas à história e à

nação, funcionando como formadora de cidadania (TOMEIO, 2020, p. 67). Stuart Hall ainda aprofunda:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas [...]. (HALL, 1999, p. 50-51).

Entende-se, portanto, que a necessidade de construção de uma identidade nacional uruguaia nutre-se das representações imagéticas do século XIX e usa a figura dos Trinta e Três Orientais “para construir uma imagem heroica de grande rendimento simbólico e perdurabilidade” (LAURINO, 2001, p. 43). Desse modo, segundo Laurino, serão as elites letradas do patriciado uruguaio que irão, por meio do discurso literário, da poesia, pintura e história, assumir a tarefa da primeira construção nacional (2001, p. 43). Entretanto, a representação que se consagra é a de rigor acadêmico de Blanes, não a de Palacios, a primeira a ser realizada. Ainda sobre as representações e discursos simbólicos, Chartier nos mostra:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Nesse sentido, sabemos que as demandas liberais por criar códigos relacionais de uma comunidade política, um sentimento de identidade e até registro da memória (LAURINO, 2001, p. 207) são atendidas pela representação espetacularizada do fato histórico, pois como argumenta Hall, as culturas nacionais funcionam como um sistema de representação. Desse modo, a tela de Josefa é em até certo ponto “substituída” pela de Blanes, que conseguia cumprir com essa

demanda nacionalista e “se integrou no marco do projeto ideológico de consolidação nacional na que participavam as elites intelectuais de Montevideo” (LAURINO, 2001, p. 209).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho procurou, ainda que em construção como uma pesquisa sólida, contextualizar as trajetórias das artistas Josefa Palacios e Mariádel Carmen Árraga, promover um debate sobre suas contribuições pictóricas e culturais e seus esquecimentos na história, além de estabelecer uma rota de entendimento dos processos de silenciamento das mulheres, com a intenção de valorizar estas artistas representativas da história da arte no Uruguai.

Para este primeiro momento, procurou-se explorar os primeiros apontamentos em relação às categorias de análise gênero e identidade, entretanto, estudos de representação e análise das imagens produzidas pelas artistas também poderiam ser agregados, porém devido às dimensões deste texto, serão abordados em uma outra ocasião. Reconhecemos a importância do caráter construtivo e representativo da imagem, como Ulpiano Meneses nos relata em sua produção sobre imagem e história:

Seja como for, conviria acentuar, primeiro, que as imagens não contribuem apenas para representar o passado, mas também para construí-lo; em seguida, que os diferentes modos de representação visual – fotografias, pinturas, gravuras, esculturas, cinema, objetos tridimensionais etc. – deixam marcas específicas nessa produção do passado. (MENESES, 2012, p. 259).

O autor também defende que “se faz necessário o aporte da teoria da recepção não só na sua versão original, literária, ou na sua adaptação à história da arte, como ainda na perspectiva da sociologia dos comportamentos culturais e na do conhecimento (MENESES, 2012, p. 257). Nesse sentido, fica evidente a necessidade de um recorte que abranja a teoria da imagem atrelada aos fenômenos culturais, assim como a leitura das imagens deixadas pelas artistas, objetivos já explorados em outras escritas.

O olhar micro-histórico salienta as particularidades dos indivíduos, pertencentes ao processo histórico, e que, ao entendimento de Levi, revela fatores previamente não observados (LEVI, 2011, p. 141). A redução de escala, característica no método, é de extrema importância para a análise dos fenômenos, que logo ganham novos significados.

A História das Mulheres se fez presente neste recorte e logo no início deste texto pudemos identificar alguns fatores que levaram ao afastamento das mulheres no âmbito artístico. Esses fatores que impediam as mulheres de realizar ações consideradas imorais resultaram numa negligência da mulher como sujeito criador de arte, e uma condição de objeto representado. Essa negligência, como silogismo, resulta na falta de legitimação das artistas nos espaços de artes, como são os museus de artes visuais, sendo relocadas para espaços de memória. A escassez de vestígios das mulheres nas publicações de história da arte dificulta a produção de uma historiografia que as abranja. A historiografia ainda está em desenvolvimento e novas pesquisas vêm a complementar.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Bertrand Brasil S. A: Rio de Janeiro, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 18. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad, Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. Edição, Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio/ Apicuri, 2016.

LAURINO, Carolina González. **La construcción de la identidad uruguaya**. Montevideo: Ed. Santillana S.A, 2001.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: Burke, Peter. **A escrita da História**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 135-163.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Imagem. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes artistas mulheres?** Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Aurora, 2016. 28 p. Disponível em: <https://docplayer.com.br/38465449-Por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas.html>. Acesso em: 2 jun. 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. 1. Edição, São Paulo: Contexto, 2008. 190 p.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

PINSKY, Carla. Estudos de Gênero e História Social. **Estudos Feministas**. 17 (1): janeiro-abril, 2009, p. 159-189.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SIMIONI, Ana Paula. O corpo inacessível: As mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, ed. 14, p. 83-97, jan-jun 2007.

SIMIONI, Ana Paula. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. 1. Edição, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2019.

TOMEIO, Daniela. Territorio liberado: laproducción artística femeninaenel Montevideo delNovecientos. **Cuadernos del CLAEH**, Montevideo, v. 39, n. 111, p. 65-80, 2020.

Polêmicas na imprensa: honra militar e o desafio de duelo de Sena Madureira a Silveira Martins (Rio de Janeiro, 1871)

Vitor Wieth Porto¹

Embates entre jornalistas nos impressos que evoluíam em verdadeiras batalhas se tornaram relativamente comuns na imprensa ao longo do século XIX, principalmente a partir da segunda metade do século (HUGHES, 1998; RAMOS, 2005; BRAGA-PINTO, 2018). Entretanto, mais que combates de opiniões e ideias, as rusgas entre redatores podiam se transformar em conflitos físicos, principalmente em duelos previamente organizados por representantes de ambas as partes onde o propósito estava na reparação da honra e reputação dos envolvidos. No referido período, a imprensa era um campo em expansão e também em disputa, principalmente no Brasil, onde a “liberdade excessiva” das redações que publicavam qualquer coisa nas publicações a pedido e o uso de “testas de ferro”² eram recorrentes

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, sendo bacharel em História pela mesma instituição. Pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: vitor.wieth.porto@hotmail.com

2 Os chamados de “testas de ferro” eram pessoas que vendiam sua assinatura para que outras pessoas publicassem ataques a outrem de forma “anônima” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 56).

tornava a imprensa um temível instrumento para destruir a reputação de alguém (BRAGA-PINTO, 2018, p. 56-61). Como uma forma de civilizar e também projetar socialmente os intelectuais que acabavam por se envolver em polêmicas impressas, os duelos passaram a ser apropriados como a prática que atribuiria os ideais cavalheirescos de honra, etiqueta e civilidade aos jornalistas brasileiros (BRAGA-PINTO, 2018), inspirando-se nas atribuições do duelo na Europa, principalmente na França, Itália e Alemanha, onde a defesa da honra através desse tipo de costume era relativamente bem-vista pela sociedade e um meio de integração entre as antigas elites aristocráticas e as novas elites burguesas (NYE, 1998; HUGHES, 1998; FREVERT, 1998; GUILLET, 2013).

O Brasil não foi o único país americano em que o duelo foi visto por parte das elites como meio de reparação da honra ferida e modo de distinção perante as classes populares. Outros países como o México (PICCATO, 2001; GUERRA, 2006), o Uruguai (PARKER, 1999) e a Argentina (GAYOL, 2008) também demonstraram uma adesão ao costume de duelar em parâmetros similares aos propostos por certos grupos das elites brasileiras. No caso específico argentino, por exemplo, o duelo tornou-se uma verdadeira “mania”, exibindo milhares de ocorrências (GAYOL, 2008, p. 115), fenômeno que não ocorreu no Brasil. Pablo Piccato (2001, p. 278), conjectura que o duelo também podia ser compreendido por essas elites do Novo Mundo como uma maneira de buscar o reconhecimento internacional perante os cavalheiros europeus, inserindo-os então a um grupo internacional de homens honrados e, portanto, iguais entre si.

Contudo, o que exatamente era o duelo? Para explicá-lo, se faz necessário abordarmos também o valor que o desencadeava: a honra. Para o antropólogo Julian Pitt-Rivers (1988, p. 13-14), que se debruçou sobre o assunto analisando sociedades mediterrâneas, a honra seria o valor que a pessoa tem sobre si e aos olhos da sociedade, sendo uma autoafirmação perante os demais, um direito de orgulho e respeito. Dessa forma, o indivíduo esperava um modo de tratamento respeitoso dos outros, ao mesmo passo que possuía uma conduta que justificasse esse tipo de recepção. Demonstrar uma conduta honrada

também estava atrelada a outro conceito relacionado à honra: o de vergonha. Pitt-Rivers (1988, p. 30) encara a vergonha como uma preocupação com a própria reputação, seja como sentimento ou como o reconhecimento público deste. Seria ela que tornaria as pessoas sensíveis à pressão da opinião pública, como diante de uma ofensa na imprensa, por exemplo. Além da instância individual, a honra também atingia as mais diversas coletividades: a família, a profissão, os partidos políticos e até mesmo a nação, onde todos estariam imbuídos de uma honra coletiva que reflete em sua honra individual e que, diante de um ataque à referida coletividade, também atinge todos os membros do grupo (PITT-RIVERS, 1988, p. 25; LEFÈBVRE, 1992; PORTO, 2020; HUGHES, 1998).

Portanto, honra e vergonha eram dois conceitos que se relacionam como valores ordenadores da sociedade, pois pautavam relações de respeito entre os indivíduos. Mais do que isso, tais valores também possuíam um propósito hierarquizante, uma vez que o gênero, classe social e a raça eram elementos que afetavam essa dinâmica. A honra feminina estava exclusivamente atrelada à de sua família e a do seu “responsável” (pai, marido, irmão, etc.) (PITT-RIVERS, 1988, p. 24-25), ao mesmo passo que as classes altas também elaboravam um ideal de honra que pertencia somente a elas (REMEDY, 2011, p. 12), negando assim às classes populares a possibilidade de defender a própria honra pelos mesmos métodos que ela fazia. Que meios seriam esses? O do conflito físico, o duelo.

O duelo era um costume que visava reparar a honra ultrajada por uma ofensa, ou seja, a quebra do respeito. A prática possuía normas comuns que deveriam ser seguidas à risca para qualificar um embate como duelo, regras as quais são devidamente expressadas nos diversos códigos de honra que foram elaborados ao longo do século XIX (THOMPSON FLORES, 2018). A partir do momento que havia uma ofensa (seja verbal ou física), cabia ao ofendido desafiar seu ofensor através de uma carta, na qual ele já nomeava quem seriam suas testemunhas (ou padrinhos). As testemunhas, geralmente em duplas, eram os homens que de fato decidiam se a ofensa seria passível de duelo, quais seriam as armas utilizadas (florete, sabre e

pistola sendo as únicas possíveis), as condições de combate, o local e horário para o mesmo. Um duelo não visava a morte dos combatentes, muito pelo contrário, logo que a maioria dos combates terminava ao primeiro sangue (o primeiro homem a ser ferido era o perdedor) e era particularmente comum a presença de um médico para tratar o(s) ferido(s) imediatamente ao fim do embate (GUILLET, 2013, p. 132-138). O objetivo do duelo se dava na demonstração de coragem para defender-se diante de um insulto, de não temer a possibilidade de morte (que apesar de rara, não era nula), de restaurar a honra de modo privado e rápido, não expondo a humilhação aos tribunais (o que também podia ser interpretado como uma incapacidade do indivíduo de proteger sua própria honra). Essa necessidade de se mostrar como alguém independente, corajoso e nobre estava inserida em um contexto maior, onde a ideia de virilidade era vista pelos intelectuais do século XIX como algo natural, biológico do homem. Nesse sentido, a honra também se relacionava com essa noção, o que implicava que os homens deveriam ao todo tempo se provar viris e, consequentemente, honrados (CORBIN, 2013).

A argumentação até o presente momento indica que recusar um duelo era muito penoso para a reputação de quem o fazia. Sem embargo, as particularidades de cada país podem ir na contramão dessa ideia geral. No Império do Brasil, temos um caso muito ímpar nesse sentido e que expressa bem como o duelo enquanto prática legítima e utilizada não era compartilhada por todos:

Ao público.

Publicou hoje o Sr. A. de Senna Madureira um escrito que, se por um lado faz prova plena de que o valente capitão não tem o juízo maduro, por outro lado convence-me que a falta de senso não é incompatível com a mentira. Vou relatar a verdade do caso tal qual passou-se, para poder-se aquilatar quanto é ridícula a fanfarrice do Sr. Madureira: No dia 28 do corrente entrei no Club da Reforma, pelas 2 horas da tarde, pouco mais ou menos, e fui saudado por vários colegas, que ali se achavam, e entre outros pelo Sr. Joaquim Serra, com estas vozes, acompanhadas de hilaridade: - Um duelo! Estás desafiado! Aqui deixou-te esta carta o capitão Madureira! Tomei a carta, passei-lhe os olhos por alto, e entreguei-lhe dizendo: pois até comigo caçoas? A razão de assim pensar foi conhecer o Sr. Serra, e saber que ele costuma a brincar com seus amigos, e

a convicção que tenho de que um homem que deveras quer bater-se não anda anunciando pelas esquinas *n'um país onde o duelo é punido como um grande crime*. Foi-me, porém, forçoso acreditar a veracidade da carta, que é nem mais nem menos a que foi transcrita pelo Sr. Madureira, e dei-lhe a resposta que igualmente se acha transcrita na falsa exposição que fez dos fatos. Retirei-me para casa, e apenas acabava de chegar quando bateram palmas; eram o Sr. Madureira, a quem eu nunca havia visto e não podia regularmente esperar, e um oficial da marinha, patricio e conhecido meu, o Sr. Lorena. Abri-lhes a porta da sala e mandei pura e simplesmente que entrassem e se assentassem, o que fizeram, sabendo que só depois disso quem era a pessoa com quem falava. Perguntei agora: não é insensato e totalmente pretensioso chamar o Sr. Madureira excessiva cortesia esta maneira de tratar um desconhecido, não estranha a mais vulgar educação? Então que poderei eu dizer do Sr. Madureira, que tratando-me na sua carta anterior como um artigo posterior de senhoria, o que já é favor, na minha presença não me dava senão excelência, que por nenhum título me cabe? O Sr. Madureira com a maior cortesia disse: que era ele o Sr. Madureira; que sabia ser eu o autor da crônica em resposta ao seu protesto; que se julgava injuriado, e pedia-me uma retratação. Respondi-lhe em alta voz, franca e terminantemente que não fazia retratação alguma, porque o artigo exprimira tudo quanto eu quisera exprimir, sem aumento nem diminuição de uma vírgula; e que não havia nele injúria alguma a sua pessoa. Replicou-me o Sr. Madureira, chama-me de louco; trepiquei-lhe eu: digo apenas que o senhor não tem o jeito maduro, nem mais nem menos, o que disse o senhor por outros termos, chamando-me de menos refletido. [...] Dizendo-me ainda o Sr. Madureira que, apesar de tudo, era uma questão de melindre pessoal, e que julgava-se ofendido em sua consciência, ainda que injúria não houvesse, respondi-lhe que não me retratava, porque aquilo que estava escrito era o que de fato quis escrever; que teria muito gosto de dar-lhe explicações, manifestando-lhe que nunca tivera intenção de injuriar a um homem a quem não conhecia, mas o Sr. Madureira com a sua carta tornara isto impossível, por parecer que eu cedia a ameaça do duelo, de que eu não fazia caso. O Sr. Madureira disse-me que sendo militar, julgava dever seu pedir uma satisfação pelas armas. Respondi-lhe nestes termos, tais e quais: Não tenho medo do senhor, nem de ninguém, mas a mesma razão que me impede de dar explicações, impede-me de aceitar seu desafio. O senhor faz-me dois dilemas: dá-me satisfação ou bate-se; bate-se ou eu o tratarei como entender no meu desprezo. Respondo-lhe: nem lhe dou satisfação, nem me bato, espero por essa terceira e mais terrível ponta do dilema. Acrescem a isto mais duas razões para proferir esta última hipótese: a 1ª é que o senhor não quer bater-se, porque anunciou *urbi et orbi*; o resultado de tudo isto, hoje é uma comédia, e eu não figuro em comédia; a 2ª é que sendo eu homem de lei, se tiver a desventura de mata-lo terei cometido um assassinato sem ao menos ter a meu favor o ignorar a lei, ao passo que na 3ª hipótese, sendo agredido, posso

comparecer perante os tribunais, sem envergonhar-me do meu ato. O Sr. Madureira então falou nestes termos: o Sr. doutor recusa o duelo porque a lei proíbe; não? E eu acrescentei: por isso e pelas razões que já expus. Então permite que eu use outros meios legais? Maravilhou-me isto da parte de quem desafia, mas retruquei-lhe: legais ou ilegais, como o senhor entender. O Sr. Madureira dizendo que não me queria roubar mais tempo, retirou-se, estendendo-me a mão e declarando que sem conhecer-me já me votava simpatias e que, com a vista, eu não as desmerecera e que supunha dever eu apreciar seu procedimento. Respondi-lhe que podia ser nobre, mas de certo era pouco razoável. [...] A vista da exposição que afirmo ser verdadeira, e creio não poderá ser contestada pelo Sr. Lorena, testemunha presente, pergunto: O que significa o escrito publicado, hoje, pelo Sr. Madureira? Um desvario! Podia eu proceder mais humanamente com os delírios do Sr. Madureira do que do modo por que o fiz? Ninguém pode dizer o contrário, sob pena de afirmar que um homem de senso deve ter o mau gosto de passar 12 ou 20 anos nas galés, só porque qualquer mentecapto vem lhe atravessar-se no caminho, e dá-se por ofendido no seu melindre. O procedimento do Sr. Madureira, do coração o confesso, não me inspira outro sentimento que não seja o de verdadeira compaixão pelas desgraças do meu próximo. *Não quero com isto dizer que me acho resignado a suportar loucuras de todo gênero. O Sr. Madureira que experimente.*

SILVEIRA MARTINS.

Rio, 30 de setembro de 1871 (JORNAL DO COMMERCIO, 1871, grifos nossos).

Publicada na terceira página da edição de 1 de outubro de 1871 do *Jornal do Commercio*, Gaspar Silveira Martins, bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, membro do Partido Liberal, homem que futuramente seria senador rio-grandense e Ministro da Agricultura do Império³, defende-se publicamente diante de uma polêmica que o levou a ser desafiado para um duelo demonstrando uma postura completamente diferente da esperada para a situação. Apesar de ser um relato extenso, ele demonstra um homem que se descreve como cortês, calmo e, acima de tudo, convicto com base nas leis do Império. Além de recusar o duelo de forma definitiva, expressa que não teria nenhum problema de utilizar-se dos mecanismos legais para reparar uma desonra, caso o militar decidisse levar isto à frente. Podemos

³ Jonas Vargas aborda a trajetória política de Silveira Martins a nível regional e nacional, abordando suas redes de relações que proporcionaram a sua progressiva influência dentro do Partido Liberal até tornar-se um líder dentro do mesmo. Cf. VARGAS, 2007.

explicar a recusa firme de Silveira Martins por alguns ângulos. Primeiro e talvez o mais provável, a possibilidade de que os ideais europeus da defesa da honra por meio de uma prática como o duelo não fizessem parte da realidade das elites brasileiras durante o período. Braga-Pinto (2018) aponta que os duelos entre elites passaram a ser mais frequentes a partir da década de 80 do século XIX. Na Europa, em países como a França, o duelo foi utilizado como forma de recuperação do orgulho nacional (após a humilhante derrota para os alemães na Guerra Franco-Prussiana em 1871) e também ferramenta de “preparação” dos homens para as guerras que viriam (NYE, 1998). Na Itália, país que ainda se configurava enquanto um Estado unificado, tinha o duelo como uma prática comum e unificadora entre as distintas elites do país (HUGHES, 1998). Enquanto os dois países passavam por transformações sociais profundas, o Brasil mantinha-se como um regime monárquico ainda estável. Para além disso, recorrer aos tribunais diante de casos de difamação e ofensa à honra era aceito na sociedade brasileira, principalmente por sua relativa efetividade (CARNEIRO, 2019).

Outra interpretação que pode somar-se à primeira envolve os riscos e consequências de envolver-se em uma contenda desse tipo. No ano seguinte, 1872, Silveira Martins foi eleito deputado geral pela sua província (LUNA, 2012). Não entrar em uma polêmica do tipo que um duelo poderia suscitar um ano antes das eleições pode ser visto como prudente, especialmente em um contexto em que a defesa da honra pelas armas não se desenhava como crucial para a elite política. E somado a isso, talvez o bacharel não visse Madureira (que era em época capitão do exército) como um “igual”, o que pode ser conjecturado através dos adjetivos dados ao militar (imaturo, mentecapto) pelo próprio. Mesmo encarando o ato de pedir uma reparação como nobre, partindo do oficial, seria pouco razoável. A noção de igualdade era importante para que uma ofensa pudesse ser considerada um ataque à honra. Alguém visto como “inferior” não podia de fato infligir danos à honra de um “superior”, o que implicava que o dito superior não deveria desafiar e/ou acatar desafios de homens de “menor estirpe”, pois isso poderia “rebaixá-lo ao nível” do

homem inferior e colocar sua honra em risco (PITT-RIVERS, 1988, p. 22).

Todavia, temos que levar em consideração a outra parte. Embora a notícia já dê indícios que o desafio de Antônio Madureira⁴ à Silveira Martins tenha sido por publicações na imprensa, para compreender efetivamente o que aconteceu, precisamos nos aprofundar na situação, elaborando uma pequena série para termos uma visão mais ampla do ocorrido (LUCA, 2008). Toda a situação iniciou-se com uma frase mal interpretada escrita por Silveira Martins em outro periódico, *A Reforma*, vinculado ao Partido Liberal. Para resumir a situação, em 22 de setembro, o jornal citado anunciou que o general Bento Martins havia chegado à Corte e para saudá-lo, tratou de falar dos seus principais feitos enquanto militar, em especial na recente Guerra do Paraguai. Em certo momento da narrativa, tratando das ações do general na província de Mato Grosso,⁵ chega-se à frase que inicia o problema: “Não faz o herói rio-grandense recordar o herói romano, reerguendo, na floresta negra, os troféus do império derrubados pela acha d’armas dos soldados de Arminius?” (*A REFORMA*, 1871a, p. 1), o que foi visto com reprovação pelo capitão Sena Madureira, visto que o mesmo acreditou ser uma comparação infeliz e desproporcional entre a Campanha do Mato Grosso e a Batalha de Teutoburgo.⁶ Provavelmente sentindo que o referido artigo d’*A Reforma* depreciava a honra dos militares brasileiros, comparando o seu desempenho

4 Antônio da Sena Madureira se tornou mais conhecido por estar particularmente envolvido na Questão Militar nos últimos anos do Império, já ocupando o posto de tenente-coronel, sendo punido por expressar suas opiniões quanto ao projeto de lei que obrigaria os militares a contribuir para o montepio militar. Cf. CASTRO, 2000.

5 A ofensiva do exército paraguaio sobre a província mato-grossense foi pesada nos primeiros anos de guerra, causando sérios danos à região e obrigando as tropas brasileiras a recuarem em diversos contextos, sendo a mais célebre o episódio conhecido como Retirada de Laguna, onde o exército brasileiro sofreu pesadas perdas tanto físicas quanto morais. Cf. MARIN & SQUINELO, 2019.

6 A Batalha de Teutoburgo referida pelo jornal foi um evento ocorrido em 9 d.C. Nesta, três legiões romanas lideradas pelo general Varo dentro da Floresta Negra foram destruídas por Arminio, líder germânico. Diante de tamanha humilhação, Varo suicidou-se. Cf. WELLS, 2014. No século XIX, esse evento foi apropriado e transformado em um mito fundador do nacionalismo alemão. Cf. SILVA & ALBUQUERQUE, 2017.

na Campanha do Mato Grosso com a catástrofe militar romana, dois militares decidiram “corrigir” a colocação feita pela imprensa: Alfredo Taunay⁷ e Antônio de Sena Madureira. Taunay manifestou seu descontentamento na edição do dia 26 (A REFORMA, 1871b, p. 2), Madureira no dia seguinte (A REFORMA, 1871c, p. 2).

No dia 28, Silveira Martins publicou uma resposta para os dois oficiais, sendo esse artigo o real motivo que levou o capitão a desafiá-lo. De título “Os dois matemáticos e a Expedição de Mato Grosso”, o texto irônico deixa claro que não houve uma comparação entre os eventos, mas uma associação de ideias remetendo aos triunfos de Bento Martins na guerra. O final do escrito, focado exclusivamente em replicar as colocações de Madureira que colocavam em dúvida um episódio de Bento Martins narrado pelo impresso, caçoa do capitão ao dizer que ele deveria então dizer seus feitos no conflito, pondo em xeque sua coragem enquanto veterano, além de caçar de seu sobrenome em um trocadilho, dizendo-lhe que apesar de ser Madureira, o indivíduo não teria nada de maduro (A REFORMA, 1871d, p. 2).

Da perspectiva de respeito mútuo que pauta a honra, o militar sofreu foi ofendido pessoalmente de duas maneiras: além de sua coragem enquanto combatente ser posta em dúvida, o que ofende tanto a honra individual quanto a honra de sua classe militar, a zombaria envolvendo o sobrenome de sua família, que apesar de inofensiva, em um turbilhão de comentários sarcásticos, irônicos e depreciativos como os elencados por Silveira Martins pode ser vista como a gota d’água. Embora as notícias não deixem claro em qual ponto específico Madureira sentiu-se ofendido (e podemos pensar que foram múltiplos), o fato é que ele realmente acabou sendo humilhado em um jornal relevante da Corte e por mais penoso que tenha sido para o mesmo, a situação não se transformou no duelo que ele tanto

⁷ Em 1874, três anos depois, Taunay publicou um livro relatando sua visão enquanto combatente presente na Retirada de Laguna, onde deixa explícito em seu prefácio que a motivação para a escrita se deu por conta de uma “série de provocações” feitas sobre o episódio, possivelmente referenciando de modo indireto o embate ocorrido na imprensa aqui relatado. Cf. TAUNAY, 1874, p. 9.

desejava. Certamente, o ponto de ter sido caçoado por um civil pode ser visto como um agravante, levando em conta o notório sentimento de superioridade dos militares perante os civis (BERTRAUD, 2013). Por outro lado, quanto à Silveira Martins, a recusa não lhe afetou de forma alguma. Pelo contrário, podemos conjecturar que a postura calma e assertiva do bacharel evidenciou suas convicções enquanto um homem da lei, fato que evidencia que mesmo diante de uma recusa, o rio-grandense ganhou prestígio social pela troça em cima do capitão.

A questão mais evidente ao desfecho dessa situação é por que o militar prezava tanto pela defesa física de sua honra ao passo que o seu ofensor tratava a mesma prerrogativa com tanto descaso? O elemento mais evidente indica que a própria profissão de Sena Madureira lhe atribuía e demandava valores e ações viris, como a coragem, o saber-morrer, um senso de honra apurado (BERTAUD, 2013), o que inclusive foi confessado por ele segundo Silveira Martins como justificativa para o desafio. Todavia, como afirmamos anteriormente, a honra e a sua defesa por meio do duelo passaram a ser utilizadas por intelectuais que visavam se distinguir das elites tradicionais imperiais e também do resto da população (BRAGA-PINTO, 2018). Angela Alonso (2000), abordando esses mesmos intelectuais, os quais são chamados pela historiografia como “Geração de 70”, evidencia que os referidos homens advindos de uma elite até então alijada do jogo político monárquico, se apropriaram de diversas ideias dos pensadores europeus que correspondiam às suas próprias (e variadas) aspirações políticas e visões de projeto de nação, visando dessa forma reformar aquela sociedade monárquica, aristocrática e até 1888, escravista. O oficialato militar, também grupo de elites fora do jogo político, pode também ter se utilizado de um “repertório cultural” apropriado dos países do Velho Mundo pautado pela honra que lhes dava legitimidade e certa coesão enquanto grupo. Como dito anteriormente, a “comparação” de Silveira Martins entre o Exército Brasileiro na província do Mato Grosso e as Legiões Romanas perdidas na Germânia atacavam a honra coletiva do exército e dos homens que pertenciam ao mesmo, tanto que Madureira não foi o único militar a

se indignar e protestar contra a publicação do periódico. Embora os ataques pessoais tenham sido o estopim para o desafio, o que iniciou toda a polêmica foi o ímpeto de defender a honra de algo maior, o que evidencia uma preocupação por parte de Madureira e Taunay, uma “sensibilidade moral” necessária para todos os homens honrados (HUGHES, 1998, p. 72).

Voltando à Silveira Martins novamente, além de estar inserido na elite política imperial (VARGAS, 2007), o tipo de zombaria feito às custas de algo ou alguém era parte da imprensa brasileira em época, ou seja, coisa que inúmeros outros jornalistas também faziam (BRAGA-PINTO, 2018, p. 56-57). Portanto, apesar de mostrar-se ciente da honra enquanto valor relevante, diante de um desafio direto, decidiu utilizar-se de um discurso legalista para se projetar enquanto o bacharel em Direito que era. Desse modo, a ocorrência tratada ajuda a mostrar como o costume do duelo não era partilhado como algo comum às elites brasileiras, ao menos no início dos 1870.

Por outro lado, as fontes também demonstram como as polêmicas nos jornais podiam se estender por dias e trazer danos à reputação dos envolvidos. A considerável expansão e agitação da imprensa pós-Guerra do Paraguai (SODRÉ, 1999) e o própria liberdade das redações para publicar o que lhes fosse aprazível passou a se tornar um problema, pois rapidamente as discussões se tornavam ofensas pessoais que ultrajavam a honra dos envolvidos. Certamente, a imprensa foi um palco privilegiado para que o costume do duelo fosse adotado por parte das elites do Brasil, visto que em diversos países a opinião pública se tornou um dos principais motivadores para que a honra fosse reparada pelo florete ou pela pistola, evidenciando as qualidades dos homens que se dispusessem a combater e expondo aqueles que hesitavam e/ou preferiam reparar a reputação de outras formas (HUGHES, 1998; PARKER 1999; PICCATO, 2001; GUILLET, 2013). Apesar dos duelos entre homens de elite brasileiros se mostrem com maior frequência nos impressos somente a partir dos anos 1880 (BRAGA-PINTO, 2018, p. 51), as notícias de combates que aconteciam em outros países, principalmente europeus, eram constantes nos jornais, o que indica como a prática atraía o interesse dos leitores

(THOMPSON FLORES & REMEDI, 2019, p. 16) e pode muito bem ter servido como forma de normalização para as pretensões dos intelectuais duelistas na última década do Segundo Reinado.

O atrito entre Silveira Martins e Sena Madureira exprime um presságio do choque de ideias e conceitos que ocorreria entre as elites brasileiras nos últimos anos do Império e na aurora da República. Enquanto intelectuais e militares, grupos até então periféricos do poder, enxergam na honra a capacidade de torná-lo um valor ordenador e hierarquizante para a sociedade brasileira por meio da prática de justiça privada do duelo, outros não enxergavam esse costume com os mesmos olhos. Entretanto, apesar do duelo ter sido exclusivamente tipificado como crime no Código Penal de 1890, as penas para duelistas eram consideravelmente mais brandas mesmo quando havia uma fatalidade (BRASIL, 1890) e membros da elite seguiram praticando-o com cobertura da imprensa (THOMPSON FLORES & REMEDI, 2021), o que nos leva a refletir que em certos aspectos o duelo tornou-se um costume socialmente aceito, mesmo sendo delito. Desse modo, o caso aqui tratado é um exemplo claro tanto do problema quanto das justificativas que levariam muitos homens a se apropriar da retórica do duelo nos anos seguintes. A imprensa, denominada de “perigosa máquina de fazer reputação” por Raul Pompeia (apud BRAGA-PINTO, 2018, p. 83), tornou-se mais que um campo de debate e disputa entre intelectuais. Ela fez-se veículo de um “honrado” projeto de sociedade.

Fontes

Bento Martins de Menezes. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 22 Set 1871a, p. 1. Acervo da Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional Digital.

A Reforma, Rio de Janeiro, 26 Set 1871b, p. 2. Acervo da Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional Digital.

A Expedição de Matto Grosso. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 27 Set 1871c, p. 2. Acervo da Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional Digital.

Os dous matemáticos e a Expedição de Matto Grosso. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 28 Set 1871d, p. 2. Acervo da Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional Digital.

Ao publico. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 Out 1871, p. 1. Acervo da Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional Digital.

BRASIL. *Código Penal dos Estados Unidos do Brasil*, 1890. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm>. Acesso em: 25 Ago 2021.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, 2000.

BRAGA-PINTO, César. **A violência das letras**: amizades e inimizades no Rio de Janeiro (1888-1940). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.

BERTAUD, Jean-Paul. O exército e o brevê de virilidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (org). **História da Virilidade**: o triunfo da virilidade, o século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013.

CARNEIRO, Deivy Ferreira. **Uma justiça que seduz?** Ofensas verbais e conflitos comunitários em Minas Gerais (1854-1941). Jundiá: Paco, 2019.

CASTRO, Celso. **A Proclamação da República**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CORBIN, ALAIN. A virilidade sobre o prisma do naturalismo. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (org). **História da Virilidade**: o triunfo da virilidade, o século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013.

FREVERT, Ute. The taming of the Noble Ruffian: Male violence and Dueling in the Early Modern and Modern Germany. In: SPIERENBURG, Peter (org.). **Men and Violence**: gender, honor, and rituals in modern Europe and America. Columbus: The Ohio University Press, 1998.

GAYOL, Sandra. Exigir y dar satisfacción: um privilegio de las elites finiseculares. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy & GAYOL, Sandra (orgs.). **Sociabilidades, justiça e violências**: práticas e representações culturais no Cone Sul (séculos XIX e XX). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

GUERRA, Elisa Speckman. Los jueces, el honor y la muerte. Um analisis de la justicia (Ciudad de México, 1871-1931), **Historia Mexicana**, Cidade do México, v. 55, n. 4, p. 1411-1466, 2006.

GUILLET, François. O duelo e a defesa da honra viril. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G (org). **História da Virilidade**: o triunfo da virilidade, o século XIX. Petrópolis: Vozes, 2013.

HUGHES, Steven. Men of Steel: Dueling, honor, and politics in Liberal Italy. In: SPIERENBURG, Peter (org.). **Men and Violence**: gender, honor, and rituals in modern Europe and America. Columbus: The Ohio University Press, 1998.

LEFÈBVRE, Bruno. O dinheiro e o segredo: degradações e recomposições. In: GAUTHERION, Marie (Org.). **A honra**: imagem de si ou o dom de si – um ideal equívoco. Porto Alegre: L&PM, 1992.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

LUNA, Cristina. MARTINS, Silveira. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)**. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 2012. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>>. Acesso em: 24 Ago 2021.

MARIN, Jérri Roberto & SQUINELO, Ana Paula. A ocupação paraguaia em Mato Grosso durante a Guerra do Paraguai. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 12, n. 2. p. 76-103, 2019.

NYE, Robert. The end of the Modern French Duel. In: SPIERENBURG, Peter (org.). **Men and Violence**: gender, honor, and rituals in modern Europe and America. Columbus: The Ohio University Press, 1998.

PARKER, David. La ley y las “leyes caballerescas”: hacia el duelo legal em el Uruguay, 1880-1920. **Anuario IEHS** 14, p. 295-330, 1999.

PICCATO, Pablo. Politics and the Techonology of Honor: Dueling in turn-of-the-century Mexico. **Journal of Social History**, Columbia, v. 33, n. 2, p. 331-354, 1999.

PITT-RIVERS, Julian. Honra e Posição Social. In: PERISTIANY, John. G. (org.). **Honra e vergonha**: valores das sociedades mediterrâneas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Edição, 1988.

PORTO, Vitor Wieth. “Generoso e cavalheiro mesmo em face da morte”: a defesa da honra partidária no duelo de Pinheiro Machado por meio de *A Federação*. In: ANGELI, Douglas Souza; VARGAS, Jonas Moreira (Orgs.). **Contribuições recentes sobre História & Política: uma coletânea dos trabalhos apresentados no III Seminário do GT História Política, Anpuh-RS, Porto Alegre**: Editora Fi, 2020.

RAMOS, Ana Flavia Cernic. **Política e humor nos últimos anos da monarquia**: a série “balas de estalo” (1883-1884). 2005. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

REMEDI, José Martinho Rodrigues. **Palavras de honra**: um estudo a cerca da honorabilidade na sociedade sul-rio-grandense do século XIX, a partir dos romances de Caldre Fião. 2011. 307 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves & ALBUQUERQUE, Mauricio Cunha da. “Hail Arminus! O pai dos Alemães!”: a construção mítica da Unificação Alemã entre 1808 e 1875. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 330-555, 2017.

TAUNAY, Alfredo d’Escragolle. **A Retirada de Laguna**. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1874. Disponível em: < <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/221688>>. Acesso em: 24 Ago 2021.

THOMPSON FLORES, Mariana Flores da Cunha. En un país em donde el honor es máspreciado que la vida: os códigos cavalheirescos e os fundamentos de defesa da honra no Prata. In: **Crime e Justiça**: reflexões, fontes e possibilidades de justiça. São Leopoldo: Oikos, 2018.

THOMPSON FLORES, Mariana Flores da Cunha & REMEDI, José Martinho Rodrigues. Território Neutro: soberanias justapostas e duelos de honra às margens dos estados nacionais sul-americanos de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX. **História**, São Paulo, v. 38, 2019.

THOMPSON FLORES, Mariana Flores da Cunha & REMEDI, José Martinho Rodrigues. Duelos impresos: a circulação de notícias sobre duelos na imprensa brasileira. Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, 1910-1930. **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, Bogotá, v. 48, n. 2, p. 209-240, 2021.

VARGAS, Jonas Moreira. **Entre a paróquia e a corte**: uma análise da elite política do Rio Grande do Sul (1868-1889). 2007. 276 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

WELLS, Peter. **The Battle that stopped Rome**. New York: WW Norton, 2014.



Culturas

Queermuseu: arte, gênero e usos políticos do passado

Daniel Barbier¹

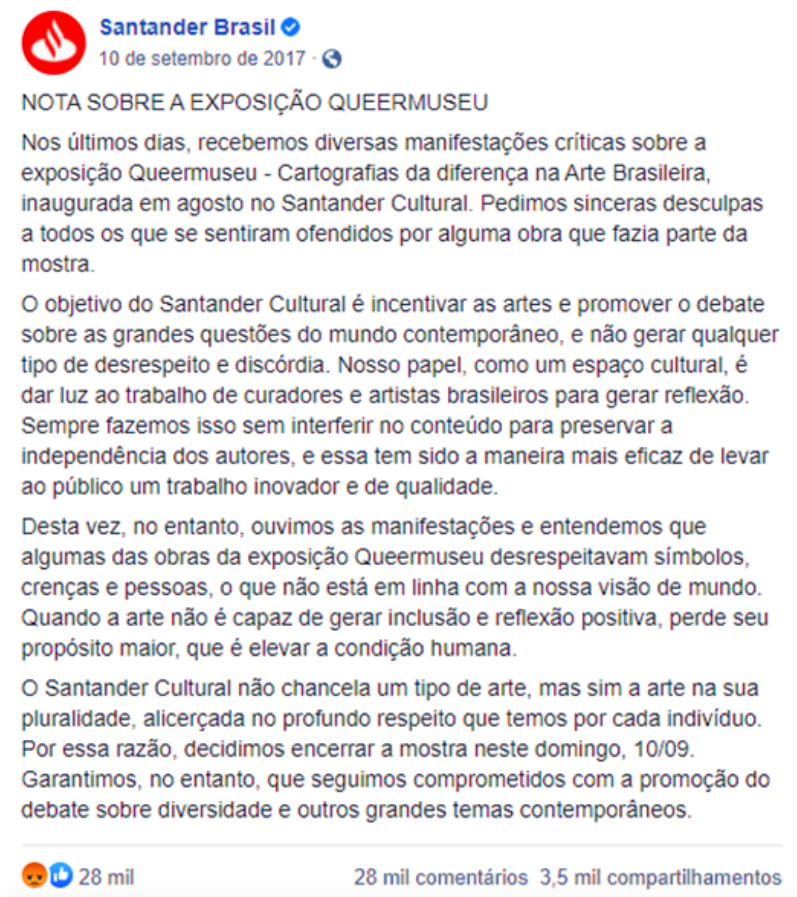
Introdução


No domingo de 10 de setembro de 2017, às 10h da manhã, a direção do Santander Brasil publicou em sua página no Facebook² sua “Nota sobre a exposição Queermuseu” (FIGURA 01). De forma sucinta, anunciava o encerramento da mostra que estava em exibição desde 14 de agosto, no Santander Cultural, em Porto Alegre/RS, com a justificativa de que “algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo”. Por trás dessa manifestação oficial, estava em curso uma forte campanha virtual contra a exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”, a qual era patrocinada por grupos conservadores e reacionários que vinham ganhando forte organização no seio da sociedade brasileira desde as jornadas de junho de 2013. Com foco na defesa de uma ideia fixa de um tipo de núcleo familiar, os detratores da Queermuseu utilizavam, estrategicamente, as questões de gênero, que vinham ganhando relevância acadêmica e social no Brasil na última década, para

1 Daniel Barbier é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. barbier.daniel@gmail.com

2 FACEBOOK. Santander Brasil. Disponível em <<https://www.facebook.com/santanderbrasil>>, acessado em 20/11/2021.

provocar uma onda nacional de ódio e ressentimento ao mexer com tabus ainda muito enraizados na mentalidade de boa parte do povo brasileiro.



 **Santander Brasil** ✓
10 de setembro de 2017 · 🌐

NOTA SOBRE A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU

Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu - Cartografias da diferença na Arte Brasileira, inaugurada em agosto no Santander Cultural. Pedimos sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra.

O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia. Nosso papel, como um espaço cultural, é dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão. Sempre fazemos isso sem interferir no conteúdo para preservar a independência dos autores, e essa tem sido a maneira mais eficaz de levar ao público um trabalho inovador e de qualidade.

Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana.

O Santander Cultural não chancela um tipo de arte, mas sim a arte na sua pluralidade, alicerçada no profundo respeito que temos por cada indivíduo. Por essa razão, decidimos encerrar a mostra neste domingo, 10/09. Garantimos, no entanto, que seguimos comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e outros grandes temas contemporâneos.

👍👎 28 mil 28 mil comentários 3,5 mil compartilhamentos

Figura 1 - Nota sobre a exposição Queermuseu

Fonte: <https://pt-br.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>

Viabiliza pela Lei Rouanet³, a mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis⁴, reunia obras de 85 artistas, as quais ajudaram a construir uma exposição de arte com 270 trabalhos nos mais diferentes suportes, como pintura, fotografia, escultura, serigrafia, etc., datados de meados do séc. 20 até a atualidade⁵. Entre os artistas, Adriana Varejão, Ana Norogrande, Angelina Agostini, Antonio Carangi, Cândido Portinari, Fernando Baril, Hudinilson Jr., Lygia Clark, Leonilson, Nino Cais, Sandro Ka, entre outros.

Decorrendo em boa parte do certo ineditismo no trato com a temática queer no campo das exposições de arte no Brasil, a imprensa e a crítica especializada, à época da abertura da exposição, celebraram de forma positiva a iniciativa. Nas diversas matérias divulgadas, algumas manchetes que selecionamos demonstram a expectativa criada entorno da exposição. Eis alguns exemplos: o Jornal do Comércio, em 15 de agosto, publicou a seguinte matéria: “Santander Cultural realiza primeira exposição queer do Brasil⁶”; o Sul21, em mesma data, seguiu a mesma linha, “Santander Cultural inaugura a exposição inédita Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira⁶”; já portal G1, em 16 de agosto, publicou a matéria “Santander Cultural apresenta o ‘Queermuseu’: Exposição em Porto Alegre faz um panorama sobre a cartografia da diferença na arte brasileira⁷”. No dia da premier, em 14 de agosto, o banco Santander

3 Oficialmente Lei Federal de Incentivo à Cultura, denominação dada pela Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

4 Gaudêncio Fidelis (Gravataí/1965) é doutor em História da Arte pela State University of New York, Estados Unidos. Conferir em: <<https://www.ufrgs.br/vid-patrimoniometalico/gaudencio-fidelis/>> , acessado em 20/11/2021.

5 JORNAL DO COMÉRCIO. Santander Cultural realiza primeira exposição queer do Brasil. 16 de agosto de 201. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/08/cadernos/panorama/578877-santander-cultura-realiza-primeira-exposicao-queer-do-brasil.html, acessado em 20/11/2021.

6 SUL21. Santander Cultural inaugura a exposição inédita Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. 15 de agosto de 2017. Disponível em: <https://guia21.sul21.com.br/exposicoes/santander-cultural-inaugura-exposicao-inedita-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira/>, acessado em 20/11/2021.

7 CASAVOGUE. Santander Cultural apresenta o ‘Queermuseu’ Exposição em Porto

seguiu o mesmo caminho e, através de sua assessoria de comunicação, divulgou a matéria intitulada “Santander Cultural inaugura a exposição inédita Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira⁸”. Há menos de um mês de encerrar suas portas, o banco Santander se manifestava afirmando que:

O Santander Cultural apresenta a mostra Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira com mais de 270 obras – oriundas de coleções públicas e privadas – que percorrem o período histórico de meados do século 20 até os dias de hoje. Aberta ao público a partir de 15 de agosto, trata-se de uma iniciativa inédita que explora a diversidade de expressão de gênero e a diferença na arte e na cultura em períodos diversos. O Santander valoriza a diversidade e investe em sua unidade de cultura no Sul do País para que ela seja contemporânea, plural e criativa (SANTANDER, 2017).

Entre as fotos de divulgação, o destaque foi dado para a obra *Ataque Automático* (1985), de Milton Kurtz (FIGURA 2). A obra, até o cancelamento da exposição, foi um dos rostos da Queermuseu ao lado de obras como *Dentro Fora*, de Rogério Nazari; e *O Eu e o Tu – Série Roupas-Corpo-Roupas*, de Lygia Clark. Talvez uma boa escolha, tendo em visto que, conforme Fidelis:

Dos ‘buracos negros’, dos ‘pontos cegos’ ao universo transgênero, o protesto como modo de transgressão assinala a importância e o adiantado dessa obra no meio local, em meados da década de 1980, quando o contexto era ainda mais conservador, embora estejamos vivendo um tipo de conservadorismo programático. Se, na época, parte dele se devia justamente à ignorância, hoje esse conservadorismo opera a partir do conhecimento e de sua própria instrumentalização (FIDELIS, 2017, p.59)

Alegre faz um panorama sobre a cartografia da diferença na arte brasileira. 16 de agosto de 2017. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2017/08/santander-cultural-apresenta-o-queermuseu.html>, acessado em 20/11/2021.

8 SANTANDER IMPRENSA. Santander Cultural inaugura a exposição inédita Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. 14 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://santanderimprensa.com.br/santander-cultural-inaugura-a-exposicao-inedita-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira/>>, acessado em 20/11/2021.



Figura 2 - Ataque automático (1985), Milton Kurtz
Fonte: Santander Cultural/Divulgação

Contudo, dentre todos os trabalhos expostos, três obras foram selecionadas para gerar controvérsias e provocar o fenômeno que levou à primeira censura às artes após a mais recente redemocratização brasileira. Sob acusações de pornografia, de desrespeito a crenças religiosas vinculadas ao cristianismo, de apologia à pedofilia e à zoofilia, as obras de Bia Leite, com título de *Travesti da Lambada e Deusa das Águas e Adriano Bafônica e Luiz França de She-há*, de 2013; de Adriana Varejão, *Cenas do Interior II*, de 1994; e de Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com a Deusa Shiva*, de 1996, estiveram no centro da polêmica⁴ (FIGURAS 03 E 04).



Figura 3 - Obra *Travesti da Lambada e Deusa das Águas e Adriano Bafônica e Luiz França de She-há*, de Bia Leite (2013)
Fonte: acervo do autor

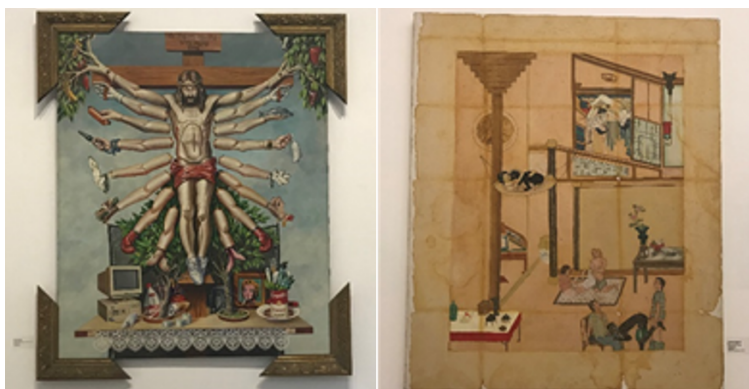


Figura 4- Obras Cenas do Interior II, de Adriana Varejão (1994), e Cruzando Jesus Cristo com a Deusa Shiva, de Fernando Baril, (1996)
Fonte: Acervo do autor

No dia 06 de setembro, uma publicação divulgada no sítio Locus Online, assinada por César Augusto Cavazzola Júnior, com o título “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”, provocou uma virada na história da Queermuseu. A reportagem, que estampava a obra “Travesti da Lambada e Deusa das Águas e Adriano Bafônica e Luiz França de She-há”, de Bia Leite, apresentou os elementos que se disseminariam rapidamente pela internet, quais sejam:

a associação da exposição com incentivo a práticas de pedofilia e de zoofilia, desrespeito e ofensa à fé cristã, mau uso das leis de incentivo à cultura, especialmente à Lei Rouanet, degeneração da arte e da cultura regional e nacional, acusação de prática de crime contra o Estatuto da Criança e do Adolescente, e, o principal, acusação de prática de “ideologia de gênero” como meio de disseminação da teoria marxista, de fortalecimento de movimentos sociais de Direitos Humanos e LGBT e de atuação do campo de entidades do campo da

9 LOCUS ONLINE. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. 06/09/2017. Disponível em: <https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>, acessado em 20/11/2021.

esquerda no espectro político nacional e internacional (BARBIER & CERQUEIRA, 2019, p.155).

A matéria foi o estopim para o fenômeno surpreendente que seguiu a partir do dia 06 de setembro, alcançando repercussão internacional⁵. Ganhou impulsionamento através de grupos religiosos e, especialmente do MBL, que em sua página no facebook comemorou o fechamento da exposição afirmando que “o sucesso do processo deixou a esquerda brasileira indignada¹⁰”. A Queermuseu, que se constituiu num museu metafórico e provisional, se transformou no pivô de uma disputa política sobre sexualidade e identidade de gênero (FIDELIS. 2018). Um episódio que levou para a arena do debate público discussões muitas vezes restritas ao ambiente domiciliar, as quais antagonizavam tradições conservadoras geralmente com algum cunho religioso e a livre expressão sexual e de gênero. O acirramento desse debate público evidenciou o embate histórico entre setores progressistas e conservadores em torno das questões que envolvem direito ao corpo, identidade de gênero e orientação sexual, diferença e diversidade no campo da sexualidade no Brasil (FIDELIS, 2018). Um contínuo debate que não cessa.

O debate provocado em torno do sentido simbólico da Queermuseu, se estendeu das redes sociais para as ruas. Após o fechamento da Exposição, por exemplo, no dia 12 de setembro, um ato político foi convocado pela ONG Nuances - Grupo Pela Livre Expressão Sexual, de Porto Alegre, o qual recebeu intenso de organizações LGBT, feministas, de artistas, entre outros¹³. Chamado “Ato pela liberdade de expressão e contra a LGBTTfobia”, ocupou a frente do Santander Cultural, cujas portas estavam fechadas. Houve confronto entre manifestantes pró e contra a Queermuseu e intervenção da Brigada Militar do Rio Grande do Sul. Esse foi apenas a primeira atividade entre outras que foram se sucedendo e que culminaram na realização da XXI Parada Livre de Porto Alegre, a

10 FACEBOOK. MBL – Movimento Brasil Livre. 11/09/2017. Disponível em: < <https://www.facebook.com/mblivre/videos/680981902025956>>, acessado em 20/11/2021.

qual se constitui na mais antiga parada do orgulho LGBT da região sul do Brasil.

10/09/2017	Cancelamento da Queermuseu
12/09/2017	Ato pela liberdade de expressão e contra a LGBTTFobia
15/09/2017	Limitar restritiva à resolução 01/99 da CFP
24/09/2017	Ato popular contra a “Cura gay”
27/09/2017	Convocação para oitiva à Guadêncio Fidelis na CPI dos Maus-tratos, no Senado Federal
28/09/2017	MPF/RS recomenda a imediata reabertura da Queermuseu
06/10/2017	Retirada do Catálogo da Queermuseu da Biblioteca Municipal de Uruguaiana com nota de repúdio assinada pelos vereadores da Câmara Municipal
06/10/2017	Nota da Associação Rio-grandense de Bibliotecários contrária a retirada do catálogo da Queermuseu das bibliotecas do Estado do RS por ingerência do poder legislativo
08/11/2017	Aprovada a condução coercitiva do curador da Queermuseu para depoimento na CPI dos Maus-tratos no Senado Federal
17/11/2017	Aula aberta sobre a decisão da “Cura gay”
23/11/2017	Depoimento de Gaudêncio Fidelis na CPI dos Maus-tratos, no Senado Federal
26/11/2017	21ª Parada Livre de Porto Alegre

Tabela 1- Eventos consecutivos ao cancelamento da Queermuseu até a realização da 21ª Parada Livre de Porto Alegre/RS

Esses eventos, ocorridos dentro de uma janela temporal tão curta (77 dias, 10 de setembro a 26 de novembro de 2017), expõem, de forma singular, as problemáticas relacionadas a imbricação

entre arte, gênero e usos políticos do passado. Reflexão que buscaremos realizar no presente trabalho.

Algumas reflexões sobre arte, gênero e usos políticos do passado

Para fazer frente ao movimento massivo que motivou o cancelamento da Queermuseu, seguiu-se uma frente composta por parte da sociedade que não tolerou seu fechamento. Contudo, além de reativa, bastante desarticulada (BARBIER & CERQUEIRA, 2020). Esse contraste em nível de organização e de estratégias de ações entre setores políticos distintos da sociedade gaúcha são aspectos que demonstram a complexidade que envolve o fenômeno que circundou a Queermuseu. É interessante notar como uma exposição de arte ganhou uma dimensão que extrapolou o sentido estrito de sua concepção. Inclusive, transcendendo o território ao qual ela estava circundada, passando a ocupar a arena do debate público da sociedade brasileira (DINIZ, 2018).

O fenômeno do cancelamento da Queermuseu colocou na ordem do dia o embate das forças que se tencionam historicamente no interior da sociedade brasileira (MORAIS, 2018). Inaugurou um momento em que, mais do que no passado, os avanços alcançados em termos de liberdade de expressão sexual e igualdade de gênero através das discussões acadêmicas, da articulação dos movimentos sociais e do estabelecimento de políticas públicas começaram a ser questionados e, em seguida, desarticulados.

Apesar de não ser novo, o debate sobre sexualidade e gênero ganharam uma dimensão pública, ampla e profunda a partir da Queermuseu (FIDELIS, 2018). É certo que ele vinha sendo amadurecido nas análises acadêmicas e na organicidade dos movimentos sociais, especialmente aqueles ligados aos direitos humanos. Um fluxo crescente de informações, análises e apreensões transitantes entre academia e setores da sociedade engajados nesses debates, contudo até então sem o mesmo impacto como o gerado a partir da Queermuseu. Questões, especialmente as que

envolvem gênero e sexualidade, cujas quais perpassaram a exposição, especialmente a partir do campo da arte.

Contudo, para além da censura e da campanha difamatória nas redes sociais (SELISTRE & DUARTE, 2018), é interessante notar os usos do passado que estavam em curso naquela ocasião. Afinal, quando tratamos de questões de gênero e sexualidade invariavelmente cruzamos em algum momento com categorias que são essenciais para a compreensão histórica da sociedade brasileira. Sejam as lutas das mulheres e da constituição dos movimentos feministas em solo nacional, ou as lutas e formas de organização política da comunidade LGBT+, ou mesmo as relações de trabalho e classe, tópico bastante comum aos debates historiográficos. Mas, de uma forma bastante singular, quando lançamos olhar para as históricas lutas da comunidade negra, estaremos abordando também, em algum sentido, questões de gênero e sexualidade. Então, não por outra razão, essas categorias foram também projetadas no debate público a partir da Queermuseu, uma vez que ela apresenta essas interconexões (FIDELIS, 2018).

Por outro lado, é importante notar o contexto histórico no qual se sucede o fenômeno de cancelamento da Queermuseu, a atmosfera política em torno da sociedade brasileira na história presente, polarizada entre setores conservadores e progressistas de uma forma mais intensa desde o fim da ditadura civil-militar de 64. Inclusive, esse episódio particular de nossa história se insere num momento da democracia brasileira de perda contínua de direitos e uma ameaça grave ao Estado Democrático de Direito. A Queermuseu é um episódio pontual que, junto a outros fatos que têm se sucedido desde as jornadas de junho de 2013, nos mostram a urgência da defesa das garantias de direitos, dos princípios democráticos, especialmente quando refletimos a partir de uma mostra artística que se coloca como referência para os debates mais profundos sobre a cultura. As reflexões da historiadora Lia Calabre sobre o panorama histórico das políticas culturais no Brasil, aprofundam e complementam esse debate (CALABRE, 2020).

É importante que tenhamos em mente a cronologia dessa exposição. O choque do fechamento da exposição despertou uma

parcela da sociedade brasileira para um momento muito grave. O ataque à Queermuseu nunca esteve desvinculado de tantos outros situações dramáticas para a democracia brasileira, especialmente ligadas a manifestações culturais que ingressam no campo dos costumes. Barros et al. lembram que

“nos anos 1970, a censura foi paulatinamente se desviando das questões políticas para incidir de maneira mais contundente sobre o conteúdo supostamente sexual e claramente moralista das obras de arte no país, fossem filmes, músicas, literatura ou instalações artísticas” (BARROS ET AL., 2017, p.03).

A permanente tentativa de se constituir um cerceamento da livre expressão sexual tem gerado impactos simbólicos muito perigosos à democracia. É fato que o Escola Sem Partido já vinha fazendo esse movimento (MOURA & SALES, 2018). Mas a partir do fenômeno da Queermuseu ele se tornou mais concatenado, adquirindo a dimensão que adquiriu e ingressando no terreno simbólico da arte e da cultura para produzir efeitos que se fazem presentes até o presente momento (FIDELIS, 2018). Com o avanço da pauta fundamentalista, é preciso notar que a Queermuseu se transformou numa poderosa plataforma de lutas. A Queermuseu se juntou às várias lutas que vêm sendo travadas ao longo da história brasileira. Lutas conectadas e sobre as quais o ódio, o ressentimento e a intolerância são apenas sintomas de algo mais profundo impregnado na história desse país, a escravidão. Uma sociedade marcada por fortes contrastes sociais e que não conseguiu consolidar uma democracia sem ameaças de golpes.

Pesquisar o fenômeno de cancelamento da Queermuseu possibilita trazer para o debate acadêmico elementos para aprofundar a compreensão sobre a história presente brasileira. Um desafio especialmente lançado à nova geração de historiadores, a qual se encontra diante de um enfrentamento de um novo tempo, talvez até mais difícil ao fazer historiográfico. Os ataques à academia, ao fazer científico, à arte, à cultura, à livre expressão sexual não devem cessar tão imediatamente. Há de se fazer a resistência sem abrir mão do rigor metodológico. É possível fazer essa resistência, inclusive, política, pois a ciência nunca esteve desassociada dela.

Referências bibliográficas:

BARBIER, D.; CERQUEIRA, F. Queermuseu: entre História, disputas e ativismo digital (Porto Alegre/2017). In: SILVA, T.C.; GANDRA, E.A. (orgs.) **História em perspectiva**: coletânea de artigos. Chapecó: Livrologia, 2020. p.153-168.

BARROS, J.O.C. et al. Queermuseu: Os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia. **Revista Cult**. São Paulo: Editora Bregantini, 2017. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>>, acessado em 20/11/2021.

CALABRE, L. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Extraprensa**. São Paulo, v.13, n.02, jan-jun, p.07-21, 2020.

DINIZ, C. Queermuseu: decifra-me ou te devoro. **Concinitas**. Rio de Janeiro, ano 19, n.33, dez, p.238-263, 2018.

FIDELIS, G. **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

_____. Queermuseu e o enfrentamento do facismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. **Iuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, jan/jul, p. 417-423, 2018.

MORAIS, A.R.A. A estética da intolerância: extremismo político e arte no Brasil atual. **Revista Rua**. Campinas, v.24, n02, nov, p. 499-524, 2018.

MOURA, F.P.; SALLES, D.C. O Escola Sem Partido e o ódio aos professores que formam crianças (des)viadas. **Periodicus**. Salvador, v.01, n.09, mai-out, p.136-160, 2018.

SANTANDER IMPRENSA. Santander Cultural inaugura a exposição inédita Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. 14 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://santanderimprensa.com.br/santander-cultural-inaugura-a-exposicao-inedita-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira/>>, acessado em 20/11/2021.

SELISTRE, J.R.; DUARTE, M. Arte contemporânea e o retorno da censura: o caso Queermuseu e suas adjacências. **Contemporânea**. Santa Maria, v.01, n.02, dez., p.01-06, 2018.

Carnaval das Águas: os foliões ribeirinhos da Amazônia Tocantina em Cametá, Pará - Brasil

Elizane Gonçalves Miranda¹

INTRODUÇÃO

O Carnaval é o que é em qualquer lugar. Seus diferentes planos são ao mesmo tempo o seu único plano (DAMATTA 1997). Existe uma universalidade no carnaval que o faz ser reconhecido em suas mais distintas ressignificações (CAVALCANTI E GONÇALVES, 2009). Mas, vamos começar por um relativo começo. *Carnis levale*, palavra do latim que faz referência ao ato de retirar da alimentação a carne. A tradição remonta ao cristianismo, o jejum feito na Quaresma e uma menção ao controle dos prazeres carnais. O certo é que o festejo que convencionalmente se chama de carnaval remonta à antiguidade da Grécia e Roma, festas dedicadas aos deuses, nas bacanais e saturnais.

A festa datada de fevereiro que antecede o ato religioso, o carnaval, teve início na Europa nos séculos XII e XIII e nenhum carnaval era igual ao outro. “O estabelecimento do período carnavalesco, nos três dias que antecedem a Quarta-Feira de Cinzas, se dá em 1582,

¹ Licenciada em História pela Universidade federal do Pará. Brasileira. Este artigo é financiado pela CAPES e faz parte da pesquisa de mestrado desenvolvida pela autora, sob a orientação do Prof.º. Dr.º. Aldrin Moura de Figueiredo e co-orientação da Prof.ª. Dra.ª Eliane Cristina Soares no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, na Universidade Federal do Pará. E-mail: gmelizane@gmail.com

quando o Papa Gregório XIII reformula o Calendário Juliano e cria o Gregoriano, em vigor até hoje” (GÓES, 2002, p. 573). A rua era um imenso palco de encenações para os festejos (BURKE, 2010). No sul da Europa o carnaval era a maior festa popular e propícia para encenações mediante alguns rituais carnavalescos ao longo do ano. Daí ele ser visto como uma grande peça ao ar livre, onde as pessoas podiam claramente ou as escondidas expressar seu espírito festivo (QUEIROZ, 1999).

O carnaval, veio para o Brasil, nas caravelas de Cabral como o antigo entrudo e aqui foi reinventado de maneira plural (QUEIROZ, 1999). Chamava-se Entrudo o antigo carnaval português; o termo significa “entrada”, segundo dizem, era celebrada para festejar a entrada da primavera pelos meses de janeiro a fevereiro; muito antes do cristianismo, cobria o mesmo período do ano e era precedida por várias comemorações como a festa do Rei Sol, dos santos - esparsas no calendário (QUEIROZ, 1999). Mas, nem só de entrudo viveu o carnaval, pois as manifestações religiosas e folguedos também se integraram ao carnaval, o rancho é um exemplo, além dos blocos, cordões, os zé pereiras, os bailes de máscaras, os corsos e por fim o surgimento das escolas de samba a partir do século XX. Não é que o carnaval seja genuinamente brasileiro ou que seja a nossa única identidade, mas de forma plural foi reinventado, logo ressignificado por nós. E por isso, são muitas as formas de brincar e expressar o carnaval no Brasil, o que revela um pouco da nossa diversidade, em que o Brasil é o festódromo no planeta terra (GÓES, 2002).

Diante dessas proposições, Momo chora em 2021, pois foi um ano atípico para toda a humanidade. Uma pandemia, um vírus, uma infinidade de mortos, pessoas desoladas, famintas e desesperadas. Um ano sem festas e sem carnaval. Mesmo sem celebrações e festejos carnavalescos, quero te convidar a viajar comigo para a Amazônia Tocantina, especificamente, para os municípios de Cameté e Mocajuba (PA) e conhecer o Carnaval das Águas, ele que é um carnaval encenado e vivido no leito das águas dos afluentes ao Rio Tocantins.

A AMAZÔNIA TOCANTINA EM CAMETÁ – PARÁ

Compreendo minhas limitações em discorrer sobre o tema, mas me arriscarei, assim, como sei o quanto é caro esta discussão não apenas para historiadores, mas principalmente, para geógrafos. Ao falarmos em Amazônias no plural queremos reafirmar e reforçar a sua diversidade, heterogeneidade, multiplicidade, diferenciações e particularidades internas, questões discutidas pelo geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves (2015), e reforçada, dentre outros autores, por Edir Augusto Dias Pereira (2012/2014), que irão trazer uma abordagem acerca do conceito, do tema, da região e do que seria o território da Amazônia Tocantina.

Para o Instituto Brasileiro de Geográfico e Estatística (IBGE), esse lugar constitui uma parte da Mesorregião Nordeste do estado do Pará, a *microrregião de Cametá*, que compreende o município de Abaetetuba, Cametá, Baião, Limoeiro do Ajuru, Mocajuba, Oeiras do Pará e Igarapé Miri, todos ligados ao Rio Tocantins. Para o Estado do Pará, o mesmo território descrito pelo IBGE passa a ser chamado pela referência ao seu rio principal de *Região do Tocantins*. A verdade é que em ambas as delimitações territoriais o que se considerou foram os aspectos político-administrativo de escuta de uma parcela mínima da população, as autoridades públicas locais, e se desconsiderou as populações ribeirinhas que são predominantes na região. Outro conceito, é o de *Baixo Tocantins*, que surge a partir do reconhecimento da Eletronorte² através dos impactos da Hidrelétrica de Tucuruí, concluída em 1985 (PEREIRA, 2012).

2 A Eletronorte é uma concessionária de serviço público de energia elétrica. Criada em 20 de junho de 1973, com sede no Distrito Federal, gera e fornece energia elétrica aos nove estados da Amazônia Legal – Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins. Por meio do Sistema Interligado Nacional – SIN, também fornece energia a compradores das demais regiões do País. Dos 25.478.352 milhões de habitantes que vivem na Região Amazônica, segundo Censo 2010 do IBGE, mais de 15 milhões se beneficiam da energia elétrica gerada pela Eletrobras Eletronorte em suas quatro hidrelétricas – Tucuruí (PA), a maior usina genuinamente brasileira e a quarta do mundo, Coaracy Nunes (AP), Samuel (RO) e Curuá-Una (PA) – e em parques termelétricos. A potência total instalada é de 9.294,33 megawatts e os sistemas de transmissão contam com mais de 9.888,02 quilômetros de linhas. Fonte: <http://www.eln.gov.br> Mas, não de se ignorar os impactos ambientais, sociais e culturais causados pelos seus empreendimentos,

Para Souza (2011 *apud* ARAÚJO, 2015) há várias definições para Baixo Tocantins, a primeira foi assumida em 1970 e 1980 pelos movimentos sociais e sindicais, e faziam parte dessa região os municípios de Abaetetuba, Baião, Bagre, Cametá, Igarapé Miri, Oeiras do Pará, Mocajuba, Moju e Limoeiro do Ajuru, articulados por convergências políticas, socioculturais e econômicas. Esse conceito se articula aos apontamentos de Pereira (2012) ao definir como marco inicial a instalação da Hidrelétrica de Tucuruí. Assim como as redes de igrejas da Prelazia de Cametá localizadas às margens do Rio Tocantins. Segundo Carmo (2009, p. 3 *apud* PEREIRA, 2012, p. 204) “esta delimitação geográfica foi criada pela Prelazia de Cametá para definir os municípios que pertencem ao seu raio de atuação enquanto Igreja e que foi incorporada pelas organizações sociais”.

Esses marcadores temporais, se articulam aos anos 2000, especialmente a 2005 e 2007, em que o município de Barcarena passa a integrar a Região do Baixo Tocantins ou simplesmente, Região Tocantina. Segundo, Araújo (2015, p. 50), essas mudanças se deram no “âmbito do Programa Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Territórios Rurais, integrante da nova Política de Desenvolvimento Territorial do Governo Federal, sob a gestão do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)”. Mas, composta pelos municípios de: Abaetetuba, Baião, Barcarena, Cametá, Igarapé-Miri, Oeiras do Pará, Limoeiro do Ajuru, Mocajuba e Moju.

Ainda segundo Araújo (2015), foi criada a Região de Integração (RI) no governo de Ana Júlia Carepa munidos por políticas de planejamento do Governo do Estado. Além disso, foram criadas políticas públicas de Planejamento Territorial Participativo (PTP) e o Programa Estadual de Assistência Técnica e Extensão Rural Pública – PROGATER, cuja finalidade era amadurecer o conceito de território. Em 2008, é integrada à região os municípios de Acará e Tailândia. Ademais, seja como Território de Cidadania ou Região de Integração, “reflete um avanço na trajetória política de articulação dos atores sociais aliada ao esforço de diferentes políticas governamentais cuja

especialmente, os que dizem respeito a construção da Usina Hidrelétrica de Tucuruí em 1975 e inaugurada em 1984.

aliança denuncia um particular processo de territorialização desse ambiente amazônico” (ARAÚJO, 2015, p. 52). Segundo o autor, a Região do Baixo Tocantins, então passa a ser representada da seguinte maneira (figura abaixo) a partir do Plano de Desenvolvimento Regional Sustentável do Tocantins (PDRS), elaborado pela Secretaria de Estado de Integração Regional do Pará (SEIR) e pela Fundação Amazônica de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA), 2017.

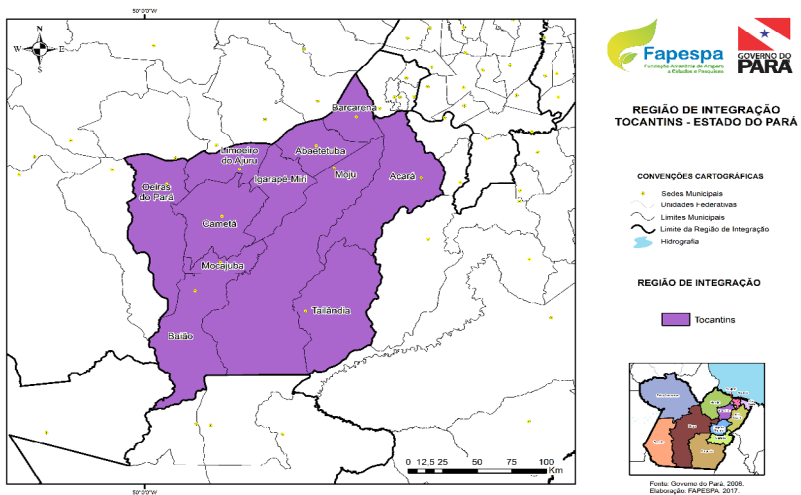


Imagem 1 - Mapa da Região de Integração (RI) do Baixo Tocantins, Pará, Brasil.
Fonte: Fundação Amazônica de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA), 2017.

Diante dos apontamentos até agora elencados, a concepção de Amazônia Tocantina, seria segundo Moraes (2000; 2002 *apud* PEREIRA, 2012), uma *formação territorial e se apresentaria de forma diferenciada dentro da Amazônia brasileira, visto que ela possui uma função articuladora a partir do rio Tocantins e dos significados sociais, culturais e geográficos para a população que nela vive e faz seu uso. E para Nunes (2012) seria uma forma contemporânea de denominar a região em vista da sua função enquanto processo formador do Estado Imperial brasileiro, atrelado a perspectiva de uma unidade do território nacional.*

Considero todas as análises pertinentes e necessárias para se compreender, se construir e oficializar o termo Amazônia Tocantina, mas até o momento me aproximo mais das considerações apontadas por Pereira (2012), ao priorizar para uma análise que prioriza a formação do território e da sociedade que dele faz parte. Para o autor, esse termo mais contemporâneo de Amazônia Tocantina pode ser compreendida como um conceito, pois aponta para questões mais analíticas dos espaços que foram sendo construídos ao longo de sua história. Pode ser também um território, visto que possui significação geográfica, ambiental, econômica, política e cultural, por isso, tomemos como base a Hidrelétrica de Tucuruí que irá unificar as identidades das populações ribeirinhas afim de reivindicarem seus direitos, além da atuação da igreja católica através da Prelazia de Cametá (hoje Dioceses de Cametá) em construção de uma identidade no entorno e/ou a partir do Rio Tocantins, com os modos de viver e de estar nesses lugares. Por fim, pode ser um tema e uma região, pois, concomitantemente, representa uma politização concreta da expressão pelos grupos que dela fazem parte, e também, faz parte de uma divisão do espaço paraense e de caráter estratégico.

O CARNAVAL DAS ÁGUAS

Na Amazônia, especialmente, no município de Cametá, estado do Pará, Brasil, na Amazônia Tocantina, o termo *Carnaval das Águas* faz referência ao agrupamento das manifestações carnavalesca das populações ribeirinhas e abriga os grupos de dançantes³ mascarados que se apresentam nos dias de carnaval nas residências dos próprios moradores nos rios, furos, afluentes ao Rio Tocantins e na avenida do samba na cidade de Cametá, geralmente, na segunda-feira gorda. Os grupos de mascarados que compõem o Carnaval das Águas surgiram em 1890 nas ilhas do município de Cametá (PA) com um grupo de jovens que cantavam as serenatas para galantear as moças. Não se sabe ao certo quando essa manifestação cultural se integrou ao

³ Dançante ou brincante é como esses foliões se identificam, por isso dançante ou brincante seria aqui sinônimo de folião.

calendário carnavalesco, mas atualmente faz parte das manifestações carnavalescas não apenas do município de Cametá, mas também, de Mocajuba.

Todavia, o termo Carnaval das Águas surgiu em 2010 por intermédio da Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto do município de Cametá na gestão do diretor de cultura Afonso Nogueira (falecido em 2016) e do secretário Dmitryus Braga, do prefeito Valdoli Valente e desde então os grupos desses mascarados desfilam no carnaval da cidade (MIRANDA, 2016). Para Renan D' Oliveira (2019), o Carnaval das Águas representa e caracterizam as camadas populares e humildes desta região, e por contra própria, organizam, produzem e criam suas fantasias, figurinos e canções. Essa manifestação carnavalesca e cultural do município de Cametá durante mais de um século esteve renegada à subalternização em relação a tantas outras práticas festivas da região.

A figura abaixo, é uma representação de alguns dos grupos que compõem esse carnaval e faz parte do projeto *Cartografias Amazônicas*⁴ desenvolvido pela professora Viviane Mena Barreto, pioneira no estudo do tema na região. Os primeiros estudos datam dos últimos dezessete anos, o que seria relativamente recente se considerarmos os mais de cento e vinte e dois anos desses festejos pelos rios afluentes ao Tocantins. De lá pra cá existem algumas pesquisas em andamento, mas o último trabalho escrito sobre o tema foi as dissertações de mestrado defendidas, respectivamente, em 2019

4 O projeto “Mapa do Carnaval das Águas” é coordenado pela professora mestra Viviane Mena Barreto. Em 2003 acompanhando o projeto IFNOPAP da UFPA ela visitou pela primeira vez Cametá, conheceu Mestre Zenóbio criador do cordão da Bicharada e firmou uma parceria que já dura 17 anos. Em 2005 mudou-se para o Pará e como artista viajante começou a seguir o itinerário das festas populares do estado. Iniciou a produção de pinturas, entrevistas e pesquisas sobre o carnaval e orientada pela Dra. Jerusa Pires Ferreira transformou essa experiência em dissertação de mestrado defendida na Comunicação e Semiótica da PUC SP. Na última década o projeto virou a extensão “Cartografias Amazônicas” e uma centena de estudantes de comunicação foram praticar seu ofício pelo interior do Pará criando narrativas em múltiplas plataformas sobre festas tradicionais e seus festeiros. A equipe reunida neste projeto de cartografia cultural está junta desde os tempos da universidade. Se formaram e se tornaram profissionais apaixonados pela Amazônia e pela cultura de seu povo. Disponível em: <https://www.carnavaldasaguas.com/>

e 2020, no Programa de Pós Graduação em Artes, na UFPA, de Renan D'Oliveira “*Este sim veio para alegrar toda a gente*”: *visualidades artísticas do Cordão Última Hora do Carnaval das Águas, Cametá (PA) e Carnaval das águas: experiências artísticas e culturais no campo do ensino das artes visuais*, de Javas Farias Teles. E a minha dissertação em fase de conclusão *Dançantes das águas: o carnaval dos ribeirinhos da Amazônia Tocantina*, pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, na Universidade Federal do Pará.



Imagem 2 - Mapa cartográfico do Carnaval das Águas de Cametá e Mocajuba, PA. Fonte: Ilustração de Shikama para o Projeto Cartografias Amazônicas desenvolvido pela professora Viviane Menna Barreto no qual faço parte.

Atualmente, o Carnaval das Águas está diretamente vinculado a prefeitura de Cametá, mas tem no município de Mocajuba tamanho apreço e aceitação. Alguns dos grupos que compõem esse carnaval são os que pertencem a Cametá (PA) - *Linguarudos* (fundado em 1895), Rio Santana; *Piratas do Amor* (fundado em 1927), Rio Turema; *Última Hora* (fundado em 1934), Rio Tentém; *Bambas da Folia* (fundado em 1950), Rio Pacajaí; *Real Folia* (fundado em 1950), Rio Pacajaí;

A bicharada, (fundado em 1978), Vila de Juaba; *Jovens Linguarudos* (fundado em 1979), Rio Acari; *Panteras da Folia* (fundado em 1992), Rio Mutuacá de Cima; *Majestade da Folia* (fundado em 2002), Rio Mutuacá de Baixo; *Maluquinho da Folia* (fundado em 2006), Rio Tentém; *Atentados da Folia*, (fundado em 2011), Rio Tentenzinho; *Reizinho* (fundado em 2011), Rio Pacovatuba e *Mete Bronca da Folia* (fundado em 2014), Rio Ilha Grande de Furtados; Rio Boca de Itabatinga; Espantalhos da Folia (fundado em 2015). Os de Mocajuba (PA) são *Os Faladores* (fundado em 1890), Rio São Joaquim; *Bola Preta* (fundado em 1940), Vila Vizânia; *Bola Preta* (fundado em 1990), Rio Viseu; *Quem são eles?* (fundado em 1990), Rio Jacarecaia.

Além dos grupos em atividade, existem aqueles que por motivos diversos deixaram de sair no carnaval, são eles: O Rei da Brincadeira (fundado em 1954), do Rio Pacovatuba; Bola Preta (sem data de fundação), do Rio Viseu; Carnavalzinho (Sem data de fundação), Rio Pacajaí; Quem São Eles (sem data de fundação), Rio Laranjal e o Quem São Eles (sem data de fundação), do Rio Furtados. Para maior clareza dos dados coletados através das inúmeras pesquisas de campo realizadas, trago os dados coletados até 2020 dos grupos que nesses longos anos compõem e/ou compuseram o Carnaval das Águas.

Algumas semanas antes das comemorações do carnaval, os coordenadores e/ou responsáveis pelos cordões, grupos e outras manifestações culturais do município, devem procurar a Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto (SECULT) para fazer o cadastramento afim de arrecadar a verba/patrocínio oferecido pelo órgão municipal. Esses valores são repassados em espécie para os respectivos representantes através da Secretaria de Finanças. Os valores disponibilizados correspondem de um a dois mil reais, que servem como mecanismo de incentivo da prefeitura para a manutenção da cultura local, mas especialmente, para custear as despesas e como garantia que se apresentem no Carnaval do respectivo ano.

Neste sentido, um dos grupos que fazem parte do Carnaval das Águas é *Os Linguarudos*, localizado no Rio Santana, no município

de Cametá. Segundo o Dicionário online de Língua Portuguesa⁵, *linguarudo* significa falador, que não tem papas na língua, inconveniente. Esses grupos são conhecidos justamente por trazerem em suas composições conteúdos que comumente não se falaria em público. É exatamente nesse sentido de falar demasiadamente, que o cordão *Os Linguarudos*, localizado na localidade de Rio Santana, em Cametá (PA), nas coordenadas geográficas de -2.522991S,-49.527287W. Tudo o que se sabe acerca desse e dos demais cordões que retrato aqui é através das memórias dos integrantes desses grupos, além dos históricos que são criados pelos próprios dançantes. Esses documentos estão com os coordenadores de cada grupo e também disponibilizados na SECULT, visto que um dos critérios para a realização do cadastramento junto ao mesmo é a apresentação por escrito ou impresso de um breve histórico que conte a história do grupo cultural.

Segundo o histórico do cordão *Um breve relato da história do bloco carnavalesco os linguarudos*⁶, a sua origem remonta as serenatas embaladas por composições de amor e sátiras sobre as pessoas da localidade e dos problemas da época e foi fundado por Satiro de Melo, o Satirinho e João Leite – um dos antigos moradores da localidade. Seus sucessores foram Maneco Leão+, Benedito Medeiros Dias, o Neco Dias, Raimundo Zacarias, Tio Zaca, Benedito Maia e Robson Dias, todos moradores do rio Santana. Atualmente o grupo está em atividade e possui 44 integrantes, dos quais são homens e mulheres, adultos e crianças, e tem como coordenadores os senhor Raimundo Zacarias da Silva, o tio Zaca e o Robson Dias, o Alemão, e suas apresentações se dão em forma de teatro, música e dança

5 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/linguarudo/>.

6 Um breve relato da história do bloco carnavalesco os linguarudos, Santana, Pará, fevereiro de 2004.



Imagem 3 - Cordão Os Linguarudos do rio Santana chegando para apresentação no Rio Furtados, Cameté, carnaval 2019.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Na imagem acima, vemos a chegada do grupo em rio Furtados, Cameté (PA) e em cima e dentro do barco estão os foliões, mais conhecidos na região por dançante ou brincante. Todo o processo de organização, composição e elaboração da equipe, das fantasias, das mascaras, das comédias e etc são de responsabilidade dos próprios dançantes junto com a coordenação. A maioria dessas fantasias são confeccionadas pelos próprios moradores da localidade, mas há aquela que são compradas prontas na cidade. As máscaras que também são usadas pelos dançantes não é uma novidade num ato dramático. Assim como a sua conceituação não são exclusivos dos estudiosos do teatro, mas vem sendo tratado por etnólogos e arqueólogos (CONTIN, 2010). Nas encenações antigas, os atores usavam máscaras nas suas encenações e representavam o que havia de mais vergonhoso em suas atitudes (CONTIN, 2010). Usá-las era uma maneira de esconder o rosto para não serem reconhecidos pela plateia e com os foliões das águas isso não é diferente.

Para o Carnaval das Águas, as máscaras em formatos grotescos, servem sobretudo, para esconder a fisionomia do dançante na hora

de falar a comédia (MIRANDA, 2016). Mesmo que hoje as pessoas já chegam todas sem máscaras, mas, antes não, a plateia só saberia quem era o dançante depois que acabava a apresentação. A preocupação em esconder o rosto com a utilização das máscaras possuem duas explicações. A primeira, segundo o que o dançante expõe em sua fala é a permanência da tradição carnavalesca que vem de seus antepassados. E a segunda, é a intencionalidade no seu uso, pois uma vez que não se reconhece o rosto do folião, evidentemente, torna o espetáculo mais atraente - visto que ao falarem as comédias que podem ser de temas da própria vivência da comunidade – por não serem reconhecidos esses interpretes.

O que quero destacar aqui, é que além da permanência do uso das máscaras até hoje nos festejos carnavalescos, o seu uso possui uma intencionalidade. Bakhtin chama a esse processo de *circularidade cultural*, pois compreende essas permanências no tempo, em que elas se dão pela influência que as culturas sofrem (BAKHTIN, 1987). Essas trocas de experiência fazem do carnaval múltiplo, porém cada um em seu plano (CAVALCANTI, 2009). Neste sentido, quero enfatizar que o seu processo de confecção é realizado pela comunidade e na grande maioria com produtos reciclados ou de fácil acesso da natureza, a exemplo, do barro que serve para fazer a fôrma ou molde. Com isso, a confecção das máscaras é feita em vários processos e a tarefa é dividida entre os dançantes.

Cada um dos grupos possuem as personagens não são as mesmas em cada cordão, mas há os que são comuns a todos, como o 1º e 2º Palhaço. Eles são indispensáveis em qualquer cordão. São eles, o 1º e o 2º Palhaço que comandam o cordão, eles que vem na frente do barco com o estandarte⁷ na mão, é deles a função de organizar e comandar

7 O estandarte por definição é uma bandeira e por tanto remonta ao surgimento e uso efetivo delas desde que se tem notícia na antiguidade. Podemos supor como suas primeiras aparições as “procissões” egípcias, fenícias e gregas e mais ainda os cortejos militares de comemoração das vitórias durante o Império Romano. (SILVA, Hugo Vandrê Cavalcanti da. *Estandartes – bandeiras de festa e tradição: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval de Recife e Olinda*. 2014. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Design, Ufpe, Pernambuco, 2016, p. 54).

o cordão na hora da apresentação. São a autoridade máxima, tudo neles é diferente e suas fantasias são bem trabalhadas, possuem mais adereços, enfeites e brilhos, e suas máscaras são maiores e com um aspecto que impõe de alguma maneira respeito e os capacetes sobre a cabeça são volumosos. Há também o psiqueiro, o velho e a velha, o namorado e a namorada, o político e o eleitor, o cachaceiro, etc.

Ao chegarem no local que irão dançar, todos os integrantes do grupo descem do barco e se organizam em fila indiana para entrarem no salão da apresentação. No salão formam uma roda e ao centro ficam os dois Palhaços e os comediantes que irão falar as comédias. A cada verso é possível ver que o comediante fala, também através do seu corpo. E a cada estrofe concluída eles batem com os pés no chão como se esse movimento fizesse parte da fala e uma reafirmação de suas queixas sociais. E para finalizar, os dançantes encerram suas apresentações e se retiram do salão se direcionando novamente para o barco.

Muitos desses elementos performáticos do Carnaval das Águas os dançantes não sabem explicar o motivo, só sabem que é assim que se faz. É como se cada batida no chão fosse uma forma de enfatizar o que está sendo dito pela personagem. Para Bakhtin esse exagero nos elementos corporais possui caráter positivo e afirmativo da identidade de um povo, logo, os gestos presentes no Carnaval das Águas os reafirmam enquanto mantenedores de sua cultural local e carnavalescas (BAKHTIN, 1987).

Se formos pensar nas formas teatrais populares existentes, especialmente, na Amazônia há que se dizer que o enredo e a dramaturgia da cena criada em nada se parece com a Ópera cabocla ou o Pássaro Melodrama Fantasia (MAUES, 2012) descrito por João de Jesus Paes Loureiro, ou ainda, com os Cordões de Pássaros e o Pássaro Meia Lua, ou ainda, com Os Palhaços Trovadores de Belém (MAUES, 2012). Especialmente, porque no teatro dos foliões das águas não há evidências de bem e mal em suas personagens. Além do que não há uma história em torno da teatralidade, o que há é uma crítica social encenada em suas comédias. Em que os foliões na condição de representantes do povo ribeirinho que festeja o carnaval seriam

os porta vozes dos princípios materiais e corporais da comunidade (SHOIHET, 1998).

Mas o que são essas comédias? As comédias do Carnaval das Águas são textos escritos em versos e estrofes e com rimas. Essas composições são feitas de assuntos distintos da localidade e com várias finalidades, dentre elas a de chamar a atenção para alguns problemas sociais, especialmente, os que digam respeito a comunidade local. Para a antiguidade clássica, Kômodia é uma palavra grega que vem de comédia e segundo Aristóteles representa o exagero dos defeitos do ser humano, surge das dionisíacas do campo nas comunidades camponesas da Ática no mês de dezembro (MINOIS, 2003). Esse exagero é visto em muitas comédias carnavalescas, possui considerável relação com as Comédias Dell'arte, pois, além da sua linguagem verbal e gestual (VIEIRA, 2005), os intérpretes das comédias usam muito da improvisação em caso de esquecimento do texto decorado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que para além das convenções clássica e tradicionais, há diversas formas de se brincar e festejar o carnaval no Brasil, na Amazônia, no Pará e na Amazônia Tocantina. Assim, o Carnaval das Águas faz parte dessa multiplicidade das festas carnavalescas e que não está desconectado dos demais festejos urbanos e das principais cidades do carnaval como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Recife, mas compreendê-lo em uma dimensão local, regional, rural e ribeirinha.

Além disso, podemos perceber que há na historiografia a afirmação das existências de uma heterogeneidade no carnaval, e como tal precisa ser compreendida como parte da cultura carnavalesca do próprio Brasil, em que cada lugar comemora e celebra a festa a partir de suas particularidades. E na Amazônia Tocantina, a utilização dos elementos regionais como o barco, o rio, etc. são recursos dos quais esses dançantes possuem. E para finalizar, ter a clareza que o carnaval vai além das dimensões urbanas, em que nas suas múltiplas facetas e (re) inventado pelos seus simpatizantes, dançantes, brincantes e/ou foliões.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Isaac Fonseca. **Território de ação local**: uma etnografia da vida associativa da Amazônia Tocantina. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais / Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e GONÇALVES, Renata. **Carnaval em múltiplos planos** / org. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante e Renata Gonçalves – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CONTIN, Cláudia. Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo. In: **Teatro de Máscaras** /Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade, org. Florianópolis: UDESC, 2010.

GONÇALVES, C. W. P. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2015.

DAMATTA, Roberto. 1936 - **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro/Roberto DaMatta. – 6ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D' OLIVEIRA, Renan Souza. **“Este sim veio para alegrar toda a gente”**: visualidades artísticas do Cordão Última Hora do Carnaval das Águas, Cametá (PA). Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2019.

GÓES, Fred. **Imagens do Carnaval Brasileiro do Entrudo aos Nossos Dias**. Brasiliense da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002, p.573-588.

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. **Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em convênio com a Universidade Federal do Pará, 2004

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. **Criação pública o desvelar da poética dos palhaços trovadores na montagem de “o mão de vaca”**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através do Doutorado Interinstitucional UFBA/UFPA, 2012.

MINOIS, Georges. **A história do Riso e do Escárnio**/Georges Minois; tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Elizane G. **Carnaval das Águas**: comédias e crítica social, manifestações populares dos ribeirinhos de Cametá (PA). Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em História, na Universidade Federal do Pará, Faculdade de História, Bragança, PA, 2016.

MIRANDA, Elizane G. **Os foliões das águas de Cametá**. Resumo expandido apresentado no Congresso Internacional de Estudos Multidisciplinares da Amazônia. Universidade Federal Rural da Amazônia. Tomé-Açu, 2020.

PEREIRA, E. A. D. Amazônia Tocantina: o território. In: **Educação, Ciência e Desenvolvimento da Amazônia Tocantina** / Organizado por José Pedro Garcia Oliveira, Doriedson S. Rodrigues, João Batista do Carmo Silva, Odete da Cruz Mendes. _ Cametá, PA: UFPA/Campus Universitário do Tocantins/Cametá, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito/Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHOIHET, Rachel. **Reflexões sobre o carnaval na historiografia** – algumas abordagens. Tempo 7, 1998).

TELES, Javas Farias. **Carnaval das águas**: experiências artísticas e culturais no campo do ensino das artes visuais. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2020.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da commedia dell'arte**: contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

Da margem para o centro: a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e o processo de construção de uma identidade cultural no carnaval de Cruz Alta-RS

Leandro Dal Forno¹

Introdução

Discutir sobre temáticas relacionadas à cultura popular brasileira é um desafio constante para os pesquisadores e para as ciências humanas e sociais, em especial quando se trata da sua maior manifestação cultural, o Carnaval.

A cultura popular, definida como uma cultura advinda das classes sociais menos favorecidas, sempre levantou diferentes debates e reflexões, principalmente no tocante acerca de sua representatividade junto dos sujeitos e dos lugares onde ela se manifesta. E, historicamente, o carnaval sempre sofreu muito preconceito por parte das instituições

¹ Discente do Programa de Pós-graduação - Doutorado em História pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel - le.forno@gmail.com.br

oficiais e de uma certa parcela da sociedade, pois é tido como uma cultura subalterna ou à margem.

Mesmo sendo um evento democrático, que abarca todas as pessoas, independente das questões de classe, religião, gênero, etc, o carnaval também sofre uma visível resistência das cidades em absorvê-lo e aceitá-lo como uma cultura central. Por isso, o seu maior desafio é romper com fronteiras culturais, simbólicas e, até políticas, na busca pela construção de uma identificação cultural com o carnaval.

Como categoria constitutiva de um símbolo e de uma identidade nacional, mesmo onde existe uma cultura regionalista forte e marcante, como no caso do Rio Grande do Sul, o carnaval apresenta um contexto socioespacial importante para a consolidação de diferentes movimentos que são materializados e encenados, a partir das Escolas de Samba. Elas vão compor uma territorialidade de reconhecimento e mobilização, entre os sujeitos e a cidade, que posteriormente se consolidará nos desfiles das escolas de samba, evento totalizante, que consagra todos movimentos, as relações e as construções sociais e culturais, marcantes para a cidade.

Por isso, cabe compreendermos se a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, no interior do Rio Grande do Sul, em seus 28 anos de história, tem contribuído para a construção de uma identidade cultural do carnaval para com a cidade de Cruz Alta.

O Carnaval e a Escola de Samba

O carnaval, evento popularmente conhecido e realizado na maioria das cidades brasileiras, pode apresentar um contexto socioespacial importante para a consolidação de diferentes movimentos, que vão de encontro com as noções de fronteira e identidade, as quais, ora são rompidas ou construídas, pelos sujeitos que compõem essa territorialidade materializada nas Escolas de Samba.

O Carnaval, enquanto manifestação da cultura popular brasileira, promove um conjunto de fatores que potencializam características próprias onde ocorrem, fora do tempo e do espaço cotidiano das pessoas.

No carnaval, todo um conjunto de fatores sociais e históricos é combinado e recombinao para realizar o que percebemos como o carnaval antigo ou moderno, do interior e da capital, do Norte ou do Sul, dos ricos e dos pobres. Mas não se pode esquecer que isso ocorre desse modo porque todas essas situações são poderosamente dominadas pela ideia de que aqui temos um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas. (DA MATTA, 1997, p. 29)

Jesus (2009, p. 33) nos aponta que o carnaval é um dos eventos de maior abrangência e repercussão do Brasil, sendo considerada a festa mais realizada em todas as regiões do país e que assume um grau de mobilização nacional de relevante impacto na sociedade brasileira, adquirindo algumas características próprias de acordo com o local e o grupo que realiza, e que ocupa desde salões e clubes sociais, até as ruas, avenidas e praias das mais distintas cidades.

Esse gosto em comum pela maior festa popular brasileira, além de evocar uma sensibilidade maior para as artes e para a cultura, também coloca o carnaval como espaço-chave da construção de uma possível identidade coletiva e cultural nas cidades onde se realiza, principalmente reforçando a noção de uma identidade nacional, de nação.

Para Comunello (2015, p. 44) a formação das identidades nacionais esteve em questão em momentos diferentes da história, e as nações, formação social que se tornou predominante ao longo dos dois últimos séculos, constituem-se em oposição ou em associação com outras formações sociais de maneira contínua.

As nações foram e são constantemente inventadas e reinventadas, conforme foi estudado por diferentes autores que demonstraram a construção pela qual tais nações passaram (OLIVEN, 1996; THIESSE, 2001). Um processo que, muito embora é constantemente colocado à prova, ao final do século XX alcançou clareza suficiente daquilo que seria necessário para a formação de novas nações (THIESSE, 2001). (COMUNELLO, 2015, p. 44)

E a construção das nacionalidades também vão estar condicionadas aos modelos de nação, de imaginação e às questões afetivas de uma comunidade. Para Anderson (2008), tanto a

nacionalidade, como a condição nacional ou mesmo o nacionalismo são produtos culturais específicos. “Para bem entendê-los temos que considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda”. (ANDERSON, 2008, p. 30).

Nesta perspectiva, o Carnaval torna-se uma categoria constitutiva de um símbolo e de uma identidade nacional, experienciado e vivido, em diferentes lugares e regiões, mesmo onde exista uma cultura regionalista forte e marcante, como no caso do Rio Grande do Sul, em que a cultura tradicionalista gaúcha é muito presente.

O tradicionalismo gaúcho foi fruto das ideias de afirmação simbólica das identidades regionais em contraponto à homogeneização cultural que acontecia no Brasil naquele período aceleradamente modernizante. Do tradicionalismo regional daqueles jovens foi criado o MTG, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, que tem grande poder de aglutinação social no Rio Grande do Sul em seus inúmeros centros culturais espalhados pelo estado e pelo país (os CTGs – Centros de Tradições Gaúchas). Muitos dirigentes do MTG e adeptos à ideologia do gauchismo reivindicam a legitimidade cultural de sua tradição reinventada, como uma forma de salientar as diferenças culturais regionais em relação à nação. (DUARTE, 2015, p. 37).

Comunello (2015, p. 48), a partir da definição de Hobsbawm (2018, p. 9) de que a tradição é inventada, construída e institucionalizada, também considera que a tradição é um conjunto de práticas, tácitas ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, que tem uma continuidade no tempo. Como reflexo disso, o carnaval no sul do país sofre uma maior influência destas tradições, que, diante de uma possível interferência, acabam promovendo certos conflitos e disputas contra as manifestações carnavalescas.

Mas também podemos afirmar que, em alguns lugares, as tradições se complementam e se articulam, com a troca de experiências e elementos culturais e artísticos. É o caso da cidade de Uruguaiana-RS localizada na fronteira com a Argentina. Segundo Duarte (2016) boa parte das comissões de frente das Escolas de Samba são coreografadas

por grupos de danças folclóricas dos centros tradicionalistas gaúchos, conhecidos como “invernadas”.

Em Uruguaiana são poucos os adeptos de apenas um tipo de manifestação cultural que insistem na purificação do que consideram uma cultura própria e legítima em contraposição ao cultivo da outra (normalmente como acontece com os tradicionalistas mais empedernidos da capital que fixam suas noções de cultura gaúcha em contraponto radical aos símbolos nacionais). As tentativas de delimitações excludentes não encontram grande campo de afirmação local na intenção de uma purificação simbólica em relação aos seus valores e costumes. Isso nos garante uma reconfiguração das políticas culturais de identidade engendradas pelas suas comunidades e o poder público municipal de forma menos redutora ao modo dos essencialismos e restrições puristas que poderiam ser pretendidos e observados. (DUARTE, 2016, p. 37).

Ainda podemos observar que, segundo Rocha; Manzke; Jesus (2018), o Carnaval do Rio Grande do Sul não figura entre os mais conhecidos e difundidos do país e, em certa medida, está à margem dos principais carnavais de rua de outras regiões, como de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Olinda/Recife, e que muitas pessoas no território brasileiro desconhecem sua existência, sua importância e mesmo suas características.

No Estado do RS, festejamos o Carnaval de diversas formas, contando com a presença dos blocos burlescos, das escolas de samba adultas e mirins, das bandas carnavalescas, dos cordões, e muitas outras atrações. A manifestação desenvolve-se mediante ares próprios, variando por região onde é realizada, abarcando, assim, aspectos singulares das culturas locais. (ROCHA; MANZKE; JESUS, 2018, p. 183).

E para que a cultura popular e as tradições carnavalescas possam ser preservadas e aceitas, em meio às fortes tradições regionalistas, a Escola de Samba tornar-se numa territorialidade singular e plural, ao mesmo tempo, que conduz a um campo imaginário de tramas e histórias que são trocadas por diferentes sujeitos, em diferentes períodos. Estas trocas estabelecem, mesmo que efêmeras, relações entre tais sujeitos e, por meio delas, a perpetuação de uma identidade coletiva, cultural, nacional, e por que não dizer, local.

Hall (2006, p. 77-78) traz uma discussão acerca do impacto do “global” e de um novo interesse pelo “local”, em relação às identidades, tendo na globalização uma especialização flexível e estratégica, a fim de pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”.

Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”. (HALL, 2006, p. 78).

E neste empreender entre o global e o local, o território onde atua vai ganhar força, pois é ali que as articulações e estratégias são encenadas. Guattari; Rolnik (1996, p. 323), afirmam que os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323)

O território passa então a ser definidor das relações e de sua própria delimitação, onde os sujeitos se organizam conforme suas intenções, possibilitando assim, a materialização de territorialidades de reconhecimento e resistência.

E as culturas exercidas neste território, também vão gerar conflitos e negociações, em que terá que disputar e/ou negociar com o todo social para ser reconhecida e/ou aceita, sendo que as “culturas periféricas”, aquelas nascidas ou promovidas pela periferia da cidade, acabam gerando uma maior mobilização para que isso ocorra.

Prysthon (2003) refere-se à produção cultural da periferia e, ao debate sobre ela, como uma tendência na teoria crítica de um discurso da diferença, estabelecendo uma espécie de política das minorias.

As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que redefina o papel das minorias, dos subalternos, dos “deserdados da terra” (lembrando Fanon), do que era chamado de Terceiro Mundo na reordenação “global” da cultura. Podemos ver no corpus dos Estudos Culturais contemporâneos e das teorias pós-colonialistas as análises mais agudas dos processos dessa reordenação. (PRYSTHON, 2003, p. 43).

E nesta reordenação global da cultura, o carnaval e as escolas de samba passam a compor esse cenário, de uma cultura subalterna, periférica e das minorias, pois na maioria das vezes, se materializa nos bairros, nas vilas ou nos morros, como no caso carioca, permitindo uma identificação local, e, ao mesmo tempo, extrapola à margem para o todo da cidade, provocando uma identificação global, com territórios sociais e culturais bem definidos.

A Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, localizada na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, surge como exemplo deste processo, ao constituir-se nesta territorialidade de exercício e reconhecimento social e cultural da comunidade da Zona Norte (região periférica da cidade), e que possivelmente, ultrapassa as fronteiras, contribuindo na construção de uma identidade cultural e coletiva para a cidade.

Da margem para o centro: a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e o carnaval de Cruz Alta-RS

Por localizar-se numa região periférica da cidade, a comunidade da Zona Norte busca na escola de samba, um lugar de apreço e pertencimento, pois ali elas se tornam parte integrante de uma estrutura social, independente das questões de classe, gênero, raça, religião ou orientação sexual.

Ao tornar-se um espaço de excelência para a construção de uma identidade coletiva, promovendo o reconhecimento dos diferentes sujeitos que a compõem, a escola de samba consegue romper com as fronteiras culturais e simbólicas, estabelecidas pelos mecanismos estruturais, sociais e políticos, passando da margem para o centro.

Silveira (2005, p. 18) observa que as fronteiras sempre implicam um nível relacional, evidenciado pela interação de diferenças, sejam elas quais forem, pois se a fronteira existe é porque há uma dimensão membranosa, permeável ou porosa, que vai possibilitar ou não, o trânsito de elementos diversos.

Mas se a fronteira, como uma forma de membrana, existe de maneira a permitir ou barrar o trânsito de coisas e idéias ao longo de sua superfície, de sua linha divisória, é porque existe uma polaridade, quiçá, uma ambigüidade, que faz com que o interior e o exterior, o fora e o dentro existam somente como manifestações da diferença que, ao longo da linha demarcatória da fronteira, pode apresentar pontos de contato que se relacionam a uma maior ou menor proximidade entre tais níveis. Nesse sentido, a existência da fronteira implicaria permutas que podem encerrar sentidos múltiplos: pontos de contato em que a troca pode ser favorável para ambos os lados da mesma; pontos de contato em que a “hibridização” seja possível formando uma espécie de “terceiro incluído”; em que o fluxo seja vantajoso apenas para um dos lados com uma nítida desvantagem para o outro, ou ainda, pontos em que surjam focos de tensão e conflito que podem estar marcados por tipos de intolerâncias que obstruam qualquer possibilidade de fluxo favorável entre as partes. (SILVEIRA, 2005, p. 19)

A fronteira acaba delimitando os fluxos, do que entra e sai, da margem para o centro, ou o contrário, produzindo tensões, conflitos e alteridades e, ao mesmo tempo, interesses, trocas e negociações que vão de encontro com a perspectiva de análise entre o carnaval, as comunidades periféricas e as cidades onde se realizam, pois entendemos que exista uma constante interação entre a periferia (escola de samba) e o centro (cidade) neste jogo de proximidade ou afastamento, de passagem ou trancamento de fluxos, em que o melhor resultado seria a troca favorável para ambos os lados.

Pesavento (2006, p. 11) também vai nos dizer que as fronteiras são janelas e portas, que permitem a passagem, mas também impedem a entrada. “Fronteiras limitam, encerram e fecham, negam o diálogo e o contato, tal como podem abrir, comunicando e aproximando as partes, criando laços, correspondências, percursos de vida em paralelo, convergências, oposições e competição”.

E neste sentido a escola de samba vai tentar abrir diálogo e negociar a entrada da cultura carnavalesca, pois como na maioria das pequenas cidades do interior, Cruz Alta também tem uma identificação com as tradições gaúchas e agropastoris, muito marcantes e ainda, muito presentes.

Pavão (2011) destaca que no Rio Grande do Sul, essa prática e o consumo das expressões regionais gaúchas, através dos tradicionalistas, adquire significados simbólicos que remetem à resistência frente à hegemonia da indústria cultural do eixo Rio-São Paulo, e a estereótipos que procuram definir a nacionalidade brasileira, como a miscigenação e a “democracia racial”.

No Sul do país, entre as influências de imigrantes europeus das mais variadas procedências, lendas indígenas e um histórico de contatos e conflitos com os vizinhos de origem hispânica, a herança cultural africana, em relação às demais regiões do Brasil, se não está de todo ausente, ocupa certamente lugar secundário. O discurso da “democracia racial” ou da mestiçagem, assim, parece não ser capaz de gerar o reconhecimento necessário. (PAVÃO, 2011, p. 109).

E para fazer frente a estas questões, o carnaval e as escolas de samba, historicamente, procuram estabelecer dinâmicas dialógicas e relacionais com as demais culturas e classes sociais, numa tentativa de resistência e manutenção da cultura negra, afro-brasileira, no sul do país.

O carnaval popular demonstra ter havido uma dupla integração: ao nível dos indivíduos, dos participantes negros e mulatos provenientes de camadas sociais inferiores, que finalmente podiam desfilar nas ruas; ao nível dos elementos culturais de origem africana - a música, a dança - se inseriram agora nas atividades festivas na mesma condição dos provenientes da Europa. Porém, a importância dos traços afro-brasileiros é muitíssimo maior; eles se tornaram a verdadeira alma da festa: respondendo o apelo da música e à cadência dos surdos, o “espírito carnavalesco” se espalha pela festa. (QUEIROZ, 1999, p. 165 apud JESUS, 2013, p. 72).

Assunção; Abreu (2018, p. 14) também vão nos dizer que a cultura popular e a cultura negra são conceitos que foram acionados

ao longo do século XX por diferentes sujeitos sociais em disputas políticas, e que trouxeram à tona a produção cultural dos setores populares e negros, e as diversas versões sobre seus significados.

Também cabe ressaltar que a própria cultura popular, num processo de resistência ao desenvolvimento do capitalismo, ao longo da história, promoveu transformações e lutas que mobilizaram as tradições das classes mais populares.

No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto da base da cultura popular quanto de suas transformações. As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. (HALL, 2003, p. 247-248).

Neste sentido, o carnaval de Cruz Alta também foi marcado por frequentes lutas, pois com sua formação advinda da cultura popular e negra, constituída em sua maioria por grupos familiares de trabalhadores populares, descendentes de negros e de religião de matriz africana, que enalteciam suas raízes, através dos ritos, batucadas e do samba, também sofreram com a resistência de uma sociedade capitalista e tradicional.

Com mais de 60 anos, o carnaval em Cruz Alta tornou-se um movimento popular que sempre evidenciou as manifestações alusivas à data, com bailes, desfiles de rua, rodas de samba, entre outros. Inicialmente, foi marcado pelos blocos carnavalescos (Ases de Ouro, Filhos da Lua, entre outros), que na época, embalavam os bailes e apresentações pelas ruas, com marchinhas e batucadas. Estes mesmos blocos, compostos por personalidades populares, negras e do samba

cruz-altense, mais tarde deram origem às mais tradicionais escolas de samba do município.

A partir do ano de 1993, novas escolas de samba foram surgindo no cenário carnavalesco da cidade, e a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, fundada em 18 de janeiro de 1993, junto ao departamento cultural do “Clube Missioneiro²”, composta por comunidades carentes e humildes da cidade, foi uma delas.

Sempre pioneira nas transformações do carnaval de Cruz Alta, a escola possibilitou a mudança de diferentes elementos estruturais, estéticos e artísticos no desfile da escola de samba, permitindo que as outras escolas também aprimorassem seus espetáculos. Além disso, a entidade contribuiu para o reconhecimento daquela comunidade como “Zona Norte”, parte integrante da cidade, e produziu um sentimento de pertencimento e de autoestima. Sendo assim, podemos perceber que a escola de samba interferiu na configuração da paisagem, tanto no nível da comunidade, como também da cidade, tomando referência, permitindo transpor as fronteiras culturais e simbólicas, e as alteridades que ela produz. Conforme observa Silveira (2005, p. 28), “as fronteiras culturais, mas também as fronteiras políticas, são formas simbólicas complexas de manifestação do fenômeno humano, em que a alteridade surge como um valor fundamental, posto que uma política de diferença configura-se como possível”.

Neste jogo de relações, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, possivelmente, contribuiu para a construção de uma identidade cultural e coletiva para a cidade de Cruz Alta e sua comunidade, e como definiu Prysthon (2003, p. 47), ela se constitui de um entre-lugar (conceito criado por Homi Bhabha) que seria um espaço-tempo em essência periférico, o palco por excelência para encenar os múltiplos embates político-culturais da contemporaneidade.

A partir da delimitação desse espaço/tempo-múltiplo do entrelugar, fica claro que uma vertente importante no discurso da teoria crítica da cultura tem sido a tematização do descentramento identitário ocorrido na pós-modernidade. Um dos clichês mais recorrentes da teoria contemporânea parece ser o da quebra

2 Sede da Escola de Samba e único clube social de bairro que ainda se mantém.

das identidades (sejam elas culturais, nacionais ou mesmo individuais). A discussão sobre a identidade vai ser fundamental para a própria constituição do conceito de pós-modernidade. (Prysthon, 2003, p. 47).

Um olhar mais atento para a identidade é fundamental neste momento da pesquisa, pois ela é definidora das relações constitutivas, presentes neste quadro da contemporaneidade. Segundo Candau (2011, p. 9), há um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que identidade seja uma construção social, que de certa maneira acontece de uma relação dialógica com o “outro”. Ou seja, ela sempre está em constante contato com os sujeitos e os lugares, neste processo de construção social.

Hall (2006), também observa que a questão da identidade vem sendo discutida na teoria social, em que as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno. “A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. (HALL, 2006, p. 7).

Este locus de discussão acerca da “crise das identidades”, abre espaço para que a cultura, em sua essência, também seja debatida e analisada, onde o indivíduo vai significar e potencializar aquilo com que mais se identifica, e, neste caso, as culturas periféricas encontram espaço para uma possível construção identitária.

Aplicada a um grupo, a definição de identidade aumenta sua complexidade. Segundo Candau (2011), o termo é então utilizado em um sentido menos restrito, próximo ao de semelhança ou de similitude que satisfaz sempre uma inclinação natural do espírito. “Se admitirmos esse uso pouco rigoroso, metafórico, a identidade (cultural ou coletiva) é certamente uma representação”. (CANDAU, 2011, p. 25).

E, enquanto representação, a identidade vai produzir vários significados e tradições. Hall (2003, p. 74) diz que essa tradição

funciona, em geral, menos como doutrina do que como repertórios de significados. “Cada vez mais, os indivíduos recorrem a esses vínculos e estruturas nas quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência”. Hall (2006) também ressalta que:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). (HALL, 2006, p. 12-13).

Pollak (1989, p. 7), também acredita que as identidades coletivas são os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, para dar a cada um de seus membros, quer se trate de família ou de nação, o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência. Neste sentido, os sujeitos que compõem a escola de samba, também vão promover estes sentimentos descritos pelo autor, e, a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, conduz esse sistema de representações e significados, da margem para o centro, potencializando uma possível identificação cultural e coletiva da cidade de Cruz Alta para com o carnaval.

Hoje, o Carnaval de Cruz Alta é considerado o 3º melhor do Rio Grande do Sul, ficando atrás apenas de Porto Alegre e Uruguaiana, sendo referência para todo o estado. Acredita-se que, a partir das suas contribuições, enquanto uma escola de samba pioneira e transformadora, a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte tenha contribuído para um processo de construção identitária da sua comunidade, da cidade e até mesmo do estado, para com o carnaval de Cruz Alta.

Portanto, cabe a nós pesquisadores, desenvolvermos estudos sobre o carnaval e suas contribuições para os lugares onde ocorrem, no intuito de observarmos a importância das culturas periféricas e populares na construção de uma identidade coletiva, social e cultural, em que os sujeitos sentem-se parte integrante, pertencentes

e identificados, trazendo da margem para o centro a maior festa popular brasileira.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. **Cultura negra: festas, carnavais e patrimônios negros** / Organização: Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. Niterói: Eduff, v. 1, 2018.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

COMUNELLO, Felipe José. O global, o nacional e o regional: apontamentos de um longo debate. In: MALLMANN, Maria Izabel; MARQUES, Teresa Cristina Schneider (Org.). **Fronteiras e relações Brasil-Uruguai**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, Ulisses Corrêa. Escolas de Samba dos Pampas: textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana. **Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**. Ano 6, número 11, semestral, Abr. a Set., 2016. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade na Pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DPeA Editora, 2006.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**/ Stuart Hall. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **A linguagem do corpo no ritual carnavalesco do sul do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade

do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2009. Disponível em: http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96671_Thiago.pdf>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

_____. **Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval**: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2013. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/4610>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

PAVÃO, Fábio. Carnaval de Uruguaiana: o samba da fronteira pede passagem! **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 101- 114, Nov. 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10387>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras culturais em um mundo planetário: paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). **Revista do Cesla**, Varsóvia, v. 8, p. 9-19, 2006. Disponível em: <https://www.revistadecesla.com/index.php/revistadecesla/article/view/228/226>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3. p. 3-15, 1989.

PRYSTHON, Ângela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 21. Agosto, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3212>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

ROCHA, Beliza Gonzales; MANZKE, Sabrina Marques; JESUS, Thiago Silva de Amorim. Folguedos no Rio Grande do Sul: estudos iniciais sobre folclore de margem. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 169-190. Jan./Jun., 2018.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu. As complexidades da noção de fronteira, algumas reflexões. **Caderno Pós Ciências Sociais**. São Luís, v. 2, n. 3. Jan./Jun., 2005.

A Identidade Headbanger: discutindo as disputas pelo reconhecimento no Heavy Metal

Muryel Moura dos Santos¹

Introdução

Quando iniciei a pesquisa em 2015 sobre os membros do Heavy Metal, algo que tinha me interessado e ainda hoje no doutorado instiga é a questão sobre a identidade social dos Headbangers. O campo de pesquisa sobre o tema Heavy Metal é maior no exterior, no qual se observa interesse de pesquisadores de diversas áreas sobre este estilo musical, no entanto, poucas pesquisas pude identificar que tratavam sobre essa dimensão social e cultural do grupo. Ainda mais por um recorte sociológico ou antropológico revelava uma necessidade de discutir tal ponto como fundamental para a sociedade acadêmica, devido a pouca atenção atribuída. A parti dessa observação, compreende-se que pouco tem sido discutido sobre a identidade social dos Headbangers, se torna necessário apresentar e discutir esse fenômeno social e o “peso” que esta tem para a vida dos membros que fazem parte desse grupo como as disposições mobilizadas e compartilhadas por estes.

¹ Doutorando em Ciências Sociais PPGCS/UFMG/FAPESQ-PB. E-mail: muryel_moura@hotmail.com

Desse modo estarei pensando nesse artigo de que forma a identidade social pode ser razão para unir e diferenciar os indivíduos. Antes de iniciar destaco alguns pontos importantes da cultura do Heavy Metal. Por exemplo, é comum escutar dos membros “quantos álbuns está banda possui ou tira essa camisa você não a merece”, ora a implicação do indivíduo para com o outro não está em simplesmente possuir uma camisa, mas nos valores sociais que esta carrega consigo acerca do grupo. Assim, neste artigo, discutirei aspectos da identidade social Headbanger e suas disposições práticas que acredito serem fundamentais para apresentar da cultura do grupo.

O primeiro aspecto se trata da categoria Headbanger modo pelo qual os membros se auto reconhecem, categoria imprimida na história artística do grupo para designar aqueles que balançam as cabeças, ato característico e expresso nos shows por músicos e audiência. Outras duas categorias do grupo são poser e truer, a primeira se trata daqueles indivíduos que dissimulam a identidade social, apenas possam ser, a segunda é o oposto da primeira, nesta há compromisso e engajamento para com o grupo. Se torna importante destacar que estas categorias são constantemente mobilizadas pelos membros (homens) nos momentos de sociabilidade dos shows para denunciar aqueles compreendidos como indesejáveis ou desejáveis as relações sociais. Isso ocorre porque o grupo analisado no processo de pesquisa opera através de um sistema de classificação de pertencimento que produz ações, reações e as categorias são um substrato dessa lógica. Os indivíduos do grupo ao conhecerem ou possuírem informação (desejáveis ou indesejáveis) sobre um determinado sujeito reagem a este como falso ou verdadeiro, isto é, poser ou truer; ainda categorizam nessas condições porque estes indivíduos demonstram caracteres apropriados ou inapropriados para ser um Headbanger. Destaco que há outras categorias, no entanto, não tratarei delas aqui em profundidade. Reforço que toda forma de representar é uma forma de representação, mas está dependerá do contexto social em que se realiza.

Estas categorias estão presentes no grupo a bastante tempo (poser e truer) e outras categorias também tem surgido como porra-

louca e mafiador², isto é, sempre há alguma categoria e até rótulos de estigma que circula no grupo, por exemplo, metaleiro ou roqueiro. Isso nos mostra a importância que tais categorias têm para o grupo e como no decorrer da formação do membro elas podem se modificar, especialmente, quando os membros apresentam a incorporação dos valores identitários. Destaca-se por último que desde ao ingressar e se estabelecer no grupo haverá momentos em que o indivíduo se verá enquadrado numa das categorias (poser/truer), pois estas categorias são agenciadoras das relações sociais.

É fundamental destacar que estas outras categorias da identidade possibilitem a compreensão dos limites da prática. Por exemplo, conta-se em campo que o Headbanger não pode se relacionar ou ser músico de Metal cristão, porque isso é uma desvalorização do Metal que se constituiu subversivo (WANDERLEY, 2008). Voltarei a este ponto mais na frente, por isso a característica atribuída pelos membros de nomear este mundo define os horizontes da vida social do grupo, conforme as definições operantes no contexto social. O segundo aspecto dessa identidade que se destaca são justamente as estratégias de interação as identidades, conforme as categorias citadas, estas estratégias atuam para identificar e estabelecer formas de tratamento com os outros. É necessário destacar que este é um grupo predominantemente em prática e valores masculinos, a ideia de honra por exemplo, faz com que os homens honrem o metal sem desviar do caminho e defenda os seus valores, com isso, observa-se com regularidade os membros se cobrando na maneira de vestir e se comportar no show, com maneiras de agir e cultivar o Metal específicas.

Ter um porte apropriado é um fator importante, pois isso afirma para os demais que o indivíduo tem capital social que condiz com a realidade projetada por ele, algo que causa tensão, pois sempre se espera essa prática sendo realizada e aqueles que não conseguem

2 Porra-louca, refere-se ao iniciante que não incorporou as práticas do grupo e, portanto, age de forma demasiada. Por exemplo, em show do subgênero Metal progressivo não se bate cabeça, apenas se aprecia, algo que este indivíduo não se preocupa, deseja apenas curtir. Já a categoria Mafiador é aquele que qualifica as composições musicais, geralmente, o mafiador demonstra possuir certo capital social sobre a música executada que permite-lhe questionar e criticar os outros músicos.

fazer são corrigidos (quando se permitem), ficam chateados por não serem o que eles compreendem como apropriado – deve-se considerar antes, o processo de formação desse indivíduo no campo, só no decorrer do tempo este passará a incorporar a identidade de forma “natural”. Em suma, a identidade Headbanger tem uma forma de normatizar tais práticas enquanto culturais. Os membros podem usar camisas das bandas que desejarem, embora exista aí uma norma que conduz o indivíduo para tal gosto musical – seja este qual for entre as variáveis existentes, a saber: New, Thrash, Heavy, Black ou Death Metal. Nas ocasiões dos shows a audiência em maioria veste roupas pretas e esperam que continuem a fazer desse modo, isso também tanto produz e reproduz uma forma de portar-se nos shows quanto no ordinário. Segundo Santos (2021) estas práticas tendem a conotar o pertencimento do indivíduo ao grupo e razão para gerar disputa entre os membros, tentando demonstrar total envolvimento com a identidade, algo que não está a parte das críticas e, portanto, estas regularidades nos indicam haver um padrão que rege certo tipo de comportamento social.

Assim, chegamos ao terceiro aspecto que destaco e que se conecta ao anterior, sendo o campo social do Heavy Metal, um espaço social em que há regras e estratégias de interação para reconhecimento, há aí também uma razão de ser Headbanger, porque para ser considerado e respeitado se torna necessário estar envolvido no grupo. O terceiro aspecto nos leva a perceber as subjetividades operadas na identidade, fato que o indivíduo expressa subjetivamente através da práxis incorporada. Pois, além das práticas anteriormente discutidas são partes de uma construção social que atravessam o indivíduo consciente e inconscientemente e tendem a levar este papel para vida social, considerando as demandas próprias e as que surgem do grupo que atuam objetivamente e subjetivamente nos indivíduos (BOURDIEU, 2008). Se trata aqui, até que ponto os indivíduos do Metal estão dispostos a manter a identidade Headbanger para além do excepcional. Assim, este artigo visa atentar as práticas e estratégias de interações mobilizadas pelos membros do Metal e o quanto estas têm impacto a representação que fazem do Headbanger, para isso

este material está dividido em duas partes, na primeira pensando o impacto da identidade na vida social dos membros e a segunda pensando as dinâmicas e formas de disputas pelo reconhecimento.

Além dos shows

Nesta parte da discussão, chamarei atenção para o impacto que estas práticas anteriormente descritas têm na vida dos membros. Atento ao que faz o membro levar esse estilo de vida para além dos shows, conectado com os valores estabelecidos do grupo que dizem respeito as convicções de ser e portar-se como Headbanger. Dessa forma, mostrar que a expressividade da identidade tende a manter suas premissas atadas ao real de forma objetiva e incutida no corpo, com práticas institucionalizadas de limites e estratégias do grupo, através do qual estes mobilizam diante os interesses objetivos ou simbólicos, isto é, a força que a identidade tem na vida, pois esta se manifesta de diversas formas.

Há algumas demandas que o grupo suscita, mas as mesmas demonstram um conjunto de escolhas, algo que pode ser tomado por alguns membros iniciantes como já presenciamos como algo chato de ser realizado num grupo compreendido e auto emulado de subversivo. No entanto, os mesmos membros que propõem essas práticas indicam caminhos para escapar de tais ações desenvolvidas nas ocasiões de sociabilidade – Não se pode esquecer que o grupo em questão fora fortemente estigmatizado (como algo degenerativo e mal) em seu surgimento e ainda na contemporaneidade se observa tais enunciados que afetam os membros no corpo e na alma.

Porém, há indivíduos que desejam gozar do prestígio mobilizado no grupo sem mesmo ser reconhecido (poser); existem aqueles que se dedicam para ser músicos profissionais da música (guitarristas, baixista, baterista ou mesmo vocalista) e outros são “bons” demais para transitar entre os outros (truer), por ser mais dedicado ao Metal. Não obstante, estes aspectos históricos, incutidos e subjetivos, permite ao indivíduo interessado no Metal traçar ou construir sua biografia social, isso permite ao indivíduo ter mais chances de ser reconhecido. Quero dizer duas coisas sobre isso, a primeira é que

estas práticas destacaram para os membros que o indivíduo tem ou não tem práticas apropriadas com o estilo de vida. Isso não significa que um iniciante não possa fazer isso de forma até melhor, tomando uma posição digamos mais subversiva que os experientes em Metal, em que o exercício político-social ainda tenha sido objeto de estudo de sua formação social ou mesmo que este seja um músico excelente antes de empreender esforços teóricos de música. Assim, é importante destacar sobre esse primeiro ponto que cada indivíduo ocupa um papel social, podendo existir mudanças dependendo das escolhas e do que o membro que deseja ser Headbanger e almeja para sua biografia, o que implica ao indivíduo também se diferenciar dos outros. A segunda é que as escolhas para a construção biográfica são de responsabilidade do indivíduo, embora também esta tenha apoio de outros membros como demonstra o trabalho de Coelho (2014) que parte do aprendizado ocorrido no Metal, se dá nos momentos de sociabilidade, ocasião em que os indivíduos trocam experiências e ensinam uns aos outros a construir e apreender o que é a identidade social, isso não sugere uma imposição para tal indivíduo, mas que haverá acompanhamento e sugestões por parte dos outros membros que a todo momento estarão indicando como é o modus operandi do grupo, porém se a escolha feita pelo indivíduo desvirtuar os valores haverá críticas e ressignificação de sua imagem (SANTOS, 2021).

De acordo com esses pontos levantados a partir do processo de pesquisa, percebe-se de que forma as coisas se envolvem e até que ponto essas escolhas podem definir se o indivíduo está sendo integrado e como ele incorporou essa práxis a sua biografia. Conforme Goffman (2011) nos sinaliza, é no curso da ação que há chances de se entender o porquê de tais práticas serem estabelecidas ou acionadas pelos indivíduos e de que forma o curso da ação pode produzir coesão, claro dependendo do contexto social. Relato brevemente o caso de um membro do grupo que ao ingressar e tentar demonstrar engajamento terminou participando de um show de Metal cristão, embora na época ele não soubesse do que se tratava, este membro foi alertado pelos demais de que realmente se tratava práticas inapropriadas e

ele decidiu não frequentar e por sua biografia no Metal, sendo esta escolha algo que todos fazem no grupo.

A pesquisa de Coelho (2014) nos destaca a questão da educação estética e a política é elaborada no Metal, a autora reconhece que esta educação se faz nos momentos de sociabilidade em que os membros compartilham do que ela chama de experiências sensíveis que levam os indivíduos a formarem uma comunidade participativa, podendo afetar o indivíduo para levar os valores do grupo por um determinado período ou por toda vida reafirmando o seu pertencimento, relatos de membros do Metal ou mesmo de pesquisadores demonstram a importância dessa música em suas vidas. Em outro lugar, destaquei que a formação do indivíduo versa por momentos individuais e coletivos, em que o indivíduo pode improvisar ou reproduzir o estabelecido. O que nos permite pensar os momentos de criatividade e apreensão das experiências partilhadas pelos membros em que também desenrola a visão do grupo e as biografias para dá uma razão de ser Headbanger (SANTOS, 2021;2013).

Esses dois pontos anteriormente discutidos diferem, enquanto o primeiro aspecto destacado se deteve as disposições da identidade, cujo comportamento adequado pode ser um elemento integrativo de um dado indivíduo ao grupo, por exemplo, manter o gosto musical e não dissimular a representação; o segundo sugere um estilo de vida levado para toda vida, indicando ainda como deve ser realizado, por exemplo, não compactuar com o cristianismo e suas formas alternativas da modernidade que tendem a entrar ou se fazer presente nos contextos de sociabilidades dos shows e mesmo que o indivíduo que se predispõe a tal pode ter a escolha de aprender com os demais e não apoiar tais ações que tentou destruir a identidade Headbanger em suas origens. Isto é, há apoio uns aos outros mesmo que errem quando for o caso – todavia, este suporte tem limites rituais que devem ser respeitados (SANTOS, 2021).

Conforme nossa pesquisa e outros trabalhos acadêmicos, isso está relacionado a certos laços sociais e disputas que ocorrem no grupo do Metal, pode-se assomar a estas as oportunidades de realização de shows. Como as possibilidades de fazer shows no Metal não

“mainstream” são difíceis, produziu-se a demanda dos Headbangers se apoiarem e trabalharem em prol do campo artístico (SANTOS, 2021). Desse modo, a identidade dos membros do Metal realiza a construção social da realidade, os membros constroem enquanto unidades que se identificam e significam uns para os outros, por isso é uma construção da realidade. Há aí também expectativas de ser o melhor guitarrista, baterista, baixista e vocalista para assim ser cotado a tocar em diversas bandas devido às habilidades desenvolvidas como ser o mais autêntico membro do Metal. Com regularidade é comum escutar em campo enunciados que denotam o descompromisso de outros membros em proveito de uma auto imagem mais compromissada. A identidade Headbanger possui características próprias e de forte impacto social aos membros e simpatizantes dessa música, através desses aspectos (resumidamente) constrói a vida social deles – é importante destacar que nem todos indivíduos que desejam integrar esse mundo social recebem estes aspectos da mesma forma como no caso das mulheres pouco tem sido debatido acerca do peso dessas dimensões no campo predominantemente masculino (SANTOS, 2021; KITTERINGHAM, 2014).

Muitos membros (homens e mulheres) do Metal com que conversei tiveram predisposição a identidade ainda na adolescência, outros falam que estavam no estilo musical desde a infância devido os pais ou familiares escutarem esse tipo de música, desse modo a identidade Headbanger é mantida e compartilhada, o que permite ser um estilo de vida. Assim, o Metal constitui uma instância importante da vida desses indivíduos, embora ainda hoje seja produzida uma tensão se dizer no espaço familiar (não acostumado com esse tipo de música) aceitar que os filhos sejam adeptos do Metal; pode-se dizer também que estes membros mudam o comportamento, uma prática da intimidade que muitas vezes fica oculta da realidade experimentada nos shows. Não obstante, se oculta algo porque não deseja revelar a intimidade ou que causa vergonha, é comum observar membros ocultando suas crenças e desejos, algo que pertence à individualidade. No entanto, quando isso é desvelado no empírico um conjunto de tensões sociais pelo fato do Metal possuir uma postura subversiva a

religião tão presente no lócus de pesquisa. Por isso, os Headbangers demanda honrar o Metal se envolvendo com este completamente, não se pode integrar sendo parcialmente comprometido, o excepcional e ordinário são faces da vida social (SEGALEN, 2002).

Restam alguns dados a apresentar sobre o que foi descrito anteriormente, que demonstram as dimensões excepcional e ordinário. Numa das viagens a capital do estado, acompanhando os membros, tive a oportunidade de presenciar uma situação interessante para ser apresentada aqui. Resumidamente, um membro havia comentado comigo que tinha um indivíduo posar circulando no evento, ele detalhou que se tratava de um membro que frequentava a igreja aos domingos, segundo este foi através da amizade entre eles que foi possível identificar tal prática nas redes sociais do indivíduo falado – em fotos marcadas. As fotos não estavam expostas a todos, era necessário investigar as imagens com atenção para identificar tal ação. Por isso o membro afirmou que ele era um poser, porque dissimulava um comportamento nos shows e na vida real era outra diferente. O mesmo membro que encontrou tal foto, afirmou que a posteriori o indivíduo retirou ou ocultou as fotos marcadas de sua rede social, como forma de regular o que deveria ser exposto.

Talvez aquela informação fosse essencial apenas a vida do indivíduo citado, mas ele estava protegendo essa dimensão para que os outros não soubessem porque provavelmente saberia como os membros reagiriam ao oculto. O que faz os Headbangers pensarem a identidade como uma instância da vida social. De fato, está em jogo afinal até que ponto se mantém a identidade, especialmente, fora das ocasiões excepcionais, no caso dos músicos seria como descobrir o “backstage”. Como Goffman destacou, a vida cotidiana oferece elementos importantes para a análise social, pois pode-se enxergar as tensões e pretensões que mobilizam os indivíduos e até que ponto estão dispostos a irem por suas práticas sem discreparem entre real e ideal para obterem, por exemplo, reconhecimento. Assim, a identidade Headbanger atravessa e moldam as interações que ocorrem na vida ordinária e excepcional bem como o grupo em questão.

Destaco, por fim, nesta secção que o Headbanger modifica sua percepção acerca do outro através dos valores socialmente estabelecidos do grupo, por meio das imagens projetadas e pela necessidade de diferenciar-se, se relaciona como o indivíduo se apresenta e se torna recepcionado pelos outros, que por sua vez, tendo passado por este processo, avaliam este e suas práticas; esta característica se conecta a também a compreensão que nem todos são iguais, há uns mais iguais que outros, isto é, são indivíduos distintos. Como num dos casos recuperados aqui, um membro observou outro sendo “poser” pelo fato da crença que mantinha secretamente do conhecimento dos demais, fez com que ele se tornasse uma pessoa diferente por não compactuar e não desviar dos valores correntes no grupo e sentir orgulho e não vergonha pelos atos realizados. A seguir discutirei a forma pela qual o reconhecimento é razão para disputas pelo grupo para fazer com que a identidade Headbanger permaneça atuante.

Disputa e reconhecimento

Há algum tempo tem sido observado no grupo as práticas distintivas que operam no Metal, entre as gerações e gêneros no Metal (KITTINGHAM, 2014). Como a vida social caracterizada de “moderna” se transforma constantemente e as identidades interagem sobre estas condições sociais de existência, destaca-nos que a identidade não está fora dessa lógica, especialmente, o Headbanger que nasceu na sociedade do pós segunda guerra mundial. Embora esta seja uma característica do ritmo e estilo de vida realizado na sociedade, nem todos os grupos incorporam da mesma forma essas práticas culturais, podem estes operar resistindo a tal condição.

No Metal, o reconhecimento identitário não é para todos que desejam ser inseridos, esta é uma forma de resistir quanto de valorizar a identidade de Headbanger, pois demanda entender a identidade do Metal limitado as práticas consideradas subversivas, mas como valor simbólico importante. Como este estilo de vida “moderno” imprime nos indivíduos inúmeras “possibilidades” identitárias, demanda desses membros estarem dispostos a demonstrarem a todo momento que

realmente portam-se a identidade para ser reconhecido, assomado a isso, executem práticas características do grupo para resistir as falsas representações como é realizada, segundo eles pelos White Metals, especialmente, a partir dessa realidade de pesquisa.

Esta prática ressaltada acima frente as disputas que se realizam por meio da melhor representação identitária não se findam na limitação dos palcos aos cristãos e audiência, isto é, limitar o prestígio e a forma de porte a alguns significa diferenciar-se entre os membros quanto aos “intrusos”. Há todo um conjunto de enunciados que tendem a resguardar o Metal de qualquer tentativa de contato com esses indivíduos; discursos dos membros que não são bem vindos; cartazes de shows que demonstram que não são aceitos cristãos; tanto canções quanto performances também direcionam suas mensagens e expressões para a valorização e negação desse outro que pode ser Cristão, neófito ou poser, cuja ação tendem a construir algo exclusivo e único para a experiência dos membros, esta é tanto uma forma de disputa pelo campo quanto de reconhecimento.

O Headbanger nesse locus de pesquisa é tensionado pelo conservadorismo da cidade. Conhece-se a cidade pelas festas juninas e festas religiosas, precisamente a cristã com maior peso e visibilidade nacional e internacional, embora esta mesma cidade pareça aberta a diversidade, se resguarda enquanto conservadora. Uma característica desse aspecto é a criação de grupos alternativos e juvenis, cujo foco se baseia na evangelização de minorias urbanas, criando bandas de Metal com proposta de evangelizar nos shows. Dessa forma, o grupo do Heavy Metal vem experienciado um clima intenso e assim precisam fortalecer suas práticas ou valorizá-las, o que eles nos permitem em termos interpretativos entender é a necessidade de reinvidicações por parte dos membros como fundamental para serem reconhecidos.

Há desse modo uma disputa e a política da identidade que não permite que todos “expressem”, pois se demanda algumas práticas como fundamentais para organizar e empreender uma vida Headbanger. Na ocasião em que o indivíduo está totalmente envolvido como Headbanger, significa dizer e afirmar que sua identidade foi reconhecida, devido às práticas incutidas e realizadas

enquanto verdadeiras e que, portanto, merece reconhecimento. A identificação como Headbanger pode ter várias premissas, destaco algumas brevemente, a saber; devido ao capital social ou cultural da família; criticismo ao estabelecido; certo teor de liberdade; fuga da realidade e questões políticas (transgressão), estas são algumas justificativas destacadas pelos membros no processo de pesquisa (SANTOS, 2021). No entanto, o Headbanger engajado na identidade tem objetivos de ser enquanto diferente da sociedade dominante, por exemplo, recentemente, tem ocorrido das mulheres Headbangers do Metal atuarem nas redes sociais, na produção de shows e em bandas, mesmo num campo masculinizado, em que alguns acham que Metal não é para elas. Estas Headbangers realçam ainda mais a característica subversiva do estilo de vida (KITTINGHAM, 2014).

Como fora dito, as disputas também realçam a ideia de política que opera sobre a identidade Headbanger e constroem uma forma de identificação com a práxis e uma ligação entre os indivíduos. Mas também, conta-se em campo que há outras premissas que solidificam essa relação de forma dinâmica. Por exemplo, a formação de circuitos musicais para os músicos profissionais tocarem, se dá por diferentes grupos e regiões que compartilham shows, numa ajuda mútua, sem necessariamente ser conhecidos. Esses laços fazem com que os recursos materiais ou simbólicos para os shows sejam planejados no sentido de que todos saiam felizes dos shows – afinal raros são apoios financeiros para a realização de evento de Heavy Metal –, o que permite as bandas circularem sem dependerem de recursos advindo de outras instituições (SANTOS, 2021). Nesse sentido, a identidade Headbanger imprime uma dinâmica que permite aos membros continuarem na carreira de músico a parte do mainstream, o que está relacionado com a identidade. A identidade Headbanger tem práticas socialmente acordadas, fato que gera fronteiras quando compara com o outro grupo aqui destacado, aí se realça a estima devotada a identidade –isso deve ser interpretado diante os contextos sociais – quando isso não ocorre o indivíduo parece ter certeza sobre outros projetos de vida fora do Metal e novamente é algo inapropriado do qual resultam dos membros comentários que desfavorecem o outro

ser reconhecido como um “igual”, enunciados como “poser” e “falso” são acionados para deslegitimar tais ações.

Apesar existirem estratégias e normas específicas de interação sobre o grupo se detalha por regularidades de práticas ao qual todos os membros podem seguir, embora a contestação disso exista por parte de alguns indivíduos se torna importante destacar. No entanto, ao se identificar enquanto um Headbanger que leva sua prática como compromissada tem motivos para agir e reagir conforme tal, isto também significa que o indivíduo compreenda o porquê de tais estratégias e normas, pois sem estas práticas “gerais” não se produziria e resistiria a identidade Headbanger. Se dispor para a identidade Headbanger e suas disposições mobiliza aos indivíduos criarem e fazerem parte de uma unidade social em que todos estão empenhados na realização para que esta se mantenha operante. Aquele indivíduo integrado ao grupo representa também todos e assim eles protegem seus valores em honra ao Metal. Por isso, essas disposições do Headbanger demandam honrar e valorizar o Metal que é muitas vezes produzido por seus companheiros e irmãos dos shows quando estão na condição de músico e possam também através dessas práticas não manchar a imagem do grupo com atitudes compreendidas como inapropriadas.

É importante destacar que isso são práticas socialmente aprovadas e de grande alcance entre os grupos de Metal, os Headbangers se predispõem a tal sistema cultural e social ao modo que estas são incorporadas e passarão a fazerem parte de suas vidas e por isso a construção social da realidade nos shows também é estratégica para fazer resistir o estilo de vida, é uma crença na identidade. Por fim, o reconhecimento e a prática apropriada nos momentos de interação geram prazer ao membro, por ser reconhecido por isso, devido os demais os reconhecerem enquanto um Headbanger por dedicar a vida ao que acredita e por isso tratam este da forma “devida”. Em suma, apresentei aqui alguns elementos da identidade Headbanger através de suas categorias, estratégias interativas e inculcadas, demandando dos indivíduos integrados nesse corpus terem uma crença prática

para agir e reagir acerca dela, o que mostra as tensões e pretensões socialmente experienciadas no grupo.

Considerações finais

Neste artigo atentei a importância atribuída a identidade Headbanger com as demandas e as disputas que dinamizam suas relações sociais. Isso permite aos membros orientarem suas vidas a partir do estilo de vida que desejam seguir e representar, claro que se necessita aprender e estar disposto para isso se realizar, conforme os objetivos, projetos de vida e interesses de cada um, aspectos construídos no decorrer da presença e associação do indivíduo ao grupo. Ao integrar o grupo, o Headbanger atua não apenas no excepcional, mas também no ordinário da vida social, pois se sugere que este tenha uma vida regida por princípios de valor e apreço social e por isso, deve estar compromissado com a identidade sem pervertê-la, implica ainda em dizer que não ocorra discrepância entre realidade e ideal que possa afetar a imagem. No momento em que o indivíduo escolhe ser Headbanger, este permite que os demais vejam como deseja ser visto, como também coisas que possa ele deverá fazer e coisas que os membros esperam dele para um dia ser reconhecido como tal por todos.

Estas expectativas e pretensões são parte de um processo social de formação, logo não é uma mudança rápida que ocorre nas vidas desses jovens e adultos (homens e mulheres), mas algo que se constrói paulatinamente nas experiências e vivências com o grupo. Desse modo, os Headbangers permitem a construção de laços sociais que possibilitam que suas relações tenham um apreço significativo para os indivíduos que são, embora estas interações não deixem de enunciar as normas socialmente acordadas – como fora dito, cria-se aí, tensões quando alguns não são bem recepcionados por não demonstrarem certas predisposições, especialmente, se for músico almejando apenas “fama” e prestígio social em demasia, assim as normas buscam regular tais comportamentos. Por isso, ser um Headbanger como alguém de porte identitário “bom” contribui para existir o reconhecimento social.

Por fim, busquei demonstrar que há inúmeras variáveis que circunda a identidade Headbanger e que depende das escolhas dos indivíduos, por isso, os pontos aqui levantados não são cartesianamente aplicados mais que depende das ocasiões. A identidade Headbanger age e reage em prol dos laços que constroem como podem desfazê-los para criar outros. Em síntese, a vida social é criativa, com variedades, demandas e disputas operantes nos campos sociais.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: O que Falar Quer Dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

COELHO, Patrícia. 2014. **Batendo cabeças**: educação estética e política tecidas a partir do Heavy Metal. Minas Gerais-MG. Dissertação (Mestrado em educação), Universidade do Estado de Minas Gerais.

GOFFMAN, Erving. 1967 [2011]. **Ritual de interação**: ensaios sobre o comportamento face a face. Ed. 1. Petrópolis: Vozes.

KITTERINGHAM, S. (2014). **Extreme Conditions Demand Extreme Responses**: The Treatment of Women in Black Metal, Death Metal, Doom Metal and Grindcore. Master's Thesis, University of Calgary.

SANTOS, M, M. 2021. **Shows, bandas e audiência**. Uma análise microssociológica entre os Headbangers da cidade de Campina Grande-PB. Campina Grande-PB. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Campina Grande.

SANTOS, Taís Vidal dos. 2013. **O true contra o Poser**: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador. Salvador-BA. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**; tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002

WANDERLEY, M VD. 2008. **A Cena Metal Aracajuana**: Identidade e conflitos entre grupos antagonicos. São Cristóvão-AL. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal de Sergipe.

Esta obra contou com apoio do PPGH/UFPeI
com recursos PROAP/CAPES



casaletras

casaletras.com



9 786586 625448

ISBN: 978-65-86625-44-8