Dossiê



Escrita da História e Cultura Histórica

Contribuições de Teresinha Queiroz à historiografia piauiense e brasileira

Organizadores:
Edwar de Alencar Castelo Branco
Elizangela Barbosa Cardoso

contraponto
v. 21 (2026)

@ 2026 by Revista Contraponto (UFPI)

Direitos reservados.
Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada com fins comerciais.

Projeto gráfico e diagramação
Ronyere Ferreira

Capa
Natanael Kennedy Silva

Revisão editorial
Johny Santana de Araújo

Revisão ortográfica
Os autores.

UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PIAUÍ

Reitor
Profa. Dra. Nadir do Nascimento Nogueira

Vice-reitora
Prof. Dr. Edmilson Miranda de Moura

Superintendente de Comunicação
Profa. Dra. Jacqueline Lima Dourado

Chefe do Departamento de História
Prof. Dr. Antonio Melo Filho

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil
Prof. Dr. Pedro Vilarinho Castelo Branco

Editor Chefe da Revista Contraponto
Prof. Dr. Johny Santana de Araújo

Editor Adjunto
Prof. Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro

Contraponto
Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí

ISSN: 2236-6822

Equipe Editorial

Editor Chefe
Dr. Johny Santana de Araújo, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Editor Adjunto
Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Conselho Editorial
Dr. Johny Santana de Araújo, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Francisco Gleison da Costa Monteiro, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Jaison Castro Silva, Instituto Federal do Piauí, Brasil
Dr. Marcelo de Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil
Dr. Ronyere Ferreira, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dra. Talyta Marjorie Lira Sousa, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Conselho Consultivo
Dra. Mônica Raisa Schpun, Université Paris Diderot, França
Dra. Estefania Knotz Cangucu Fraga, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Dra. María Liliana da Orden, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dra. Maria da Conceição Pereira Ramos, Universidade do Porto, Portugal
Dra. Natália Ramos, Universidade Aberta de Lisboa, Portugal
Dr. Juan Manuel Saldivar Arellano, Chile
Dra. Amarela Varela Huerta, Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Dr. Arno Wehling, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Brasil
Dra. Yvone Dias Avelino, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Dra. Hebe Matos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Dr. Denilson Botelho, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Dr. Jaime Rodrigues, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Dr. Marcelo de Melo Rangel, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Dr. Mário Maestri, Universidade de Passo Fundo, Brasil
Dra. Valéria Regina Zanetti, Universidade do Vale do Paraíba, Brasil
Dr. Adelmir Fiabani, Universidade Federal da Fronteira Sul, Brasil
Dra. Regina Helena Martins de Faria, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Antônio Fonseca dos Santos Neto, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dra. Elizangela Barbosa Cardoso, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Solimar Oliveira Lima, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Dr. Paulo Augusto Tamanini, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Dr. Carlos Roberto Carvalho Daroz, CEPHiMEx, Brasil; Universidade de Lisboa, Portugal

Secretaria Executiva
Dr. Ronyere Ferreira, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Yara Jennifer Tavares Pedreira, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Sumário

DOSSIÊ

Escrita, memória e cultura histórica: contribuições de Teresinha Queiroz à historiografia piauiense e brasileira
Organizadores:
Edwar de Alencar Castelo Branco
Elizangela Barbosa Cardoso

APRESENTAÇÃO

Teresinha Queiroz: a matriz da moderna historiografia piauiense..... 11
Edwar de Alencar Castelo Branco
Elizangela Barbosa Cardoso

De Teresinha de Jesus a Teresinha Queiróz: mutações do lugar social do feminino, entre a literatura e a história..... 14
Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Imaginação, imagina*sons*: um diálogo com Teresinha Queiroz sobre a arte de escrever história..... 26
Leonardo Carneiro Ventura

Diálogos com Teresinha Queiroz: literatura, imprensa e representações femininas no Piauí no início do século XX..... 36
Pedro Vilarinho Castelo Branco

Teresinha Queiroz: a tecelã da historiografia piauiense..... 49
Francisco de Assis de Sousa Nascimento

Entrevistas de Clio: Teresinha Queiroz e seu olhar sobre o pensamento histórico contemporâneo..... 458
Pedro Pio Fontineles Filho

Aproveitando as lições de Teresinha Queiroz: mulheres, gênero e os desafios da escritahistoriográfica..... 77
João Paulo Charrone
Ana Letícia Bacelar Costa

Entre versos e polêmicas: Jônatas Batista e a crítica literária em Teresina no início do século XX..... 94
Ronyere Ferreira

Escrevendo a mulher ideal: civilidade, sensibilidades e comportamentos (manuais de civilidade – Segunda metade do século XIX)..... 109
Iranilson Buriti de Oliveira
Maria Izilda Santos de Matos

Iluminando a imprensa piauiense com a luz de Teresinha Queiroz: uma expressão da contracultura na geração mimeógrafo piauiense..... 129
Edwar de Alencar Castelo Branco
Natanael da Silva Cardoso

O historiador e sua função social em tempos saturados de *agoras*..... 145
José Adilson Filho

Jomard Muniz de Brito, intérprete do Brasil: ensaios culturais como instrumentos para a escrita historiográfica brasileira..... 159
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Brasil e Portugal na encruzilhada: a negação do fado e a afirmação do samba (1930-1939)..... 177
Adalberto Paranhos

O Rio em Revista: cultura urbana nas Ilustradas Cariocas (1940-1950)..... 196
Ana Maria Mauad

Entre função pública e benefício privado: a atuação de Miguel Borges na seca no Piauí (1877-1879)..... 222
Francisco Gleison da Costa Monteiro
Katia de Araújo Silva

Que rua é essa? Reflexões para uma História Pública dos nomes e lugares públicos..... 235
Jailson Pereira da Silva

Teresinha Queiroz: entre Clio e Atena..... 250
Manuel Ricardo Arraes Filho

O gosto da descoberta e a história como memória do mundo! Teresinha queiroz: pesquisadora, professora e orientadora..... 260
Elizangela Barbosa Cardoso
Laura Elisa de Albuquerque Leite Alves
Maria Luana Almeida Feitosa

ARTIGOS LIVRES

Um lugar, uma prática e uma escrita: o Centro de Estudos Piauienses e a produção historiográfica no Piauí na década de 1950..... 285
Kamila Vytória Santos e Silva
Teresinha Queiroz

O samurai que traz desonra: a memória em disputa dos crimes de guerra do Japão imperial na Segunda Guerra..... 301
Pedro Paulo Machado
Jonathan da Silva Barros
Mairton Celestino da Silva

Memória, formação e instituição: os caminhos da construção do exército brasileiro (1810-1858)..... 312
Lucas Sales
Johny Santana de Araújo

Anais do III Colóquio "História, Cultura e Subjetividade" - Campus da Universidade Estadual do Piauí - Parnaíba, Piauí, 19 a 21 de maio de 2026

APRESENTAÇÃO
Como chegamos a ser o que somos?..... 324
Edwar Castelo Branco
Fabio Leonardo Brito

***Alphaville*: a utopia da cidade sem dor..... 326**
Frederico Osanan Amorim Lima
Edwar de Alencar Castelo Branco

O filme *O Cortiço* (1978) e o retrato da imprensa no Rio de Janeiro ao final do século XIX..... 335
Francisco Ailton da Silva Pereira

Práxis fanzineira e Terezine: constituição de acervo, digitalização e estudo histórico de fanzines em Teresina, Piauí..... 347
Itallo Matheus de Sousa Reis

Autoritarismo como agente do esquecimento: uma breve análise da repercussão da obra "Os que bebem como os cães" de Assis Brasil nos jornais Opinião, O Pasquim e Jornal do Brasil na segunda metade da década de 1970..... 360
Cláudia Cristina da Silva Fontineles
Maria Vitória Sousa dos Reis

O Cinema e a invenção da vida moderna em Teresina no início do século XX..... 373
Evandro Araújo Fontinele

O 68 dos estudantes: a invenção de um ano que teimava em não terminar..... 388
Idelmar Gomes Cavalcante Júnior

"Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais": temporalidade nas canções de Belchior na década de 1970..... 400
Fernando do Nascimento

Páginas em combate: a imprensa operária como fonte e o jornal *A Plebe* na Greve Geral de 1917..... 421
Lívia Eduarda Ferreira da Silva
João Paulo Charrone

"**A cajuína cristalina em Teresina": vivências juvenis nos festivais universitários de Teresina (1971-1984)..... 439**
Marcos Vinícius Fernandes de Moraes
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Uma câmera percorre a sexy cidade: modernização, juventude e experimentalismo fílmico no Piauí (1969-1972)..... 454
Murilo Santos Furtado

Cordel em 16mm: narrativas sobre o sertão nordestino no filme Tio João (1978)..... 467
Paulo Neto Souza Araújo
Sávio de Oliveira Silva

Uma câmera sobre a ilha rebelde: constituição de arquivos digitais sobre o experimentalismo fílmico maranhense (1977-1980)..... 481
André Guilherme Silva Fonseca

Primeiros passos: o despertar do interesse pela dança entre bailarinos piauienses nas décadas de 1970 e 1980..... 495
João Vitor dos Santos
Francisco de Assis de Sousa Nascimento

Telenovela como mediação cultural: hegemonia e fissuras..... 516
Shallana Victoria Barbosa Araújo
Paula Guerra

A briga do cachorro com a onça: uma arqueologia da cultura do pífano no Nordeste..... 531
Natanael Kennedy Silva

O new *journalism* em Torquato Neto: marcas da contracultura norte-americana na imprensa brasileira..... 544
Maria de Jesus Daiane Rufino Leal

As ligas camponesas no Piauí: crítica epistemológica à narrativa acadêmica..... 562
Damião de Cosme de Carvalho Rocha

APRESENTAÇÃO

Teresinha Queiroz: a matriz da moderna historiografia piauiense

Edwar Castelo Branco
Elizangela Cardoso

Como chegamos a ser o que somos? Como, do ponto de vista da história, se pode traçar as linhas de desejo que vão arrancando o indivíduo de sua serena posição pessoal no mundo, onde vive como um idêntico a si mesmo, para uma existência em que se esgarça e se pluraliza em outras vidas, em outras existências? Como é que nós transitamos do singular ao plural? Mais: que singularidade pode ter essa equação quando aplicada a um sujeito historiador?

Essas são questões que pairam na base das motivações que nos levaram a organizar este dossiê: a pretexto da vida e da obra de Teresinha Queiroz e de sua longeva prática historiadora nós convidamos historiadores brasileiros, de diferentes regiões e de diferentes nichos acadêmicos, para se reunirem conosco sob o tema *Escrita, memória e cultura histórica: contribuições de Teresinha Queiroz à historiografia piauiense e brasileira.*

Piauiense da cidade de Esperantina, na região norte do estado, Queiroz teve sua formação acadêmica atravessada em cheio pela grande crise de paradigmas vivenciada pelas ciências humanas na segunda metade do século passado. Graduou-se em História e em Economia numa universidade periférica cuja periferia impunha aos estudos acadêmicos um certo retardo na chegada das novidades teóricas. É provável que, justamente por perceber este retardo, Queiroz tenha, desde logo, se colocado o desafio e o sacrifício da diáspora: concluídos os estudos graduados, Queiroz migrou para o outro lado do país – a região Sul – para fazer os estudos pós-graduados em nível de mestrado.

Este fato marca uma das mais significativas diferenças na formação acadêmica de Queiroz: era comum, no início dos anos 1980, que historiadores piauienses sequer fossem além da graduação, fato que era ainda mais certeiro quando dizia respeito às mulheres. Era ainda mais comum que, decidindo-se por um estudo pós-graduado em nível de mestrado, o estudante piauiense migrasse para a Bahia ou, ainda mais comumente, para o Pernambuco. Queiroz escolheu a Universidade Federal do Paraná, passando a viver por alguns anos em Curitiba.

Ali, sob orientação da professora Cecília Maria Westphalen, escreveu a dissertação *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí*, a qual, posteriormente publicada, converteu-se em um dos clássicos da historiografia piauiense. No texto Queiroz analisa a exploração da maniçoba como um dos principais elementos da economia piauiense nas primeiras décadas do século XX, procurando compreender como a expansão da produção e da exportação da borracha inseriu o Piauí no mercado nacional e internacional e contribuiu para

a formação de uma conjuntura econômica particularmente favorável ao Estado durante os primeiros anos da República. O título do trabalho já sugere os arranjos conceituais com os quais operou a jovem historiadora – a história aparece aí como testemunho das realizações materiais das pessoas. Mas, como a sinalizar a futura guinada que daria em direção a uma história cultural da sociedade piauiense, Queiroz demonstra que a expansão da maniçoba teve importantes efeitos sociais: sendo uma atividade intensiva em mão de obra, o extrativismo atraiu trabalhadores de outros estados nordestinos, especialmente Pernambuco, Ceará e Bahia, contribuindo para a fixação de populações no interior do Piauí. Este mesmo Piauí que no futuro Queiroz estudaria sob a lente da cultura e das letras.

Concluído o mestrado, Queiroz, que se tornara docente na UFPI logo após a sua graduação, no final da década de 1970, retorna a Teresina e dá sequência à sua docência universitária. Por essa época, já começava a conformar em torno de si um ativo grupo de jovens intelectuais que a enxergavam como uma marcante referência. Em 1987 Queiroz vai para a Universidade de São Paulo para obter o doutoramento. Nesse momento, é possível perceber uma historiadora que, ainda que marcada fortemente por uma história econômica, girou sobre si mesma em busca de novas referências conceituais para equipar o seu ofício. A própria Teresinha testemunha que os seus estudos de doutoramento foram influenciados

> por uma mudança que aconteceu, nos anos 1980, nos próprios rumos da historiografia. A historiografia brasileira, até meados da década de 1980, era ainda bastante limitada do ponto de vista das suas temáticas legitimadas. Não apenas em relação àquela experiência positivista do século XIX, mas também em relação aos modelos historiográficos que marcaram as décadas de 1960 e 1970, e que se voltavam, por um lado, para uma história política que emergia em função do próprio cenário brasileiro do período e, por outro, para uma história econômica de aportes marxistas. Essas tendências começavam a se esgotar e apareciam, no cenário mundial e também no Brasil, novas formas de pensar a sociedade e escrever a história, sobretudo as formas, agora aceitas, de pensar a cultura (Queiroz, 2006, p. 216).

A mudança à qual se refere Queiroz e da qual ela foi o principal veículo no âmbito da historiografia piauiense fez eclodir no Brasil uma literatura historiográfica que, a partir dos títulos, já anunciava a profunda mudança teórica que atravessava o campo: *O diabo e a terra de Santa Cruz* (Sousa, 1986), *O trópico dos pecados* (Vainfas, 1989), *O silêncio dos vencidos* (Decca, 1981), entre muitos outros, sinalizavam um profundo rearranjo paradigmático do campo da história. Nesse cenário, *Os literatos e a república* (Queiroz, 1994) figuraram como uma obra primaz, fundadora, que revolucionaria o jeito de escrever história no Piauí.

Ao retornar do doutoramento Queiroz retomou a docência universitária e se consolidou como uma matriz da moderna historiografia piauiense. Ao longo das décadas de 1980 e 1990 funcionou como luzeiro a indicar a rota para inúmeros jovens historiadores. Na condição de professora visitante na Universidade Federal do Ceará, na virada do século, expandiu sua influência intelectual e passou a ser interlocutora de diferentes intelectuais brasileiros em diferentes espaços acadêmicos.

Ao nomear Teresinha Queiroz como matriz da moderna historiografia piauiense o que se quer é apontar a capacidade de uma obra e de uma trajetória intelectual de produzir desdobramentos, abrir problemas, deslocar perspectivas e tornar possível que outros historiadores

formulem suas próprias perguntas a partir de sua referência. É nesse sentido que a trajetória de Teresinha Queiroz ganha uma dimensão que ultrapassa a sua produção individual. Sua obra constitui uma espécie de lugar de passagem: entre uma historiografia ainda fortemente marcada pela centralidade da economia e uma história que passou a reconhecer, com maior intensidade, a cultura, a memória, as sensibilidades e as experiências dos sujeitos como dimensões fundamentais da investigação histórica.

O percurso intelectual de Queiroz interessa, portanto, não apenas pelo que ele registra, mas também pelo que ele põe em movimento, pelo que potencializa. Há, em sua trajetória, uma disposição permanente para deslocar o olhar, rever instrumentos de análise e enfrentar os limites impostos pelos modelos historiográficos em cada época. A jovem historiadora que investigou a economia da maniçoba é também aquela que, alguns anos depois, se lançou à compreensão dos literatos e da República, incorporando ao seu ofício novas perguntas acerca das relações entre cultura, sociedade e política. Com o gesto, lecionou sobre a necessidade de o historiador estar o tempo todo girando sobre si mesmo, constituindo-se sempre e continuadamente como um outro de si mesmo.

É justamente essa capacidade de deslocamento que ajuda a compreender a importância de Teresinha Queiroz para a formação de novas gerações de historiadores brasileiros. Sua presença universitária não se limitou à transmissão de conteúdos ou ao exercício formal da docência. Ao redor de sua atividade intelectual constituiu-se um ambiente de interlocução no qual a história pôde ser pensada como um ofício aberto, atento às transformações do próprio campo e disposto a incorporar novas linguagens e novos objetos.

Não se pretende, pois, com este dossiê, fossilizar uma trajetória intelectual brilhante convertendo-a em uma imagem imóvel. O que nos interessa é justamente o contrário: Se "Teresina é local de produção de uma nova forma de fazer história, que não é severina, talvez *Teresinha*, história sem complexo de inferioridade ou ranços regionalistas" (Albuquerque Jr, 2024, p. 17), o que se quer é apalpar as potências da obra historiográfica de Teresinha Queiroz e com o gesto demonstrar a sua grandeza, a sua atualidade e a sua necessidade. Os textos reunidos neste dossiê exclamam a existência de Teresinha Queiroz buscando figurar como um farol para as gerações vindouras de historiadores.

De Teresinha de Jesus à Teresinha Queiroz: mutações do lugar social do feminino, entre a literatura e a história

From Terezinha de Jesus to Terezinha Queiróz: Transformations in the Social Position of Women, Between Literature and History

Durval Muniz de Albuquerque Júnior
Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e docente na Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O texto toma a vida de Teresinha Queiroz – professora universitária brasileira – para, à luz da teoria da história, refletir sobre como chegamos a ser o que somos. A esse pretexto, aborda questões de gênero, história das mulheres e docência universitária, tudo como forma de homenagear a Teresinha Queiroz neste dossiê a ela dedicado.

Abstract: This text examines the life of Teresinha Queiroz—a Brazilian university professor—to reflect, through the lens of the theory of history, on how we have come to be who we are. In doing so, it addresses issues of gender, women's history, and university teaching, all as a way to pay tribute to Teresinha Queiroz in this dossier dedicated to her.

O que se esperava de uma mulher nascida em Esperantina? Qual esperança acompanhou a chegada daquelas carnes sexuadas com uma vagina? Qual o destino que se julgava estar traçado para ela? A espera e a esperança vinham acompanhadas de um projeto, ao mesmo tempo familiar e social. Havia um projeto de corpo para aquele ser nomeado de Teresinha de Jesus. O nome escolhido pelo casal Félix e Joaquina para nomear sua criança oferece algumas pistas sobre qual modelo de feminilidade eles almejavam que aquelas carnes viessem a incorporar, a dar corpo.[1] Na origem de seu nome estava Santa Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face ou Teresa de Lisieux, uma freira carmelita descalça francesa, nascida em 1873, que morreu precocemente, aos vinte e quatro anos, vítima da tuberculose, e que vivenciara, em suas noites de febre, experiências místicas. Ela se tornou popular a partir de seus escritos autobiográficos reunidos sob o título *História de uma Alma*, publicado em 1898. Em 1923, Teresinha de Jesus

1. Todas as informações biográficas e acadêmicas acerca da professora Teresinha de Jesus Mesquita Queiróz advieram de três fontes: seu Currículo Lattes (https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do;jsessionid=F3598D40D8B50ED8B1EF96B7644EE4D5.buscatextual_0), o site Escavador (https://www.escavador.com/sobre/7645351/teresinha-de-jesus-mesquita-queiroz) e a página a ela dedicada no site da Academia Piauiense de Letras (https://www.academiapiauiensedeletras.org.br/teresinha-de-jesus-mesquita-queiroz/).

foi beatificada, sendo canonizada dois anos depois, tornando-se copadroeira da França, ao lado de Santa Joana D'arc. Em 1997, o Papa João Paulo II conferiu a Teresinha de Jesus o título de Doutora da Igreja, sendo apenas a terceira mulher a atingir esse status. Muitas esperas e muitas esperanças depositadas no nome de batismo daquela filha de Esperantina.[2]

Esperava-se da Teresinha de Jeus a pureza, a devoção cristã e católica, a encarnação dos valores religiosos figurados pela vida da freira santificada. Dificilmente seus pais almejariam a santidade da filha, nascida naquele ano de1955, um ano após o suicídio do Presidente Vargas. Muito menos desejavam que ela fosse uma menina doente e que em noites de febre se encontrasse com Jesus em seus delírios. Talvez o destino que sonhavam para a sua Teresinha de Jesus fosse aquele prefigurado por uma cantiga popular, que bem pode, inclusive, ter embalado os momentos em que deveria dormir. A cantiga que falava de uma Teresinha de Jesus era de domínio público, de autor desconhecido, e entoada pelas crianças em muitas ocasiões, notadamente em brincadeiras de meninas. A cançãozinha, aparentemente, tão brejeira e inocente, ia traçando destinos para a vida das meninas, tivessem elas o nome de Teresinha de Jesus ou tivessem outra nomeação. Cantada, muitas vezes, por rodas formadas por crianças, batendo palmas e se movendo para um lado ou para o outro, a cançoneta dita folclórica participava, animadamente, da formação subjetiva das meninas. As futuras moças iam sendo educadas, iam sendo convencidas, iam sendo formadas para serem iguais a Teresinha de Jesus. Não sei se essa canção chegou a perseguir o cotidiano, as brincadeiras, a vida da Teresinha de Jesus nascida em Esperantina, mas tenho certeza de que ela conheceu essa página do folclore brasileiro, de que a cançoneta colocou diante dela o que poderia esperar da vida, quais deveriam ser as suas esperanças, o seu projeto de vida. Pois, na inocente canção traçava-se o roteiro, o destino, a trajetória que uma carne nomeada de fêmea e de feminina deveria seguir. A canção aparentemente tão despretensiosa fazia parte do sofisticado dispositivo da sexualidade, da produção da heteronormalidade, da fabricação da binaridade dos gêneros, da distribuição de lugares sociais para cada corpo ocupar, conforme a genitalidade que possui.[3]

A canção fala de uma Teresinha de Jesus vivendo um momento de fragilidade. Um acidente coloca essa mulher no lugar de dependente e de um ser vulnerável que precisa ser socorrido e amparado pelos homens. Teresinha de Jesus não sabia resolver por si mesma seus problemas, era preciso que um braço masculino viesse em seu socorro. Teresinha de Jesus levara uma queda, e socialmente tudo que uma mulher não deveria desejar era cair, ser uma decaída. Para evitar a queda, todas as Teresinhas de Jesus deveriam, como fez a preclara freira, se entregando a Jesus, se entregarem aos cuidados de um ser masculino. A mulher em situação difícil foi, no entanto, imediatamente socorrida por três cavalheiros. O cavalheirismo masculino deveria ser demonstrado nesse momento em que o frágil ser feminino necessitava de ajuda, em que o ser feminino necessitava atravessar algum obstáculo, nem que fosse uma simples poça de lama. O cavalheiro seria aquele que daria a mão, que emprestaria seus braços fortes para soerguer um ser feminino em queda. As mulheres, por seu turno, para não levarem tombos, pela vida a fora, deveriam estar sustentadas pela força e pela presença dominadora de um ser masculino. A gentileza dos cavalheiros era simbolizada pelos chapéus que traziam nas

2. Santa Teresinha do Menino Jesus. *História de uma alma.* São Paulo: Loyola, 1996.

3. Para a noção de dispositivo da sexualidade consultar: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber.* São Paulo: Paz e Terra, 2020. Para a noção de heteronormalidade ver: WARNER, Michael. *Fear of queer planet: queer politics and social theory.* Minneapolis: University Minnesota Press, 1993.

mãos, num gesto de deferência, diante daquele ser feminino aterrado e aterrorizado pela queda acidental. A única queda admitida para as mulheres, era a queda acidental. Elas deveriam evitar escorregar em suas vidas, derrapar em seus comportamentos, cometer deslizes em suas condutas. A mulher, para se manter de pé, deveria contar com a companhia de um homem, ao longo de toda sua existência.

Essa canção costumava acompanhar uma brincadeira infantil nomeada de passa o anel ou passa as alianças.[4] Ela claramente remetia ao casamento como projeto e destino reservado para a vida de meninas e meninos. Ao mesmo tempo, ela definia e distribuía os papeis, os lugares e posições de sujeitos que cada um ia ocupar no futuro, dependendo da identidade de sexo e gênero que tivesse seu corpo. Muitas vezes, a brincadeira do anel permitia que interesses afetivos e sexuais infantis se manifestassem. A Teresinha de Jesus podia se interessar pelo pequeno cavalheiro que deixava sua mão demorar mais um pouco em meio as suas ao passar o anel. Os olhos podiam se encontrar e falar de coisas ainda não ditas, no momento fugaz em que o cavalheiro se postava na frente da dama para passar o anel. Quem estava passando o anel, fosse menina ou menino, podia escolher a pessoa em quem estava interessada para deixar com ela o anel ou a aliança. O jogo implicava uma espécie de pedido de casamento ou de escolha romântica simbólica. Quem era escolhido para ficar com anel podia considerar que houvera, nesse gesto, alguma sinalização de uma escolha afetiva ou romântica. A brincadeira, sem dúvida, guarda a intenção de forjar nas crianças o desejo pela nupcialidade, o desejo de formação de pares românticos, a ser legitimado pela realização do matrimônio, pelo gesto de colocar um anel no dedo, de celebrar uma aliança. A canção, associada ao jogo infantil, define destinos para as meninas nascidas Teresinha de Jesus ou Teresinha de Jesus, sejam elas esperantinenses ou esperancense, tragam no nome um s ou um z.[5] A vida da menina deveria seguir um roteiro, no qual ela passaria, como se fosse um anel, das mãos de um homem para outro homem:

> Teresinha de Jesus
> De uma queda, foi ao chão
> Acudiram três cavalheiros
> Todos os três, chapéu na mão
> O primeiro foi seu pai
> O segundo, seu irmão
> O terceiro foi aquele
> Que a Tereza deu a mão
> Teresinha levantou-se
> Levantou-se lá do chão
> E sorrindo disse ao noivo
> Eu te dou meu coração
> Da laranja, quero um gomo
> Do limão, quero um pedaço
> Da morena mais bonita
> Quero um beijo e um abraço.[6]

4. RABELO, Vitória. *Jogos folclóricos.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

5. Referência ao gentílico dos nascidos nas cidades de Esperantina (PI) e Esperança (PB).

6. https://www.letras.mus.br/cantigas-populares/984009/.

A Teresinha de Jesus, filha de Esperantina, também era morena e bonita, despertando desejos de beijos e abraços, nas brincadeiras de passa o anel, designação com claro duplo sentido, que na inocência infantil passaria desapercebido. Ela que tinha o anel sob a guarda de seu Félix, deveria repassar essa guarda para um irmão, caso seu pai viesse a falecer. Tanto o pai, quanto o irmão, deveriam ser guardiões dessa joia a ser finalmente colocada sob a responsabilidade do futuro esposo. No dia do casamento, pai e irmãos presentes, veriam esse anel, essa aliança, ser enfiada no dedo do noivo, daquele a quem a Tereza ou a Teresinha dera o coração. Começando por dar o coração e terminando por dar o anel, Teresinha de Jesus teria cumprido o seu destino e realizado o que seus pais esperavam, ela teria alcançado o horizonte que tanto esperançara. Destino que poderia ser tão azedo quanto o limão e tão acre quanto o gomo da laranja, entes presentes entre os quereres do sujeito da canção popular, não por coincidência, mesclados com os beijos e abraços da morena. Sujeito da canção que é masculino, que vê e conta a cena da queda de Teresinha de Jesus do ponto de vista dos homens. A Teresinha sorridente ao ser levantada, ao ser resgatada do chão, ao ser retirada da situação de queda pelas mãos do homem que já se revela seu noivo. A mensagem subliminar, a ser subjetivada pelas meninas, a ser alojada no consciente e no inconsciente das futuras mulheres, é que sem um braço masculino para as soerguer, sem dar as mãos a um homem, sem entregar seu anel a pessoa certa, poderia advir a queda e, nesse momento, não ter nenhum homem para lhe dar proteção. Os meninos, cantando essa canção e brincando de passar o anel iam aprendendo, por seu turno, que a eles cabia a proteção das mulheres, a eles cabia zelar pelo anel feminino, cuidar dessa joia rara e delicada que seria a honra de uma mulher. Eles iam subjetivando que as mulheres, assim como o gomo da laranja e o pedaço de limão, lhes pertenciam, bastavam seu desejo, seu querer. Eram eles que deveriam ser senhores da situação, estar no comando, tanto nos momentos de dificuldades, como nos momentos de atendimento de seus desejos.

Mas Teresinha de Jesus, após fazer seus estudos primários em Esperantina, chegou à conclusão de que se ali continuasse não haveria muita esperança para ela. Tentando fugir do destino traçado pela brincadeira de infância e pela espera e esperança familiar e social, Teresinha resolveu ir ao encontro de Teresina. Teresinha foi em busca do verão e da colheita que prometia a origem grega de seu nome (*thera)*.[7] Em Teresina foi em busca de calor – e que calor! -, vitalidade e abundância de vida. Foi em busca de prosperidade e alegria de viver, para além do que estava traçado no berço e na benção paternas e patriarcais. Teresinha de Jesus resolveu se dedicar às letras, resolveu estudar, resolveu se levantar com suas próprias mãos. Teresinha de Jesus resolveu não recorrer a nenhum homem para suster a sua existência, para levá-la pela mão. Moça dos tempos do feminismo, adolescente da geração rebelde dos anos sessenta, Teresinha de Jesus decidiu que entregaria suas mãos ao desejo de escritura, que entregaria sua voz e seu corpo à docência e à ciência, havendo nisso muita decência. No início dos anos setenta, em pleno recrudescimento da ditadura militar, ela resolve cursar a Licenciatura Plena em História, na Universidade Federal do Piauí, fazendo um percurso e indo ocupar um lugar, que não era comum para as Teresinhas de Jesus como ela. Esperantina passou a vida toda esperando que sua filha voltasse para cumprir seu destino de Teresinha de Jesus, mas o encontro com Teresina foi definitivo e frustrou a esperança de sua gente.

Teresina, a universidade, o estudo da história, a vida distante de sua terra e de sua família, fez nascer uma outra Teresinha. A Teresinha de Jesus da canção sofreu uma mutação, uma

7. *Pequeno dicionário de nomes próprios e seus significados.* São Paulo: Ert, 2000, p. 136.

metamorfose, transformando-se apenas em Teresinha, a professora, a escritora, a intelectual que iria ser a matriarca de muitas gerações de historiadores piauienses. Em 1977, nasce uma outra Teresinha, não só porque a menina de Esperantina, agora com vinte e dois anos, adulta, recebe seu diploma de graduação, mas porque um compositor genial da música brasileira resolve fazer uma outra versão para a canção infantil que, possivelmente também cantara quando criança, passando e repassando o anel, gesto não muito adequado para um menino realizar. No mesmo ano em que Teresinha de Jesus se torna historiadora, Chico Buarque de Holanda compõe, para fazer parte da *Ópera do Malandro*, a canção Teresinha, com s como a formanda em História. Nela ele parodia a cançoneta folclórica apresentando uma Teresinha que recebe a visita de três homens, com dois deles trazendo distintas oferendas para presenteá-la, ao mesmo tempo exigindo dela dados comportamentos, que ela atendesse certas expectativas. Essa Teresinha, no entanto, em época de feminismos militantes, de resistência política a ditadura civil e militar e ao patriarcado, se assusta com as propostas que recebe e tem a coragem de dizer não. Assim como Teresinha de Jesus dissera não para o destino traçado para sua vida em Esperantina, a Teresinha da canção buarquiana diz não tanto para o homem que não lhe negava nada, quanto para aquele que não lhe entregava nada.

A Teresinha buarquiana não embarcava na ilusão do amor romântico, representada pelo primeiro pretendente que lhe apareceu. Ela não se deixou enganar pela performance do homem gentil, que presenteia com flores, que traz uma joia, em busca de seu anel. Ela não se deixa impressionar pelas vantagens que ele conta, pelas aventuras e viagens que ele promete, pela joia que ele traz no pulso. Ela se assusta, sobretudo, porque ele a chamava de rainha e a ela nada negava. Embora estando desarmada, despreparada para aquele encontro, embora esse surpreendente aparecimento masculino tenha tocado seu coração, ela desconfiou que era muito bom para ser verdade. Ela, como a moça de Esperantina, já havia aprendido que promessas exigem pagamento. Que santo demais deve-se desconfiar até do milagre. O feminismo fez a crítica do amor romântico e das armadilhas que ele configura para a vida das mulheres.[8] O homem devotado exige a santa, o devoto cobra o milagre. Da mulher colocada num altar, num pedestal, se cobra uma vida de muita piedade, sacrifício, renúncia, penação. Nossas Teresinhas sabiam que toda rosa possui espinhos, que junto com o buquê vem as cobranças e os dissabores. Ao mesmo tempo que o par romântico reserva à mulher o lugar de tributo, de adoração, exige dela que represente o papel ascético de quem não possui desejos, de quem não se atém aos reclames da carne. A mulher romântica é apenas coração, devendo ser coroada por ser a rainha do lar. A Teresinha buarquiana sabia qual o reinado que o primeiro pretendente a estava oferecendo. Trazendo mais do que um chapéu na mão, suas mesuras e sua misancene lembrava a ela, possivelmente, o que vira acontecer entre seus pais e, assustada, recusou ocupar o mesmo lugar de sua mãe.

> O primeiro me chegou
> Como quem vem do florista
> Trouxe um bicho de pelúcia
> Trouxe um broche de ametista
> Me contou suas viagens
> E as vantagens que ele tinha

8. Para a crítica do dispositivo romântico e para as mutações do feminino vividas nos anos sessenta ver: ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: mutações contemporâneas do desejo.* Porto Alegre: Sulina, 2016.

Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha

Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse: não.[9]

O segundo pretendente que lhe apareceu representava a masculinidade tóxica, aquela que almeja por uma mulher de malandro, que assumiria o que seria sua subordinação natural e se colocaria à mercê das vontades discricionárias de seu macho. Ele chegou vindo do bar, trazendo como oferenda um litro de aguardente, tão amarga de tragar quanto a proposta de vida que ele representava, para aquela mulher. Mulher que para ter um homem para chamar de seu, para ter alguém que lhe desse um nome e a sustentasse se submeteria a uma relação marcada por abusos, violências e humilhações. Um homem que já surgia em sua vida querendo tudo saber sobre seu passado, buscando encontrar nele qualquer evento, qualquer detalhe que pudesse ser objeto de chantagem, de cobrança em toda ocasião de conflito e de tensão. Estava em busca de um motivo para fazer dela uma mulher culpada, sabendo que a culpa ou a vergonha são poderosas armas de controle sobre o comportamento do outro, de domínio sobre a vontade do outro. Ele chega a cheirar a sua comida, como se estivesse farejando alguma coisa que pudesse representar um defeito, um senão, uma fraqueza para tê-la sob o seu tacão. Da mulher e esposa ideal cobravam-se, entre outras coisas, que soubesse cozinhar muito bem, que pudesse dar ao seu homem o melhor dos prazeres gustativos, em busca de seduzi-lo e segurá-lo pela boca. A atitude desse homem é de total desconfiança em relação ao feminino, se ele vasculha as suas gavetas é em busca de algo que confirme a sua suspeita, a suspeita misógina que recai sobre todas as mulheres: a de que ela era uma perdida. O homem machista aprende a nunca confiar nas mulheres, aprende que o feminino é traiçoeiro, tem parentesco, desde os temos bíblicos, com a serpente ou com a aranha, na sua capacidade de enredamento e envenenamento.

O segundo me chegou
Como quem chegar do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida

Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse: não.[10]

9. https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45180/.

10. https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45180/.

A Teresinha buarquiana, assim como aquela nascida em Esperantina, resolveu fugir desse tipo de homem, dessa proposta de relação. Ambas se recusaram a cuidar de um homem que nada ofereceria em troca, que tomaria a desconfiança e a violência simbólica como atestado de interesse e bem querer. Embora estivesse desarmada, estivesse tão aberta e disposta a entabular uma relação, que chegou a ter o coração arranhado por aquele encontro desagradável, logo compreendeu que dali não podia esperar nada e assustada disse mais uma vez: não. A Teresinha de Jesus piauiense preferiu seguir se qualificando academicamente, fortalecendo o seu lugar de mulher independente, mulher livre da necessidade de depender de um homem, ainda mais os que não oferecem nada, a não ser alcoolismo, ciúme, violência física e simbólica. Mesmo tendo concluído uma graduação em História, Teresinha de Jesus resolve cursar a graduação em Ciências Econômicas, num momento em que a historiografia brasileira era hegemonizada pelo materialismo histórico e o campo da história econômica era prevalecente. Essa escolha demonstra que Teresinha estava antenada com a configuração da área, naquele momento, mas que era também uma mulher politizada, uma mulher de esquerda. Ao mesmo tempo que opta por cursar uma pós-graduação, Teresinha passa mais seis anos de sua vida cursando uma outra graduação, talvez pelo fato de ter que sair do estado e da cidade onde morava, se quisesse ingressar em um mestrado, que ainda não existia no Piauí, e sendo uma mulher muito jovem, com compromissos familiares a cumprir, não tenha podido, naquele momento, se ausentar de sua terra e de sua família. Assustada ela disse não ao desterro, preferiu continuar seus estudos numa área afim que a interessava e que complementava sua formação como historiadora. Embora não podendo fazer tudo o que pretendia, ao dizer não para seus pretendentes, Teresinha de Jesus deve ter sido muito cobrada no sentido de assumir o papel tradicional que se espera de uma mulher. Deve ter sofrido pressões para assumir os papeis de esposa e de mãe, ter sido considerada uma mulher estranha, diferente, suspeita, arrogante, difícil, uma mulher que se achava o ó do borogodó por recusar os homens que vinham até ela com seus presentes e suas promessas.

A Teresinha buarquiana se deixou seduzir, se fez mulher se entregando a um homem que nada ofereceu, nada perguntou, alguém que sequer ela sabia de onde tinha vindo. Ele surgira do nada, de mãos vazias, não se interessando em saber nada a seu respeito. Nem sequer o nome dele ela sabia direito, mas entendeu, desde o primeiro momento, o que ele queria. Para essa Teresinha moderna, feminista, essa Teresinha descolada, sem grandes expectativas em relação aos homens, sem querer em um primeiro encontro já vislumbrar um casamento, o que contava era o desejo. Entre suas carnes e as carnes daquele anônimo uma atração emergiu, um território desejante começou a se esboçar, seus olhos brilharam, sua pele ficou mais viçosa, o sangue correu mais rápido nas veias. Para ela, isso era tudo o que importava, ela embarcou no fluxo do desejo, sem querer logo cortar esse fluxo e instaurar um território cristalizado de existência: o matrimônio heterocisnormativo. Ela deixou se levar pelo momento, fugindo da paranoia das identificações, das classificações, das nomeações, que aprisionam o desejo em caixinhas e faz ele girar num mesmo lugar. Ela não teve medo de afrontar o indefinido do desejo, do tempo, da história, ela deixou a vida lhe levar, ela disse sim para a linha de fuga da paixão e da libido. Entre a noivinha romântica e a mulher de malandro ela resolveu amar e desejar sem rótulos, sem nomes, sem esperas ou esperanças. Ela resolveu se abrir para o finito e indeterminado da vida, aproveitar o instante sem fazer cobranças de permanências ou eternidades. Ela embarcou na aventura de se deitar na cama e ser apenas uma mulher que se permitiu gozar

e amar sem perguntas e sem promessas. Aquele que chegou sorrateiro, antes que ela dissesse não, se instalou feito um posseiro, dentro do seu coração.

> O terceiro me chegou
> Como que chega do nada
> Ele não me trouxe nada
> Também nada perguntou
> Não sei como ele se chama
> Mas entendo o que ele quer
> Se deitou na minha cama
> E me chama de mulher
>
> Foi chegando sorrateiro
> E antes que eu dissesse não
> Se instalou feito um posseiro
> Dentro do meu coração.[11]

O anonimato dessa paixão, dessa relação sexual e afetiva, impede que ela seja capturada pelo dispositivo da sexualidade familista. A atribuição do nome, o receber um nome era uma das estratégias de aprisionamento do corpo feminino. Teresinha de Jesus, a historiadora, nunca abriu mão de usar seu nome de batismo, continuando a ser uma Mesquita Queiroz durante toda a vida, decidida a não subordinar o seu nome ao nome de um marido. Construirá sua identidade de historiadora, desde o momento em que publica seus primeiros trabalhos sobre os homens de letras do Piauí, com seu nome de batismo. Será uma mulher a estudar os homens e como se constroem historicamente a notabilidade e a distinção masculinas, ao mesmo tempo que vai construindo seu nome feminino de destaque. Ao mesmo tempo em que cursava a graduação em economia, Teresinha ingressa no mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, local para onde iam os estudantes e as estudantes interessadas no campo da história quantitativa, no uso dos métodos quantitativos. Era um momento, aquele ano de 1978, em que a historiografia buscava na matematização de seus procedimentos o que seria o alcance da cientificidade. Sua orientadora, Maria Cecília Westphalen, era uma historiadora que liderava esse processo de quantificação no âmbito da historiografia, e que apresentava o método quantitativo como aquele que iria garantir que a escrita da história ganhasse, ao se aproximar dos métodos das ciências ditas extas, o status de ciência.[12] Da mata dos cocais para a mata dos pinheiros, a aventura de seis anos de mestrado (1978-1984), levou Teresinha de Jesus a se aproximar da economia da borracha de maniçoba, a se interrogar sobre sua participação na economia piauiense entre os anos de 1900 e 1920.[13] A primeira Teresinha que nos chega na academia, ingressando como professora, no Departamento de Geografia e História, da Universidade Federal do Piauí, um ano após ingressar no curso de mestrado (1979), vem quase como economista, trazendo muita argúcia e minúcia, uma mulher idealista. Contou de suas viagens e das vantagens que ela tinha, pontual como um relógio, logo foi chamada de rainha.

11. https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45180/.

12. FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. *O auge da história: história do curso de História da Universidade Federal do Paraná.* São Paulo: Letra e Voz, 2019.

13. QUEIROZ, Teresinha. *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí.* Teresina: Editora da UFPI, 1994.

A Teresinha de Jesus que se tornou doutora em História Social, pela Universidade de São Paulo, no ano de 1992, que começara o curso em 1987, é uma outra Teresinha. Nesse seu segundo aparecimento, a historiadora econômica, devotada a cachaça dos números, que vasculhava gavetas de arquivo, que indagava o passado em busca das cifras e estatísticas que seriam a síntese do processo que aí ocorreu, que fazia da economia a sua comida, que, muitas vezes, se sentia perdida em meio aos gráficos e tabelas, dá lugar à historiadora da vida intelectual, da cultura, do pensamento, da literatura. Em poucos anos, Teresinha de Jesus sofrera uma mutação, embarcou numa linha de fuga e foi capaz de simular um novo território acadêmico para habitar.[14] Aquela mulher, aparentemente tão comportada, aquela dama de classe média, tão contida e certinha em seu modo de aparecer publicamente, se mostrou capaz de transformações subjetivas e intelectuais importantes. Tornando-se um farol da historiografia piauiense, os movimentos de sua luz fizeram muitos outras e muitos outros praticantes do ofício de historiador e de historiadora, no estado, mudar de rumo, de direção. Muitos e muitas, a partir dela, tiveram coragem de singrar outros mares, de se lançar em outras águas. A doutora em história social se tornou um nome de destaque nos campos da história cultural e de estudos de gênero. Talvez fazendo jus a seu passado de personagem literária e poética, Teresinha de Jesus, sem deixar de ser uma mulher de crenças religiosas, uma moça direita, abraçou a literatura como um campo de estudos digno para a historiografia. Se a história econômica e quantitativa chegou a arranhar seu coração, não lhe entregava nada e enjoada ela disse: não.

A tese de doutorado, que se tornou seu primeiro livro de muito sucesso, tratava da relação entre os literatos Clodoaldo Freitas e Higino Cunha e o seu tempo de mudanças trazidas pelo regime republicano.[15] Essa nova Teresinha de Jesus foi chegando sorrateira e antes que alguém dissesse não se instalou no coração de seus alunos e alunas, que passaram a amá-la e segui-la. Uma mulher solteira, uma mulher sem marido para lhe dar um nome, que fez seu nome por si mesma. Mulher que fez do estudo dos letrados, daqueles que criaram Academias de Letras, no Piauí e no Maranhão, o ponto de partida para uma trajetória que a levou a ocupar, hoje, a cadeira número 23, da Academia Piauiense de Letras. As vezes que Teresinha caiu, mas não ficou esperando que cavalheiros gentis, com chapéus nas mãos, a viessem levantar, porque sempre soube o preço que as mulheres sempre pagaram por tais gentilezas masculinas. Teresinha tomou o seu destino em suas próprias mãos, não precisando trombetear slogans feministas para demostrar ser uma mulher emancipada. Sua vida, seus gestos, sua trajetória, seus escritos, suas aulas mostram de forma cabal que o feminismo não é só um conjunto de ideias ou bandeiras, mas um estilo de existência. Ser feminista é subjetivar autoestima e o amor-próprio, é saber reusar as armadilhas do amor romântico e do amor bandido, é ser dona de seu próprio nariz, tanto no cotidiano, quanto quando se faz o gesto de escrever. Numa terra patriarcal e machista, em que reina o mito do sertanejo cabra-macho, Teresinha de Jesus deixou os cavalheiros com seus chapéus nas mãos e preferiu ser chamada apenas de mulher.[16]

---

14. Para as noções de linha de fuga, território, simulação, desejo ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

15. QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a Republica: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

16. Para o feminismo como um estilo de existência ver: hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018 e TILBURI, Márcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

A terceira Teresinha de Jesus que se nos apresenta é aquela formadora de mais de uma centena e meia de novos historiadores e historiadoras, a orientadora que se torna amiga e referência intelectual para seus orientandos e orientandas. Aquela que faz de seus filhos acadêmicos a prole que resolveu não gerar. A professora querida que é convidada para centenas de bancas de defesa de trabalhos acadêmicos. Teresinha de Jesus afirma, através de sua vida, que para deixar na terra uma longa filiação não é preciso se extenuar através de inúmeros partos. Ela, para além de sua competente docência, torna-se uma companheira de vida para vários daquelas e daqueles que deram os primeiros passos na vida acadêmica sob sua orientação. Seus afetos, sua capacidade de amar, não se concentra de forma individual e egóica em uma única pessoa, como prescreve o dispositivo do amor romântico, mas se distribui generosamente com seus colegas e suas colegas de profissão, com seus pupilos e pupilas, com todos e todas que a procuraram em busca de seu abrigo institucional e de seu saber acadêmico. Essa terceira Teresinha de Jesus é aquela que sempre contribuiu, de maneira decisiva, para a afirmação institucional da Universidade onde fez toda a sua carreira. Ela sempre esteve disposta a se doar às ações que contribuíssem para a consolidação do Departamento e do Curso de História, onde sempre foi uma liderança inconteste.

Essa Teresinha de Jesus é também aquela que dá visibilidade, que se constitui em cartão de visitas da historiografia piauiense. Seu nome transcende as fronteiras de um estado que, por tanto tempo, foi menosprezado e visto como atrasado e incapaz de vida pensante. Teresinha de Jesus foi uma das historiadoras que contribuiu para colocar o Piauí no mapa da historiografia brasileira, produzindo uma escrita da história não somente rigorosa e sofisticada, mas a par com as mudanças que o campo foi sofrendo ao longo das últimas quatro décadas. Dando início a sua carreira como uma historiadora econômica, Teresinha de Jesus se deslocou para o campo da história cultural, notadamente para o campo da história intelectual e literária. Escreveu sobre a formação do sistema literário piauiense, do qual é hoje um nome de destaque. Coerente com as mutações sofridas pelas relações de gênero, pelo lugar das mulheres na sociedade brasileira, das quais sua trajetória de vida e intelectual é um testemunho, se interessou pelo impacto do feminismo no campo literário piauiense, como as ideias feministas se tornaram escritos de cunho literário. O estudo da literatura a levou a se interessar pelo campo das linguagens e suas mutações. Sendo uma moça que vivera a efervescência dos anos sessenta, que se formou no contexto da contracultura, da emergência dos jovens como agentes do processo histórico e da juventude como identidade etária, Teresinha de Jesus, em textos de cunho memorialístico, escreveu sobre os modos de falar, as novas expressões inventadas pela geração rebelde dos sessenta. Teresinha de Jesus é um exemplo de como a escrita da história se faz não só a partir do presente, mas a partir das experiências vividas, das memórias guardadas na mente e nas carnes. Em seus textos a historiadora se faz presente com suas vivências e recordações.

Assim como na canção folclórica ou na música buarquiana, vemos, na trajetória da Teresinha de Jesus de Esperantina, se delinear várias corporeidades, várias maneiras de ser e fazer corpo. O corpo da menina tímida do interior, os gestos e comportamentos que remetem a um certo recato da mulher direita que foi ensinada a performar, certa brejeirice de menina burguesa de cidade pequena, permanece como uma camada da corporeidade da mulher altiva, emancipada, dona de si mesma, que foi construindo na cidade grande e na universidade. Uma mulher recatada e pudica convivendo com uma intelectual aberta a abordar todos os temas, a trazer a sexualidade como problema de vida e de pesquisa. Uma carne que se politizou, que se

interessou pelos jogos da política, que escreveu sobre as entranhas da vida pública piauiense, foi sendo remodelada e reconfigurada pelo que lia, pelo que via, pelo que pesquisava. Suas carnes foram modificadas pelo seu contato com os estudos sobre as artes, sobre a ciência, sobre a modernidade, sobre as utopias, que também vivenciou e as incorporou. Escrevendo biografias, delineando perfis biográficos Teresinha de Jesus foi desenhando distintos perfis para si mesma. No contato com outras subjetividades, outros sujeitos, no contato com outras vidas, ela fez aprendizados que conformaram e configuraram a sua própria existência. Sua obra e seu percurso demonstram que não saímos ilesos e ilesas do encontro com o outro, com o diferente. A mulher Teresinha de Jesus, biografando cavalheiros, estudando a trajetória de homens letrados, construiu seu corpo público, de letrada entre letrados, de parceira daqueles escrevinhadores de antanho. Tratando da vida de artistas, de escritores e poetas foi criando para si uma dada estética da existência, onde o humor e o amor não apenas rimam, mas se combinam harmonicamente.[17]

A obra de Teresinha de Jesus renovou a chamada história do Piauí, contribuindo para retirá-la da mitificação e do memorialismo. Ao lado de outras historiadoras e outros historiadores de sua geração redimensionou a maneira de se escrever e interpretar a história econômica e política piauiense.[18] Podemos notar, portanto, que, como historiadora, Teresinha de Jesus construiu diferentes *corpus*, distintas personas, produzindo em vários campos do conhecimento histórico, nunca se deixando facilmente rotular e ser jogada em uma gaveta classificatória. Assim como na vida, Teresinha de Jesus, a historiadora, teve o gosto pelo deslocamento, pela viagem, pelo experimentar novos territórios, por se aventurar em terras nunca dantes avistadas. A liberdade, que fez questão de cultivar em sua vida pessoal, também é uma marca de sua vida acadêmica. Se às vezes essa liberdade significou solidão, significou ausência de acompanhamento, a coragem de enfrentar o desconhecido, de se aventurar por caminhos novos, foi recompensada com produção de algo inédito e inovador. Teresinha de Jesus reuniu, em todos os seus trabalhos, a história e a erudição, emulando muitos daqueles letrados que estudou, que cultivaram essa identidade de erudito, muito mais do que a identidade de intelectuais. Teresinha de Jesus, leitora voraz, sempre procurando acompanhar a produção historiográfica, estar a par dos últimos lançamentos, também construiu para si um corpo de erudição, um perfil de mulher devotada aos livros, apaixonada por sua biblioteca. Também se dedicou a escrever sobre a história das cidades de seu estado, praticando aquilo que se costuma nomear de história local.

Uma Teresinha de Jesus polifacetada, muito além dos três aparecimentos ocorridos nas vidas das Teresinhas de Jesus do mundo literário. O ternário não é capaz de conter ou descrever essa mulher que veio do nada e se tornou uma presença marcante no mundo das letras. Podemos dizer que ela, como suas coirmãs, é também um construto literário, ela se fez no cruzamento entre a história e a literatura, entre a vida e as letras. Sabemos, hoje, como ela se chama e entendemos o que ela quer, porque se fez um nome de autora, de professora, de amiga, de cidadã, de acadêmica. Com ela a declinação do nome mulher deixou de ter qualquer sentido de menoridade e subalternidade. Ela foi chegando sorrateira, o quando pensaram que

17. QUEIROZ, Teresinha. *História, literatura, sociabilidades.* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998; QUEIROZ, Teresinha. *Conversa com M. Paulo Nunes.* Teresina: Edufpi, 2010.

18. BRANCO, Pedro Castelo e QUEIROZ, Teresinha. *O Piauí oitocentista: economia, política, sociedade e cultura.* Teresina: Cancioneiro, 2023.

não, tinha se instalado como uma posseira dentro dos corações daqueles que se abriram para os afetos, perceptos e conceitos que distribuiu pela vida. Teresinha de Jesus, ao contrário do que esperava seu pai, deu a mão a muita gente, escolheu fazer núpcias com as letras, ela se casou com seu ofício e fez dele a sua casa, o seu lar, a sua morada definitiva. Ela habitou a vida acadêmica, fez dela seu *habitus,* talvez fugindo do hábito de freira que pareceu rondar como um espectro a sua existência.[19] Todas as vezes que em uma queda foi ao chão ergueu-se por si mesma, sacudiu a poeira e deu a volta por cima, não esperando que um homem viesse dar-lhe a mão. Reconheceu a queda e não desanimou, pena de si não precisava, ali onde ela chorou qualquer uma chorava, fez das lágrimas inscrição, das dores e sofrimentos textos, das alegrias e prazeres pretextos para fazer historiografia.[20] Sim, ela teve e tem muito prazer em tudo que fez e faz, seus desejos encontraram ao longo da vida distintos objetos, suas pulsões e libido encontraram nas letras o meio de passarem, de simularem territórios, de construírem mundos. Teresinha de Jesus sempre esteve três passos adiante de suas homônimas, nunca pretendeu estar a dois passos do paraíso, mas sempre caminhou na direção de um horizonte que tivesse algum lugar bonito para se viver, para a humanidade viver.[21] Ela é a encarnação das mutações sofridas pelo feminino em cerca de meio século. Como figura histórica ela é o contraponto em relação as figuras literárias que receberam seu mesmo nome de batismo, mudando, às vezes, apenas uma letra. Teresinha de Jesus Queiróz usou as letras para mudar o destino das Teresinhas de Jesus, mesmo as de Teresina. Ela deu uma bela resposta a pergunta recolocada pela vida e desdita de um poeta piauiense: existirmos, a que será que se destina? Ela se recusou a ser a rosa pequenina e a lágrima cristalina. O destino de menina infeliz nunca a seduziu, ela fez da matéria vida a sua sina.[22] Sua vida se destinou a quem ensina, a quem nunca desanima, a quem estima, a quem vai pela vida bailarina. Menina, feminina, fez-se mulher e profissional inquilina de corações e mentes.

19. Para noção de habitus ver: BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* Porto Alegre: Zouk, 2011.

20. Referências ao samba *Volta por cima* composto por Paulo Vanzolini, gravado por Beth Carvalho, no álbum *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo*, Gravadora Galeão, 2013.

21. Referência ao rock *A dois passos do paraíso,* escrito por Evandro Mesquita e Ricardo Barreto, gravado pela Banda Blitz, no álbum Rádio Atividade, de 1983, pela gravadora EMI-Odeon.

22. Referências a canção *Cajuína,* composição de Caetano Veloso, fez parte do álbum Cinema Transcendental, lançado em 1979, pela gravadora Philips.

Imaginação, imagina*sons*: um diálogo com Teresinha Queiroz sobre a arte de escrever história

Imagination, imaginesounds: a dialogue with Teresinha Queiroz on the art of writing history

Leonardo Carneiro Ventura
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Resumo: Este artigo parte da obra de Teresinha Queiroz para pensar as possibilidades de escrita da história. Busca em especial expandir o debate em torno da abordagem dos arquivos, fomentando a discussão sobre o papel das sensibilidades na reelaboração do passado. Pretende, assim, contribuir para o alargamento das fronteiras da historiografia, incorporando dimensões sensoriais frequentemente marginalizadas. Parte-se da hipótese de que a imaginação histórica, tradicionalmente concebida a partir da imagem e da visualidade, também pode ser compreendida como uma experiência auditiva, abrindo novas possibilidades para a leitura dos arquivos e para a escrita da história.
Palavras-chave: Escrita da história; Teresinha Queiroz; Sonoridade; Sensorialidade

Abstract: This article draws upon the work of Teresinha Queiroz to reflect on the possibilities of writing history. It seeks, in particular, to expand the debate surrounding the approach to archives, fostering discussion on the role of sensibilities in the re-elaboration of the past. In doing so, it aims to contribute to broadening the boundaries of historiography by incorporating sensory dimensions that are often marginalized. It proceeds from the hypothesis that historical imagination—traditionally conceived in terms of imagery and visuality—can also be understood as an auditory experience, thereby opening up new possibilities for reading archives and writing history.
Key-words: Writing the story; Teresinha Queiroz; Sonority; Sensoriality

A imaginação da história

> A imaginação é excessiva nas Sirtes, aviso-lhe; mas a gente se cansa disso, acabamos por desgastá-la. Esses pássaros de nossas estepes com as asas atrofiadas, você os viu correr. Eles são para mim um bom exemplo. Ali onde não há árvores onde pousar e falcões para os perseguir, não se tem necessidade de voar.
>
> (Julien Gracq, *O Litoral das Sirtes*)

Participar do dossiê temático *Escrita, memória e cultura histórica: contribuições de Teresinha Queiroz à historiografia piauiense e brasileira* significa revisitar um olhar – o olhar de Teresinha Queiroz sobre um determinado grupo da sociedade piauiense. Implica percorrer novamente os fios sensíveis que conectam o saber e o fazer historiográficos da professora ao espaço habitado pelos literatos e bacharéis do Piauí, durante as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Espaço que, dada a distância transcorrida pelo tempo, não deixa revelar-se senão por um esforço de imaginação.

Mas o termo imaginação, tão importante ao ofício da história, por si só traz as marcas de um percurso histórico. Em sua origem – com o perdão da palavra aos leitores e leitoras de Michel Foucault, dentre os quais me incluo – encontramos o termo *imago*. Por sua vez, este substantivo feminino do latim, de passado remoto, era formado pela condensação de inúmeros sentidos. Na Roma Antiga, podia significar "imagem", "retrato", "representação", "efígie", "aparência". Neste último caso, com a ideia de oposição à realidade, conforme o *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 309).

Um de seus usos, entretanto, teve uma trajetória complexa na cultura romana e ficou marcado pela função social representada: trata-se das *imagines maiorum*, referentes às máscaras mortuárias de cera, moldadas sobre o rosto dos antepassados e conservadas pelas famílias aristocráticas (FLOWER, 1996, p. 32 e segs.). Foquemos nesta última acepção, como um harmônico expressivo a se destacar no espectro de seu timbre. Pois escrever, como compor, é escolher os sons que nos agradam dentre aqueles que se nos dispõem. De um só golpe, temos o significado da palavra imagem (*imago*) atrelado a duas dimensões, não por acaso, fundamentais à escrita da história: o campo visual ("aparência exterior") e o passado (a reprodução da face dos antepassados).

Imaginar – criar imagens – implica, portanto, refazer a presença, por meio do campo visual, daquilo que nos é ausente. Para o historiador e a historiadora, isto significa materializar o que lhe faz falta – o passado – por meio da escrita, adensando a atmosfera da época pesquisada, trabalhando com montagem de cenas para criar novos ângulos de pensamento, de análise, no mínimo, de afetos. Remontar o tempo para que o passado volte a ter efeito crítico sobre o presente – eis o compromisso ético do historiador (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Compromisso que a tradição historiográfica se acostumou a pensar de maneira ocular: abrir novos tempos a partir do olhar sobre o arquivo. Este funciona, pois, como baliza fundamental entre a liberdade total de quem narra, reescrevendo a história à sua vontade, e a soberania tirânica dos documentos, calando todo traço de interpretação, no limite, de pensamento; de um lado, o branqueamento da história, do outro, o silenciamento da crítica (ROUDINESCO, 2006).

A própria organização do texto, o produto final de quem faz história, deve ser visível aos leitores. Afinal, damos ao menos uma "olhadela" no sumário de um livro antes de começar

a lê-lo, a dissecar, por meio da leitura, o que se nos apresenta num primeiro momento como uma distribuição organizada e cartográfica, portanto figurativa, dos eventos.

Porém, se imaginar é reconstruir a presença daquilo que está ausente, essa reconstrução não precisa limitar-se ao visível. Pois os arquivos também guardam ritmos, silêncios, vozes, cadências, ruídos, musicalidades da escrita. Cada imagem, assim como cada som, oferece a possibilidade de um novo deslocamento do olhar *e da escuta* sobre determinado período. O que se via, mas também o que se ouvia, o que se dizia, o que permanecia silenciado, afetavam os sujeitos históricos. Se os vestígios históricos convocam diferentes experiências sensíveis, também a escrita da história pode mobilizar diferentes modos de fazer presença.

A imaginação histórica, portanto, não apenas produz imagens; ela produz atmosferas sensíveis. Ela opera menos com quadros estáticos do que com cenas em movimento. Além disso, toda imaginação histórica é espacial. Ela monta cenários, aproxima corpos, distribui personagens, desenha percursos. Mas nenhum espaço é apenas visível. Todo espaço possui uma acústica própria. Também por isso imaginar um mundo significa imaginar os modos pelos quais ele soava.

Uma escrita historiográfica sem imaginação, como nas margens das Sirtes, é um pássaro sem asas. Para voar, o historiador, a historiadora, precisam de resistência, precisam ir de encontro à espessura do passado, à dureza dos arquivos. Estes são como as árvores onde repousam, à espreita dos acontecimentos – seus falcões – dos quais fugir. *Vejam*: também aqui recorro a uma metáfora visual.

A imaginação histórica em Teresinha Queiroz: cenas, ruídos

> Dançavam-me na cabeça imagens indecisas. Palavras desirmanadas, vazias, cantavam-me aos ouvidos. Eu procurava coordená-las, dar-lhes forma aceitável, extrair delas alguma ideia. Nada. Cães ladrando ao longe, galos nos quintais, gatos no telhado, serenatas na rua, o nordeste furioso a soprar, sacudindo as janelas. (Graciliano Ramos, *Caetés*)

Vemos, então, na obra de Teresinha Queiroz, um esforço de reconstrução de algo ausente, porém que lhe faz falta, isto é, que a afeta. Como toda historiadora, ela trabalha sobre rastros, indícios, fragmentos dispersos, reunindo-os para reconstituir um mundo desaparecido. Entre a sua experiência do tempo e a sua operação narrativa, vagam a memória arquivada e o esquecimento, marcado pelas faltas, pelos silêncios que ela recolhe no esforço da pesquisa (RICOEUR, 2007).

Sua escrita restitui à experiência histórica uma densidade própria, devolvendo espessura ao cotidiano dos literatos, jornalistas e intelectuais piauienses entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Mas toda reconstrução depende dos sentidos mobilizados pela historiadora. Deles dependem as máscaras de cera que ela produz em sua narrativa do passado piauiense.

Sabe-se do seu empenho na pesquisa da imprensa periódica. Os jornais constituem uma das principais fontes das quais sua narrativa se origina. São eles que permitem acompanhar debates intelectuais, disputas políticas, sociabilidades literárias e projetos de modernização. Sabemos, portanto, o que a historiadora leu para a composição de sua obra. Entretanto, podemos saber o que Teresinha Queiroz ouviu nos arquivos?

A pergunta pode causar estranhamento, ou melhor, uma dissonância aos metódicos mais tradicionais da historiografia. Afinal, jornais são objetos destinados à leitura, não à escuta. Contudo, precisamente aqui reside a hipótese deste trabalho. Os jornais são também objetos sonoros. Não suportam o som propriamente dito, como o fazem as gravações fonográficas. Mas registram conferências, declamações, saraus, discursos políticos, leituras públicas, aplausos, vaias, assobios, vozes, pregões, músicas, reclamações, rumores.

O jornal fabrica uma *cartografia para os sons*. Caótico ou não, o arranjo que ele traz revela uma intenção, produz um sentido. Além de ser ele próprio um recorte de sonoridades daquilo que se pretendia apresentar como sendo Teresina no entres séculos XIX-XX. Ele não capta todos os sons e sonoridades da cidade, não enumera todas as músicas, não aceita todas as falas, não ecoa tudo que soa. Escutamos em suas páginas, antes, fragmentos de narrativas, arremedos de uma tessitura em mosaico. Ele, o jornal, é também um arquivo sonoro. E como todo arquivo, distribui lugares, organiza os sons no espaço. O que ouvimos, então, pode ser pensado como matéria sonora territorializada – socialmente, geograficamente (FARGE, 2009).

Evidente que algo sempre escapa, fura seu bloqueio, sua malha discursiva - uma "explosão" inesperada, um "tiro causal", um "choque de bondes". Todas essas ocorrências fascinam o pesquisador, fazem-no sentir no caminho certo, criam esperanças de uma nova história. Para logo depois, não raro, extinguir-se no vazio do próprio som.

Por outro lado, há, também, cruzamentos, deslocamentos, invasão desses territórios, mas também, contágios inesperados, alianças premeditadas: a banda da polícia que toca na quermesse da igreja; o maestro da orquestra do teatro que vende sua música fácil para um publico mais vasto; os vapores e os rumores de máquinas sobrepostos aos *Te Deu*m e ladainhas das igrejas. A imprensa do século XIX constitui, desse modo, um vasto roteiro para a reconstrução das paisagens auditivas da cultura escrita. Ao registrar acontecimentos, os jornais registram também modos de ouvir e de fazer-se ouvir. Conservam os ecos de uma sociedade cuja experiência sensível não se limitava ao campo da visão, mas habitavam uma dada audição do mundo.

Quando falamos em som ou sonoridade, referimo-nos a um fenômeno presente em praticamente todas as dimensões da vida social. O som atravessa nossos corpos, tanto em sua emissão quanto em sua recepção. Mas atravessa igualmente nossos afetos. Somos informados e somos emocionados por meio do som. A voz permite reconhecer pessoas, distinguir identidades, como também produzir vínculos. Cada indivíduo possui um timbre próprio que participa da construção de sua presença no mundo, e, não raro, a imagem sonora de alguém difere profundamente daquela construída por sua aparência visual.

Podemos dizer, portanto, que os sons possuem um viés intelectual e informacional, mas também uma potência afetiva. Essas duas dimensões frequentemente caminham juntas. Fazem dele um fenômeno cultural. Produzidos historicamente, os sons reverberam nas práticas sociais, constituindo uma forma de mediação entre as pessoas e o mundo. Nós vemos o mundo, mas também o ouvimos. Pensamos e sentimos auditivamente. O som, portanto, possui historicidade. Ele acontece no tempo e transforma-se com o tempo. Suas formas de produção, reprodução e circulação acompanham as transformações técnicas, culturais e políticas das sociedades. Mais do que muitos outros objetos históricos, os fenômenos sonoros estão profundamente ligados às tecnologias de cada época (HARTOG, 2013).

Assim, falar em história do som significa reconhecer sua espessura temporal, compreender os modos historicamente situados pelos quais diferentes sociedades ouviram o mundo, organizaram suas experiências auditivas e atribuíram sentidos aos sons que as cercavam. Nesse ponto, a noção de escuta ganha centralidade. Pois não existe som sem escuta, e não existe escuta fora da história. Cada época delineia seus próprios limites aurais, distinguindo música e ruído, silêncio e palavra autorizada, harmonia e perturbação. Cada sociedade produz aquilo que podemos chamar de seus *regimes de audibilidade* (VENTURA, 2007).

Pensar historicamente o som significa, portanto, perguntar para além de quais sons existiam, sobretudo quais sons podiam ser ouvidos, quem podia ouvi-los, quem tinha autorização para fazê-los soar e que sentidos lhes eram atribuídos. É precisamente aí que a obra de Teresinha Queiroz revela toda a sua riqueza. Embora o som jamais apareça como objeto explícito de suas investigações, seus livros são atravessados por acontecimentos sonoros. Ao acompanhar a vida intelectual de Teresina, a historiadora registra vozes, conferências, espetáculos públicos, sons urbanos, festas, conflitos, manifestações populares e os ruídos produzidos pela própria modernização da cidade. Seu arquivo, visto dessa perspectiva, nunca foi silencioso. Suas fontes estão impregnadas daquilo, parafraseando o filósofo Don Ihde, poderíamos chamar as paisagens auditivas da cultura escrita (IHDE, 2012).

Se o historiador aprende, desde cedo, a interrogar documentos, talvez seja o momento de aprender também a interrogar seus sons. Marc Bloch lembrava que o historiador deve possuir ao menos "um verniz de todas as principais técnicas de seu ofício". A advertência permanece válida quando o objeto da investigação se desloca para o universo das sonoridades. Não é necessário possuir o ouvido treinado de um músico para pesquisar música ou o som na história. É preciso, antes, desenvolver uma escuta historiográfica. Essa escuta começa por uma mudança de perspectiva (BLOCH, 2001).

Em vez de perguntar apenas o que determinado documento informa, podemos perguntar: que sons ele preserva? Que vozes deixa entreouvir? Que silêncios produz? Que ruídos procura eliminar? Todo arquivo se revela, pois, um campo de disputa política da escuta. Toda documentação escrita é atravessada por acontecimentos sonoros. Os vestígios do passado não se limitam ao conteúdo das palavras. Eles conservam formas de dizer, ritmos da linguagem, cadências narrativas, descrições de vozes, referências a músicas, ruídos urbanos, manifestações coletivas, práticas religiosas, festividades e conflitos.

Escutar os arquivos significa buscar ouvir para além daquilo que o arquivista pretendeu preservar. Significa perceber que, muitas vezes, os sons mais importantes de uma época aparecem apenas de maneira indireta, nas margens do documento, como ruídos involuntários da escrita. Os arquivos não registram apenas aquilo que uma sociedade desejou lembrar. Registram também aquilo que ela procurou controlar, silenciar ou esquecer. Nesse sentido, o trabalho do historiador aproxima-se do de um ouvinte atento às notas mais fracas de uma composição musical. Não basta ouvir a melodia principal. É preciso perceber seus harmônicos, suas ressonâncias, seus ruídos paralelos (VENTURA, 2022).

Também aqui, a obra de Teresinha Queiroz oferece um campo privilegiado de reflexão. Embora sua pesquisa tenha como eixo a imprensa, a vida intelectual e a cultura letrada, sua escrita deixa continuamente escapar sinais da atmosfera sonora da Teresina de fins do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Ao comentar as exibições cinematográficas da cidade, por exemplo, registra que elas eram frequentemente perturbadas por "desocupados,

indivíduos pouco educados", que interrompiam as sessões com gritos e assobios, enquanto pequenas falhas na iluminação ameaçavam o bom andamento dos espetáculos. Em condições normais, entretanto, a Praça Aquidabã "brilhava como o dia" (QUEIROZ, 2009, p. 37).

Apesar do viés episódico, o incidente narrado por Queiroz permite entrever as alterações nas maneiras de ouvir daquela sociedade. Os gritos e assobios aparecem como perturbações da experiência moderna da escuta. O silêncio da plateia, ainda em processo de construção como norma cultural, passa a integrar um novo modo de frequentar os espaços públicos. O cinema introduz não apenas novas imagens, mas também novas disciplinas da escuta. A modernização produz, simultaneamente, novos hábitos auditivos.

O mesmo acontece quando Teresinha Queiroz descreve as ruas da cidade em transformação. Ao citar o cronista que observa mulheres "quase esquálidas e maltrapilhas" agrupadas nos chafarizes, registrando uma "vozeria que é o próprio canto do sofrimento", a historiadora preserva muito mais do que uma descrição da pobreza (QUEIROZ, 1994, p. 27). Ela conserva uma paisagem sonora. A cidade deixa de ser apenas vista. Passa a ser vivenciada também pela escuta. A vozeria, os pregões, os ruídos das ruas, as novas máquinas e os sons da modernização tornam-se marcadores históricos tão importantes quanto os edifícios, os mapas ou as fotografias. À historiadora talvez não interessasse escrever uma história dos sons. Entretanto, seus ouvidos parecem captar continuamente aquilo que sua narrativa não tematiza explicitamente. Sua escrita registra harmônicos da vida social que permanecem disponíveis para uma nova escuta historiográfica (SCHAFER, 2001).

Dessa maneira, a narrativa de Teresinha Queiroz absorve os sons das transformações de Teresina na passagem do século XIX para o século XX. Se a historiadora não se detém propriamente sobre a atmosfera acústica dessas mudanças, ao menos nos deixa imaginar os harmônicos não ditos de uma cidade em processo de modernização. Em diferentes momentos de sua obra, os sons aparecem como índices da reorganização do espaço urbano. É o caso da política de melhoramentos da Teresina de 1927, quando Queiroz cita um cronista cujo relato deixa transparecer a sua vivência auditiva da cidade: "silvo da locomotiva, traduzindo promissora realidade, o buzinar dos automóveis e caminhões, indo e vindo, correndo céleres pelo interior do Estado" (QUEIROZ, 1994, p. 27).

Os novos sons anunciam uma nova experiência do tempo. A locomotiva reorganiza distâncias. O automóvel modifica a velocidade dos deslocamentos. A buzina instaura novas formas de circulação. As máquinas introduzem ritmos inéditos no cotidiano urbano. Cada tecnologia produz também outros códigos de escuta. O regime de audibilidade acompanha, assim, o próprio processo de modernização.

As sonoridades emergem na escrita de Queiroz como marcadores do tempo. Elas pertencem, portanto, à dimensão histórica e sua presença no texto nos dizem das mudanças espaciais, subjetivas em um dado recorte temporal. Elas pontuam o que surge, mas também o que silencia. Neste sentido, a narrativa de Queiroz descreve em sons as transformações de Teresina na passagem dos séculos XIX a XX. E se a historiadora não se aprofunda na atmosfera acústica da mudança, ao menos nos deixa a *imaginar* os harmônicos não ditos de uma cidade em estado de "progresso".

Ela reverbera, por exemplo, as linhas de Graciliano Ramos ao narrar, no romance São Bernardo, as transformações de uma pequena cidade do interior nordestino nas primeiras décadas da República: "Os carros de bois deixaram de chiar nos caminhos estreitos. O auto-

móvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos. As moças e os rapazes não rodeavam, de braço dado, as fogueiras do São João: dançavam o tango, no frevo." (RAMOS, 2003, p. 46).

Aqui, Ramos narra a substituição de uma paisagem sonora por outra. O carro de boi constitui um dos grandes símbolos da economia rural tradicional. Seu chiar era um dos sons característicos do sertão e da Zona da Mata, figurando em diversos autores, desde meados da primeira década do século XX, como efígie sonora imaginada para o espaço nordestino (VENTURA, 2022). Ao afirmar que "os carros de bois deixaram de chiar", Graciliano Ramos narra uma transformação sensível. O desaparecimento daquele som anunciaria o desaparecimento de um modo de vida. Em seu lugar, surgiriam o motor, a buzina, a eletricidade, o cinema.

Graciliano transforma uma mudança econômica numa mudança sonora. a modernização modifica a paisagem sonora tanto quanto a paisagem urbana. O desaparecimento do chiar dos carros de boi é tão significativo quanto a chegada da eletricidade ou do automóvel: ele marca o fim de um regime de sensibilidade e o surgimento de outro. Enquanto o Nordeste, aquilo que imagina para ele, fica do lado de fora, a bater nas janelas do mundo moderno.

Sob essa perspectiva, os sons tornam-se documentos privilegiados das mudanças históricas. Eles registram transformações econômicas, espaciais e culturais antes mesmo que estas sejam plenamente percebidas pelos sujeitos que as vivem. Talvez por isso Teresinha Queiroz, mesmo sem tomar o som como objeto de investigação, recolha continuamente esses pequenos acontecimentos auditivos dispersos pelos jornais. Sua narrativa registra vozes, pregões, locomotivas, automóveis, gritos, assobios, músicas, conferências, discursos públicos. Apesar de presentes em momentos esporádicos de sua escrita, eles permitem, reunidos, reconstruir a atmosfera acústica de uma cidade em transformação.

Chiados de carros de boi, música dos cantadores, cantigas de Bumba meu Boi, timbres de saudade por um espaço em mutação. Ainda neste sentido, a escolha de Teresinha de Queiroz por um soneto intitulado *Saudade*, de Da Costa e Silva, para figurar em sua obra, diz muito de sua escuta enquanto historiadora:

> Saudade! Olhar de minha mãe rezando,
> E o pranto lento deslizando em fio...
> Saudade! Amor da minha terra... O rio
> Cantigas de águas claras soluçando.
>
> Noites de junho... O caburé com frio,
> Ao luar, sobre o arvoredo, piando, piando...
> E, ao vento, as folhas lívidas cantando
> A saudade imortal de um sol de estio.
>
> Saudade! Asa de dor do pensamento!
> Gemidos vãos de canaviais ao vento...
> As mortalhas de névoa sobre a serra...
>
> Saudade! O Parnaíba – velho monge
> As barbas brancas alongando... E, ao longe,
> O mugido dos bois da minha terra...

O mesmo fio de saudade que liga Graciliano Ramos ao sertão nordestino também conecta Da Costa e Silva ao espaço imaginado de Piauí, quando este se encontrava em Recife. Saudade que não se expressa totalmente sem a a força dos sons. Em cada estrofe do poema, ao menos um elemento de auralidade ressoa.

Teresinha Queiroz parece estar atenta a isso. Apesar de não se centrar no som como objeto histórico, seus ouvidos parecem intuir a sua presença como constituinte das subjetividades do passado. Ela sugere-nos perceber que a transformação política não passava apenas por textos e imagens, mas por regimes de audição, pela circulação de vozes e pela formação de comunidades de escuta.

Imaginação, imagina*sons*

> Perguntou que cidade era aquela, e lhe responderam com um nome que nunca havia ouvido, que não tinha significado algum, mas que teve no sonho uma ressonância sobrenatural: Macondo. (Gabriel Garcia Marquez, *Cem anos de solidão*)

Ao contrário de uma ruptura, a proposta deste artigo é pensar o estudo da cultura sonora como desdobramento da história cultural praticada por Teresinha Queiroz. A tradição historiográfica acostumou-se a pensar a imaginação quase exclusivamente por meio da visão. A metáfora dominante da história sempre foi, como continua sendo a do olhar. O objetivo do historiador e da historiadora seria, sob essa *ótica*, enxergar o passado, lançar luz sobre os acontecimentos, tornar visível o invisível.

Nas décadas recentes, porém, o som tem se afirmado como um campo de investigação instigante para as ciências sociais e humanas, com a abertura de novas possibilidades para a análise histórica. Já ouve-se falar em um "giro auditivo" nas ciências humanas, com repercussões epistemológicas na produção de diferentes áreas de conhecimento. Conforme Jonathan Sterne, pioneiro no chamado campo dos Sound Studies, estamos diante de uma virada sônica, a partir da qual o som e a escuta se tornam categorias centrais para a produção do conhecimento e para a interpretação dos processos históricos (STERNE, 2012).

Apesar desses passos iniciais, a incorporação do som como fonte e como problema teórico ainda enfrenta desafios, sobretudo no âmbito da teoria da história e da historiografia, tradicionalmente orientadas por regimes de visibilidade e textualidade.

Também ouvimos o passado. Não necessariamente por meio do registro fonográfico, que só passou a existir mais propriamente no início do século XX. Ouvimo-lo por meio de seus vestígios. Ouvimos as vozes registradas pela imprensa, os ritmos da escrita, os discursos públicos, os pregões das ruas, os sons da modernização, as músicas, os silêncios, os ruídos e os conflitos que atravessam os documentos.

As sociedades produzem formas de escutar, distribuem os sons no espaço, organizam seus silêncios, constroem hierarquias entre o que merece ser ouvido e aquilo que deve permanecer como ruído. Essa historicidade da escuta, a obra de Teresinha Queiroz deixa entre*ver*. Embora dedicada à cultura letrada, à imprensa e à vida intelectual, sua escrita conserva uma espessura sonora que permanece disponível para novas leituras. Os jornais que consulta registram conferências, debates, espetáculos, rumores políticos, vozerias, músicas, locomotivas,

automóveis, cinemas, festas populares. As obras literárias que analisa reverberam os afetos auditivos de cada autor e cada autora. Cada um desses guarda a sua *cartografia auditiva*.

A historiadora recolhe esses vestígios para reconstruir um mundo desaparecido que, além de visual, se mostra acústico. Portanto, imaginar o passado passa a significar também sonificá-lo. Explorar, para além do cenário, a sonoridade dos lugares e de suas personagens; descobrir a presença acústica dos espaços; perceber a física dos ambientes; fazer sentir ao leitor quando se muda de um espaço a outro, de uma cidade a outra, de um tempo a outro.

Escrever história consiste, nesses termos, na arte de retirar o extraordinário do comum. Consiste em transformar detalhes cotidianos em acontecimentos. Em minerar o solo aparentemente silencioso dos arquivos. Os fenômenos sonoros passam a ser pensados, dessa maneira, como categoria de análise histórica, explorando suas implicações para a escrita da história e para a constituição dos objetos historiográficos. As sonoridades, para além de compor o tecido sensível das sociedades, participam ativamente da produção de sentidos, da organização das experiências e da definição de regimes de percepção historicamente situados.

Fazer uma história sonora exige ainda pensar as práticas de poder que condicionam nossa experiência auditiva do mundo. Realizar a crítica dos sons e das nossas maneiras de, por meio deles, ouvir e perceber o que nos cerca. Uma abordagem política da música e suas sonoridades, assim como dos acervos e arquivos constituídos a partir deles, se apoia no fato de que o som não soa automaticamente tudo que guarda. É preciso o esforço de ouvir suas notas mais fracas, seus ruídos paralelos, sua história e suas possibilidades de futuro. Teresinha, cujo nome parece ressoar o de *Teresina*, bem pode ter deixado vibrar em sua escrita os harmônicos comuns entre sua escuta e as notas afetivas da cidade à qual dedicou tantos anos a compreender.

Referências

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. 4. éd. augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck, 2001.

FLOWER, Harriet I. **Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presenteísmo e experiências do tempo. São Paulo Autêntica, 2013.

IHDE, Don. The auditory dimension. In: STERNE, Jonathan. **The Sound Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a república**: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

STERNE, Jonathan. Sonic Imaginations. In: **The Sound Studies Reader**. New York: Routledge, 2012.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons**: a invenção de um arquivo sonoro para o Nordeste (1910-1950). Piauí: Cancioneiro, 2022.

_____. **Música dos espaços:** paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

Diálogos com Teresinha Queiroz: literatura, imprensa e representações femininas no Piauí no início do século XX.

Dialogues of Teresinha Queiroz: literature, the press, and female representations in Piauí in the early 20th century.

Pedro Vilarinho Castelo Branco
Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor efetivo da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: O artigo analisa a transição dos papéis de gênero no início do século XX, abordando como a imprensa e a sociedade conservadora defendiam a indissolubilidade do casamento como garantia da estabilidade familiar, valorizando a maternidade e a dedicação da esposa ao lar. Aproveitando as referências de Teresinha Queiroz em seus estudos sobre os literatos piauienses o texto reflete sobre como as mulheres de elite agiam sob as prescrições sociais para os papeis femininos na época. Por um lado, a igreja católica defendia e ensinava que a condição existencial das mulheres deveria se alinhar aos ditames da tradição patriarcal, enquanto, por outro lado, os literatos, livres-pensadores, defendiam a escolarização feminina e o alinhamento das mulheres ao mundo moderno. E as próprias condições históricas do início do século XX despertava nas mulheres o desejo de vivenciar novas perspectivas de sociabilidade que apontavam para a emancipação feminina, para a conquista da cidadania pelo direito ao voto e pelo acesso aos espaços públicos e ao trabalho remunerado.
Palavras-chave: História; Piauí; Mulheres; Prescrições sociais.

Abstract: This article analyzes the transition of gender roles in the early 20th century, examining how the press and conservative society advocated for the indissolubility of marriage as a guarantee of family stability, while valuing motherhood and a wife's dedication to the home. Drawing on Teresinha Queiroz's studies of writers from Piauí, the text reflects on how elite women navigated the social prescriptions regarding female roles at the time. On one hand, the Catholic Church maintained and taught that women's existence should align with the dictates of patriarchal tradition; on the other, writers and freethinkers advocated for female education and the alignment of women with the modern world. Furthermore, the historical conditions of the early 20th century awakened in women a desire to experience new forms of social interaction that pointed toward female emancipation and the attainment of citizenship through voting rights and access to public spaces and paid employment.
Keywords: History; Piauí; Women; Social prescriptions.

A sociedade ocidental trouxe, como herança do século XlX, a valorização da família, agora marcada por forte carga sentimental baseada no amor conjugal e no amor materno. Outra característica dessa sociedade seria a separação entre os espaço privado e público. O primeiro se caracterizaria pelas relações íntimas e afetivas, enquanto o segundo seria marcado pela racionalidade e inteligência. À mulher, por ser considerada mais frágil e afetiva, caberia o espaço privado; por outro lado, o homem, por pautar seus comportamentos na racionalidade e no uso da inteligência, exerceria suas funções sociais no espaço público. Esses eram os modelos sociais aceitos e valorizados, particularmente para os grupos de elite e médios da sociedade que passavam no período em estudo, por processo de aburguesamento e de incorporação de novos valores comportamentais que impactavam nas suas sociabilidades.[1]

No final do século XIX e início do século XX, as mulheres em Teresina, muitas recém migradas das áreas rurais, ainda muito apegadas aos valores do mundo rural tradicional patriarcal, tinham que lidar com novas propostas de sociabilidades femininas, duas propostas modernas assediavam as famílias e as mulheres dos grupos médios da sociedade naquele momento histórico. Um guardando proximidades com o mundo tradicional, continuava a reproduzir as práticas patriarcais, agora repaginadas, cobrando das mulheres melhor formação escolar, novos saberes para bem desempenhar seu papel de mãe e esposa, esse discurso que determinava o espaço privado e o cuidado com a casa e os filhos como missão feminina. No entanto, as sociedades ocidentais apresentavam às mulheres outras possibilidades, começa a ganhar corpo outra proposta, que buscava emancipar a mulher. O objetivo era possibilitar às mulheres os mesmos direitos antes reservados apenas aos homens. Emancipar as mulheres significava estender a elas o sufrágio universal, permitindo o exercício da cidadania, por meio do voto, bem como criar oportunidades mais significativas de escolarização e a consequente inserção no mercado de trabalho, em profissões ainda limitadas, mas que já se tornavam espaços possíveis de presença feminina.

As mulheres de elite do início do século XX encontravam-se divididas entre ocupar novos espaços, lutando pela sua emancipação, ou aceitar sem grandes questionamentos o papel de mãe, esposa e filha que a sociedade tentava impor. São exatamente as ideias que estavam em jogo nesse momento, que tentaremos expor no presente capítulo. O nosso objetivo fundamental será descrever e analisar as ideias que direcionavam a mulher para o espaço doméstico, para a vida tradicional e as que, por outro lado, tentavam levá-la ao futuro, a vislumbrar novos horizontes. Essa luta entre o novo e o velho, entre o tradicional e o moderno, tendo como centro a mulher e a sua vida, será nosso ponto principal de discussão.

A vida feminina no início do século XX transcorria principalmente no espaço doméstico. Nele, a mulher exercia suas funções sociais. O casamento, agora baseado no amor e na liberdade de escolha, fazia do lar um lugar privilegiado, de felicidade, que se completaria com a procriação e o consequente exercício da maternidade, vista como a atividade mais doce e invejável que a mulher poderia exercer. O lar era o espaço privilegiado dessa mulher, onde ela reinava soberana, fazendo-o um lugar elegante, festivo, entretanto sem tumulto, sem banalidades. Essas deviam ser as preocupações da mulher que desejasse conquistar para sempre o amor do marido, e se perpetuar na memória dos filhos que deixassem a casa paterna.[2]

1. COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. **Tecendo por trás dos panos - a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 31-35.

2. "Um trecho - A arte de viver na sociedade". **Gazeta**. Ano I, Nº 32, Teresina, 24 de agosto de 1905, p. 3.

As relações conjugais, por seu lado, deviam ser pautadas no respeito e dedicação da mulher ao esposo. O homem tinha, como garantia da sua supremacia na esfera familiar, o amparo legal que o colocava como cabeça do casal, e ainda toda a herança de tradições patriarcais que valorizava os papéis masculinos de pai e marido. Outro aspecto relevante dessa supremacia masculina na esfera familiar era o fato de os homens, principalmente da elite, exercerem suas funções nos lugares públicos e neles também participarem das questões políticas. O exercício da cidadania era facultado aos homens e, para que eles pudessem tomar decisões com retidão e clareza, teriam que estar bem informados dos acontecimentos.[3] A mulher, por seu lado, deveria respeitar as opiniões do marido, mais experiente, conhecedor das dificuldades da vida e das armadilhas da política. Esse discurso de obediência às opiniões masculinas fica claro num artigo de 1905.

> Uma mulher de opiniões muito acentuadas, de gênero muito decidido, e muito intransigente, arraigada teimosamente às próprias ideias, incapaz de entrar nos gostos e nas predileções de outras pessoas com quem convive, não admitindo salvação fora do grêmio em que se conserva incomunicável e impenetrável às impressões alheias, não poderá ser nunca um centro de sociabilidade agradável ou de felicidade doméstica.[4]

As mulheres, depois de casadas, deveriam assumir novos comportamentos; suas funções exigiam novas posturas, um ar grave, demonstrando recato e seriedade. As relações familiares, que teriam como base o amor, a afeição e a intimidade entre pais e filhos, colocariam a mãe como a principal responsável pelo bem-estar dos membros da família, a quem a mulher deveria dedicar sua vida, seus afetos, todos os esforços e sacrifícios. Esse discurso de abnegação e total dedicação aos filhos e ao esposo era propagado e valorizado, em parte, pela igreja Católica.[5] O modelo a ser seguido era o da "Sagrada Família", no qual Maria assumia o papel de esposa e mãe dedicada e preocupada com o filho. Em 1926 é publicada na imprensa uma série de artigos intitulados: "Palavras de Maria as suas filhas", que tinha, como conteúdo, conselhos a moças para que assumissem com seriedade suas funções familiares:

> Filhas grave é o dever da mulher como esposa, grave e santo, pois nele está concretizado o sacerdócio da maternidade.
> Sim, porque a mulher que se torna esposa, prestes está a ser mãe, e, portanto, deve preparar-se para as difíceis, porém sublimes, eventualidades do sacerdócio da maternidade. (. . .)[6]

Uma boa formação moral era essencial para que a mulher cumprisse com firmeza as suas funções de esposa. Os homens esperavam que as mulheres fossem fiéis, queriam ter a certeza de gerar com elas os filhos que dariam continuidade ao seu nome, às suas tradições familiares e que herdariam seu patrimônio. A fidelidade feminina nem sempre tinha como contrapartida o mesmo comportamento por parte do esposo, que muitas vezes tinha vida sexual ativa fora do casamento. As infidelidades masculinas deveriam ser relevadas, visando à

3. ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. **A vocação do prazer**. Rio de Janeiro, Rocco, 1993, p. 44-62.

4. "Um trecho - A arte de viver na sociedade". **Gazeta**. Ano I, nº 32, Teresina, 24 de agosto de 1905, p. 3.

5. PERROT, Michelle & DUBY, Georges. **História das mulheres - o século XIX**. Vol. 04, Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1995, p. 199-237.

6. "Palavras de Maria a suas filhas". **O Piauí**. Ano LX, Nº 244, Teresina, 06 de novembro de 1926, p. 1.

preservação e equilíbrio do lar e da família. Na perspectiva do pensamento católico do início do século, esses seriam pequenos sacrifícios que Deus saberia como recompensar.[7]

Mesmo com possíveis problemas de relacionamento, o casamento continuava a povoar a imaginação e o desejo das moças. Esperavam encontrar um homem compreensivo, amoroso, carinhoso, que lhes proviesse sustento digno, e a quem elas recompensariam com dedicação, fidelidade e filhos. Casar-se era, acima de tudo, uma forma de realização pessoal para as mulheres.

Quando, nos primeiros anos da República no Brasil, começou uma acalorada discussão em favor do divórcio e da possível dissolução matrimonial, pessoas mais ligadas ao pensamento conservador discordavam incondicionalmente da ideia, e a imprensa brasileira foi palco de acirradas discussões sobre o tema.[8] As pessoas contrárias à implantação do divórcio dirigiam-se em seus artigos, principalmente, ao público feminino, que, segundo elas, seriam as maiores vítimas do divórcio. Acabar com a indissolubilidade do casamento seria tirar da mulher a sua estabilidade, a tranquilidade para cuidar dos filhos; era colocá-la à mercê de homens inescrupulosos, que se aproveitariam das moças e depois as abandonariam. Na imprensa teresinense o debate também se dava de forma intensa, como se evidencia no trecho de um artigo de 1903:

> Querem esposas e mães extremosas, perturbar a felicidade do vosso lar.
> Querem e dizem que advogam a vossa causa e querem que a vossa beleza, os vossos encantos, as vossas virtudes, as vossas dedicações inexcedíveis, o vosso pudor e as vossas crenças religiosas sejam a presa possível da concupiscência de homens sem crenças, sem moral, sem virtudes sociais, que, depois de colherem todas as vantagens, vos abandonarão depauperadas de forças, sem mocidade, sem encantos, sem fortuna,às tristezas da velhice.[9]

O pensamento católico reservava também à mulher a missão divina de ser mãe. A ela caberia a criação e educação dos filhos, a quem dedicaria sua vida. A boa formação moral e o apego aos valores cristãos seriam o resultado a ser alcançado e também a prova de que a mãe cristã teria obtido sucesso na sua atividade formadora. A ela caberiam os méritos e toda a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso do filho,[10] pois da mesma forma que a sociedade enaltecia as mães que sabiam conduzir os filhos aos bons comportamentos e boa formação de caráter, condenava aquelas que fracassavam em sua missão.[11]

Desde o século XVIII, a Igreja Católica começara a divulgar uma nova imagem da mulher, que deixa de ser vista apenas como a Eva pecadora, ser astuto e diabólico sempre pronto a seduzir os homens, e que, portanto, precisava ser vigiado e reprimido — a imagem negativa de Eva é substituída pela da Virgem Maria. "A maternidade da virgem apagou o pecado de Eva".[12] Dessa positiva imagem feminina, resultaram a intensa devoção mariana e a recuperação da mulher a partir do exercício da maternidade.

---

7. "Palavras de Maria a suas filhas". **O Piauí**. Ano LX, Nº 244, Teresina, 06 de novembro de 1926, p. 1.

8. ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. Op. cit. P. 125-155.

9. "O divórcio, o catolicismo e a mulher". **O Estado**. Ano I, Nº 34, Teresina, 16 de maio de 1903, p. 2.

10. COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. Op. cit. P. 38.

11. "Incúria materna". **O Correio**. Ano I, Nº 13, Teresina, 24 de setembro de 1901, p. 1.

12. PERROT, Michelle & DUBY, Georges. Op. Cit. P. 230.

Essa perspectiva tradicional, que via a mulher como tendo a sua vida voltada essencialmente ao espaço doméstico e aos papéis de esposa e mãe, não é exclusividade do pensamento cristão e das pessoas ligadas aos seus ensinamentos. Os intelectuais livres-pensadores e que formavam parcela da maçonaria, ao combater a Igreja Católica e sua influência, principalmente no meio feminino, apresentavam visão muito próxima à dos opositores no que concerne aos papéis sociais femininos. Etelvina Trindade, ao analisar os discursos católico e livres-pensadores em Curitiba no início da República, evidencia como os modelos femininos para o pensamento laico eram extremamente próximos aos católicos.[13]

O pensamento de Clodoaldo Freitas,[14] intelectual livre-pensador e ligado à maçonaria, exemplifica essa visão de mundo que buscava afastar a religião da educação feminina, mas continuava a valorizar uma boa formação moral e a reservar às mulheres os seus papéis tradicionais de esposa e mãe.

> Eu só admiro a mulher na santidade do seu lar, tratando da família. Quanto maior o número de filhos que uma senhora cria com desvelo e solicitude, mais a considero sábia e santa. Adoro a esposa, a mãe, a irmã, a filha; mas olho sempre com prevenção invencível para essa espécie de macho que não quer se conformar com os deveres do seu sexo.[15]

Para Clodoaldo Freitas, as mulheres deveriam reservar-se às funções tradicionais, principalmente porque a sua conformação orgânica era diferente da masculina. Não tendo o mesmo vigor físico do homem, não poderia competir com ele. A argumentação dos livres-pensadores, para justificar a submissão feminina na sociedade, marca a diferença entre a sua proposta de papéis sociais para a mulher e as da Igreja. Enquanto a última se utiliza de argumentos ligados ao pensamento religioso, aos papéis sociais femininos contidos nas Sagradas Escrituras, os livres-pensadores pautavam sua argumentação na ciência, mostrando as diferenças orgânicas entre os sexos, evidenciando a partir das peculiaridades físicas como as mulheres podem adaptar-se mais facilmente aos espaços domésticos onde contariam com a proteção masculina. Os homens, por seu lado, teriam maior capacidade física, a qual utilizariam para vencer as dificuldades do mundo e ganhar, com o trabalho, a subsistência da família. Além disso, era mais racional e inteligente, o que o tornava apto a participar das disputas verbais nos tribunais e a trilhar outros caminhos do conhecimento humano.[16]

Outra característica da visão dos livres-pensadores era a de que o papel fundamental da mulher era educar os filhos para a grandeza da pátria. A ela cabia a função de ensinar-lhes o amor pelo solo pátrio. Prepará-las para essa missão patriótica deveria ser o principal objetivo

13. TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. **Clotildes ou Marias - Mulheres de Curitiba na Primeira República**. São Paulo, USP, 1992. p. 25-35.

14. Sobre Clodoaldo Freitas e seu pensamento, consultar: QUEIROZ, Teresinha. **Os Literatos e a República. Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo.** Fundação Cultural Mons. Chaves. Teresina, 1994.; CHAVES, Joaquim. **Apontamentos biográficos e outros**. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994, p. 149-152.

15. FREITAS, Clodoaldo. **Em roda dos fatos**. Teresina, Tipografia Paz, 1911, p. 73.

16. FREITAS, Clodoaldo. Op. cit. P. 74.

da escola, de onde as moças deveriam sair preparadas física, moral e intelectualmente para exercer as funções de mãe e educadora.[17]

As mulheres que não cumprissem dignamente suas funções maternas eram vistas com maus olhos pela sociedade, que estava sempre pronta a observar, julgar e condenar comportamentos ilícitos e que fossem de encontro aos rígidos padrões morais. Exemplo da condenação aos comportamentos sociais incompatíveis é o de Maria Adriana, viúva que, tendo caso amoroso com determinado senhor, acaba por engravidar. O homem, ao saber da gravidez, termina o relacionamento, deixando toda a responsabilidade do filho por conta da viúva. Maria Adriana consegue esconder a gestação até o final, quando dá à luz uma criança do sexo masculino que, imediatamente após o parto, é morta e enterrada no chão do próprio quarto. Descoberto o crime, a cidade se escandaliza, a notícia toma conta dos jornais, levando Maria Adriana à execração pública e à cadeia.[18]

O primeiro erro da referida senhora, para os rígidos padrões morais impostos às mulheres, foi não ter se mantido longe de uma vida sexual ativa após a morte do marido; entretanto, por essa falha, provavelmente teria continuado no anonimato. A falha maior, e que a expôs à sociedade, foi o assassinato do próprio filho logo após o nascimento. Com esse ato, ela se tornou exemplo negativo para outras mulheres. Se a maternidade era algo tão valorizado, matar o próprio filho ganha conotação fortemente negativa. Casos como o dessa viúva repetiam-se na cidade, alimentando escândalos, o que fica patente nos termos usados por um cronista ao referir-se a outra mulher que cometera o mesmo crime: "A mãe-fera está em tratamento na Santa Casa e vai ser processada por seu horrível crime".[19]

Numa sociedade que tendia a colocar a criança no centro da vida familiar e exaltava as funções maternas, matar uma criança indefesa era crime bárbaro e chocava as pessoas; porém, quando esse crime era praticado por aquela que mais deveria protegê-lo, ampará-lo e guiar os seus passos para bem servir a Deus e à pátria, o crime ganhava dimensão bem maior. Nos casos de infanticídio que encontramos, as mães praticavam os crimes não por instinto violento, mas para protegerem sua imagem de mulher honrada, honesta e digna do respeito da sociedade. As vítimas eram frutos dos seus amores ilícitos, o que tornava a criança prova material de deslizes morais**.**

Numa sociedade em que a realização feminina passava pelo casamento e pela criação dos filhos, como ficavam as mulheres que não casavam? Como a sociedade percebia a mulher solteira?

Para Michelle Perrot, no final do século XIX e início do século XX, a solidão feminina era particularmente difícil. Não casar significava não se enquadrar dentro de modelos sociais idealizados; além disso, o sustento, quase sempre provido por figura masculina: num primeiro momento, pelo pai e depois de casada, pelo marido. Após a morte do pai, conseguir o sustento seria um problema para as não casadas.[20]

As imagens das mulheres solteiras na sociedade eram as seguintes: a primeira, de mulher desavergonhada que vive de seus encantos, a seduzir os homens casados e a ameaçar

17. TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. Op. cit. P. 25-35.

18. "A Maria Adriana". **O Nordeste**. Ano I, Nº 08, Teresina, 17 de janeiro de 1920, p. 7.

19. "Jesus matou o filho". **Piauí**. Ano XXIII, Nº 1249, Teresina, 11 de outubro de 1913, p. 3.

20. PERROT, Michelle. À margem: solteiros e solitários: **História da Vida Privada**. Vol. 04, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 281-303.

a tranquilidade e o equilíbrio das famílias; rival das casadas, é motivo de preocupações. A segunda é a de que não teve encantos suficientes para conquistar um homem, que não soube prendê-lo aos seus encantos; vista em tom de zombaria, de reprovação, a ela serão direcionados adjetivos como rabugenta, maledicente, intrigante, histérica e maldosa.[21] Uma terceira imagem projetada pela figura da mulher só mostra uma moça nova, bonita e cheia de vida que por indecisão ou por esperar melhor partido, acaba por perder várias oportunidades e transformar-se, finalmente, na mulher frustrada, mal humorada e solitária.

Em 1926, o jornal **O Piauí** foi palco de uma discussão sobre as solteironas em Teresina. A polêmica começou com o artigo do cronista Edmo, que defendia a ideia de que a realização feminina só acontecia com o casamento e o exercício da maternidade, colocando a mulher solteira como frustrada:

> É mesmo um pouco desolador passar pela vida e no meio do perfume , da beleza , do tom e da harmonia e não se embeber nela com o ímpeto dionisíaco.
> É o caso da solteirona. Porque a missão da mulher na Terra é a maternidade.
> E se assim não acontece, ela, como a árvore ingrata, não deu a sua sombra a seres vivos e não floresceu os seus galhos e não sazonou os seus frutos.[22]

A posição de Edmo acaba por provocar discordância no meio social, e uma senhora, usando o pseudônimo de Berenice, escreve um artigo para o jornal **Piauí** sobre o tema "As Solteironas", dando um parecer favorável às mulheres solteiras. No discurso de Berenice, percebe-se a amargura de uma mulher casada que vê na independência das solteiras um ponto positivo; para ela, a frustração da mulher por não ter casado parece ser menos dolorosa do que a convivência com um homem que não entende os sonhos e desejos femininos.

> Eu li a crônica de Edmo sobre as solteironas, mas vejo que ele entende muito pouco de psicologia e faz um conceito muito errado dessas mulheres superiores que, muitas vezes repelindo situações magníficas, partidos vantajosos, deixam-se ficar numa situação que não é esquerda, nem humilhante, livre de qualquer tutela, dona de suas ventas, como se costuma dizer sem a pressão esmagadora do homem .
> (. . .)
> Eu posso dizer, por experiência própria, que é uma verdadeira desgraça para uma donzela casar-se com um homem que não a compreende, que com ela não tenha afinidades espirituais. Por isso eu admiro a mulher que, repudiando partidos, vendo a falsidade de doirados oiropeus, encerra-se consigo mesmo, com a sua alma, com a sua visão interior e assim vive feliz (...).[23]

Uma terceira cronista, a senhora Eglantine, tinha opinião diferente da anteriormente citada. Enquanto Berenice assume postura favorável às solteironas, Eglantine discorda de seu posicionamento, baseando sua argumentação no imaginário e no desejo das mulheres do período. Disserta sobre a importância do matrimônio para as mulheres e como este era percebido como o lugar privilegiado do amor conjugal e maternal. Se o casamento no imaginário das

21. PERROT, Michelle. Op. cit. P. 281-303.

22. "Vida solteira - solteironas". **O Piauí**. Ano XXXVIII, Nº 33, Teresina, 10 de março de 1926, p. 4.

23. "Vida social - o meu ponto de vista". **O Piauí**. Ano XXXVIIII, Nº 36, Teresina, 13 de fevereiro de 1926, p. 4.

moças estava marcado pela presença do amor, da lealdade, da compreensão e da segurança, não casar-se seria abdicar da felicidade.

> (...) Amar, ser amada, possuir um lar com um marido leal e bom, que nos compreenda (e nota, nunca julgamos que possa vir a ser de outra maneira) eis a vontade, o anseio, mais ardente de todas nós .
> (...)
> Não, minha amiga, sou mulher e por isso mesmo muito desconfio e não creio, repito-te, pedindo perdão, nessas situações magníficas, nesses partidos vantajosos repelidos. Tudo é obra de tua imaginação, da tua fantasia, ou por outro, da tua descrença, da tua infelicidade com o casamento.[24]

Conseguir meios para prover o sustento era outro problema das solteironas. Nas famílias de elite, o sustento poderia vir das heranças; em alguns casos, havia também mulheres que trabalhavam e conseguiam recursos financeiros. Uma terceira saída possível era aceitar a tutela de irmãos ou outros parentes; nesse caso, elas ajudavam nos trabalhos domésticos e na criação das crianças em troca de moradia e proteção. Segundo Michelle Perrot, as mulheres poderiam se livrar mais facilmente do casamento do que da tutela masculina. Essa emancipação se tornava difícil porque as oportunidades de trabalho eram poucas, e os salários pagos às mulheres eram relativamente menores que os dos homens.[25]

Para as mulheres pobres, o sustento era conseguido através do trabalho, que era visto muito mais como forma de prover a sobrevivência do que como fator de emancipação. Quando o labor honesto faltava, ou não supria todas as necessidades, a prostituição surgia como alternativa.

A grande dificuldade para emancipar a mulher da tutela masculina eram as poucas oportunidades de emprego e os baixos salários pagos. Os postos mais elevados e que recebiam melhores salários estavam reservados aos homens, que deveriam ter remuneração condigna, pois tinham a obrigação de prover o sustento da família, incluindo o de membros femininos que assumiam os papéis de esposa, mãe, filha e irmã.

Em 1910, Antonino Freire, ao inaugurar a Escola Normal Oficial, que tinha como objetivo formar professoras primárias, deixa clara a ligação entre a baixa remuneração do professorado e a escolha do público feminino para formar o corpo discente da escola. Segundo ele, as mulheres se contentariam com os baixos salários pagos pelo poder público.[26]

Ser professora, no início do século, aparecia como entrada honesta e digna para as mulheres de elite no mundo do trabalho;[27] mas não possibilitava a elas prover o sustento, devido "aos minguados ordenados" recebidos.

Para o pensamento tradicional, seja na vertente ligada ao catolicismo ou aos livres-pensadores maçônicos, a mulher deveria continuar a ter sua vida voltada aos espaços domésticos e a cuidados com a casa e os filhos, a eles deveria dedicar a vida e os conhecimentos. Essas eram

---

24. "Vida social - o meu ponto de vista". **O Piauí**. Ano XXXVIII, Nº 49, Teresina, 04 de março de 1926, p. 4.

25. PERROT, Michelle. Op. cit. P. 281-303.

26. FREIRE, Antonino. **Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa do Piauí em 1º de junho de 1910.** Teresina, Imprensa Oficial, 1910.

27. MARCÍLIO, Maria Luiza (Org.). A mulher das camadas médias entra no mercado de trabalho: **Família, mulher, sexualidade e igreja na história do Brasil**. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 191-196.

atitudes conservadoras e que marcavam profundamente o pensamento da sociedade, determinando assim a ação das pessoas. Esse pensamento tradicional e conservador mostrou sua força, quando começou a ser ameaçado por novas propostas sociais, principalmente a partir da década de 20. Sobre esse momento, o esclarecimento de Mirian Moreira Leite é bastante revelador.

> Alguns aspiravam à modernização e não tinham recursos para financiá-la . Os católicos manifestavam-se contra ela, atribuindo aos novos comportamentos e às novas ideias que começavam a circular, a decadência da família, a imoralidade das mulheres e o abandono das crianças. Os positivistas consideravam que a família deveria ser, antes de tudo, o meio de preparação do cidadão, na vida privada, para o que era preciso uma divisão rígida dos papéis sexuais. O homem deveria sustentar a mulher, enquanto esta desenvolvia suas qualidades altruístas de conformação e dedicação aos filhos. Deveria existir uma separação rígida e intransponível entre a esfera social e a doméstica, que a mulher só transporia em casos extremos.[28]

Ameaçados por novos padrões de comportamento, que eram a todo momento veiculados nos cinemas e jornais, mostrando a força das novas propostas sociais, os defensores dos princípios tradicionais partiram para a defesa de suas ideias e da sociedade. Por um longo tempo, esse conflito entre novos e velhos modelos de comportamento social deu o tom a muitas disputas.

O final do século XIX e início do século XX são marcados pela incorporação de novos produtos, frutos dos avanços tecnológicos, à vida cotidiana. Entre as novidades, estavam o telefone, os carros e o cinema. Acompanhando essas inovações, surgem também novas modas, ligadas principalmente ao vestuário feminino, como os cabelos à "la garçonne", as saias curtas, entre outros. Essas novidades provocam forte impacto nos lugares a que chegam. O cinema, por exemplo, revoluciona os comportamentos sociais em cidades como Teresina. Ele muda o namoro, traz novos modelos para o vestuário e se torna mesmo uma diversão elegante e desejada. As inovações trazem também à discussão temas como a emancipação feminina e a abertura de espaços no mundo do trabalho às mulheres.

Um primeiro aspecto das novas perspectivas para as mulheres era a inserção no mercado de trabalho. Em Teresina, a penetração das mulheres em atividades remuneradas nos espaços públicos se dava em fábricas, principalmente no setor têxtil, que era uma atividade anteriormente exercida por mulheres na indústria artesanal doméstica; no setor educacional, particularmente na educação primária, que ganha maiores atenções governamentais e ocupa maior número de professoras; e no funcionalismo público, onde as mulheres se ocuparão principalmente em atividades como telegrafia e datilografia. Para Mirian Moreira Leite, esse processo de inserção feminina no mundo do trabalho se dava não somente por vontade de realização pessoal, mas por necessidade de sobreviver na falta de uma figura masculina na família que as tutelasse.[29] No caso de Teresina, como pudemos constatar, as mulheres começaram a ocupar posições nos setores produtivos, não só para adquirir o sustento na falta de um homem, mas também para completar o orçamento familiar. É sobre esse ponto que trata Eric Hobsbawn ao

28. MARCÍLIO, Maria Luiza. Op. cit. P. 193.

29. MARCÍLIO, Maria Luiza. Op. cit. P. 191-196.

analisar o comportamento dos pais de classe média ingleses, em aceitar certa liberalização das mulheres da família, principalmente quando não casadas.[30]

Um segundo aspecto de mudança dos comportamentos femininos eram as novas modas que chegavam a Teresina pelo cinema e revistas. As roupas compridas e sufocantes que tiravam a agilidade do corpo e os velhos penteados (cocós) eram substituídos por modelos que se adequavam melhor às novas perspectivas sociais. O mundo moderno exigia da mulher maiores atividades. A vida trancada nos recintos domésticos aos poucos se tornava coisa do passado; era preciso que o corpo feminino estivesse preparado para suprir novas exigências, por isso a utilização de exercícios físicos era colocada também às mulheres. Elas deviam ter condições físicas de acompanhar a velocidade dos novos tempos e ter um corpo saudável para gerar filhos fortes e sadios. A cultura física ganha papel preponderante não só da preparação física, mas também como aperfeiçoador da plástica feminina.[31]

O vestuário da mulher moderna também a deixa mais coquete. Seguir a moda no seu rigor passou a ser exigência para muitas moçoilas que tentavam, com os novos modelitos, atrair a atenção masculina e a inveja feminina. O modelo feminino marcado pelo recato e pudor era substituído por uma mulher que utilizava artifícios para se fazer mais bonita e elegante, até mesmo se tornando um tanto vulgar para padrões de beleza tradicionais. Os cronistas dos jornais percebem esse momento e retratam muitas moças com suas roupas e trejeitos no rigor da moda.

> Mlle A La Garçonne ...
> Envolta num decotado vestido marrom, adornado de miçangas claras, mademoselle A La Garçonne passa donairosa e sorridente pelas ruas, num bamboleio estonteante de louça, conversando muito hipocritamente aqui e ali, com um almofadinha de esmerada espécie (...).
> Entretanto mademoiselle passa , alheia a tudo , sempre alegre e festiva, ... Na sua bolsinha de veludo azeitonado vão o rouge, o crayon, o pó de arroz, armas indispensáveis à mulher moderna, encantadora que tudo "alargaçoniza" na sua marcha triunfante.[32]

As novas perspectivas do universo feminino também se estendiam ao campo da política. Mesmo em países que adotavam o regime democrático, e, com ele, o sufrágio universal, as mulheres continuavam excluídas da participação política. A justificativa para tal exclusão baseava-se na falta de independência destas, e no medo de que a Igreja, que tinha uma forte influência sobre alas, passasse a manobrá-las politicamente e a dominar, assim, boa parte do eleitorado.[33]

Todo esse processo que se dava na sociedade ocidental, de emancipação política feminina e de conquista de novos espaços sociais, chega a Teresina principalmente pelos jornais. As mulheres ainda estavam muito apegadas à igreja e aos valores tradicionais, por isso não houve campanhas em favor de manifestações femininas na cidade. Poucas mulheres expres-

30. HOBSBAWM, Eric. J. **A era dos Impérios. 1875-1914**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988, p. 285.

31. "A nova moda". **O Piauí**. Ano XXVII, Nº 281, Teresina, 29 de abril de 1917, p. 1.

32. "Mademoiselle a la garçonne". **O Piauí**. Ano XXXVIII, Nº 31, Teresina, 07 de fevereiro de 1926, p. 4.

33. REMOND, René. **O século XIX - 1815 - 1914**. São Paulo, Cultrix, 1991, p. 63-64.

saram sua opinião sobre a emancipação política feminina: algumas se mostravam eufóricas; outras assumiam posturas mais discretas e mesmo contrárias a essa emancipação.[34]

A característica fundamental das mulheres teresinenses que aderem a certas inovações é exatamente tentar adaptar velhos valores tradicionais às novidades que estão surgindo. É por isso que em um momento elas estão nos cinemas, no carnaval, nos passeios públicos e pouco tempo depois na igreja, a ouvir os conselhos dos padres contra o feminismo, contra as novas modas. Elas estavam entre a vontade de viver os prazeres proporcionados pelo lazer público, de usar cabelos à "la garçonne" e vestidos curtos, e a de aceitar certas ideias feministas, ou por outro lado, de viverem uma vida recatada, voltada ao lar e aos seus afazeres, aceitando os conselhos dos pais e dos padres. Esse era o dilema de muitas mulheres, principalmente na década de 20. Essa postura ambígua fica clara na crônica do **Piauí**.

> Mademoiselle mesmo é um exemplo. Ainda outro dia, quando quis gozar a encantadora loucura pagã das festas de momo, a quem foi que se dirigiu para poder ter, no pecado, o sossego de espírito e a alegria da alma? Foi a sua consciência? Foi a seu pai? Não, foi em São Benedito, em cuja a igreja nós a vimos entrar domingo de carnaval, à tardinha (...)
> Mademoiselle rezou e foi aos Fanfarrões. E ao dia seguinte, apenas com uma sombra de cansaço nos olhos cor de castanha, Mademoselle era toda alegria gloriosa e magnífica, sorrindo aos homens que passavam.[35]

Apegada às tradições religiosas e muito dependente dos elementos masculinos, muitas mulheres continuavam a pautar sua vida em valores e papéis sociais tradicionais. Abandonavam os empregos após o casamento, se essa fosse a vontade do marido e passavam a se dedicar ao esposo e aos filhos. Outras continuavam a ocupar os postos de trabalho porque não casavam ou porque havia o consentimento do marido que muitas vezes precisava dos ganhos conseguidos pela mulher para completar o orçamento doméstico. Das novidades trazidas pela modernidade ao comportamento feminino, a que teve maior número de adeptos foram as modas, incluindo os cortes de cabelo e vestuário. A moda mexia com a vaidade, e usar roupas fora de moda poderia significar não chamar a atenção dos homens e passar despercebida pelos maridos em potencial.

As novas propostas de comportamento, de vestuário e de participação das mulheres na sociedade chegam a Teresina desde o início do século XX; porém esse afluxo acentua-se no decorrer da década de 20. Nesse período, as novidades conseguem mais adeptos e também número maior de inimigos. O jornal foi o grande canal de comunicação que veiculava o pensamento conservador e o contrário às transformações sociais, e dentro delas as mudanças no comportamento feminino. O temor era o de que a mulher, ligada ao trabalho remunerado e fora do lar, acabasse por provocar o fim da família e desprezasse os filhos. As novas modas, por seu lado, eram vistas como imorais e fora dos padrões de recato aceitável para uma mulher de respeito. O voto feminino era visto como algo inconcebível e capaz de provocar conflitos dentro do lar.

Apegados a velhos padrões de comportamento, muitos não viam como seria possível manter o equilíbrio social com a mulher deixando seu espaço privilegiado e tranquilo, que era o lar, para

34. "O feminismo". **O Piauí**. Ano XXXVII, Nº 273, Teresina, 28 de novembro de 1925, p. 4.

35. "Vida social". **O Piauí**. Ano XXXVIII, Nº 50, Teresina, 05 de março de 1926, p. 4.

ir aos espaços públicos competir com os homens nos tribunais, nas letras e em outras áreas de trabalho. Essas mudanças do comportamento feminino só trariam o caos e a destruição da família.

> O lar quase deserto (...). A mulher nossa rival na faina da vida diária, se acotovelando, conosco, coberta de suor e de poeira, como uma competidora na conquista de todas as posições, perdeu a poesia do amor misterioso que fazia o encanto do seu sexo.
> Contra esse desastre da família, contra a imolação da mulher, que deserta do lar, é que eu protesto. Se a civilização é isto; se os nossos costumes, para nos darem foros de sábios devem ser assim, prefiro que nos isolemos como a China e vivamos na santidade cristã dos nossos antepassados, tolos mas honrados no lar feliz, junto da esposa analfabeta mas pura, rodeada da prole nédia. Salvemos a família, embora se arruine essa falsa civilização paganizada e imoral.[36]

As novidades no vestuário eram outro ponto combatido. Elias Martins, defensor ferrenho da família e dos princípios morais, chamava a atenção para as novas tendências da moda feminina que, de estação em estação, faziam avançar os decotes, recuar as saias, com isso desvendando os segredos do pudor e tornando as mulheres alvos de libidinosos desejos. Segundo Martins, os amantes do gozo aproveitavam-se das voltas nas danças, das investidas do vento, do cruzar de pernas para avançarem os olhares em partes do corpo feminino, antes guardadas pelo pudor das roupas longas.[37] Para o pensamento tradicional, a mulher moderna parecia ressuscitar a velha Eva mitológica, tornando-se sedutora, libidinosa e vulgar. Outro aspecto dessa crítica é a ideia de que as novas modas diminuíam as diferenças entre os sexos, deixando a mulher muito próxima do homem. Ao abandonarem os cabelos longos e adotarem os cabelos curtos à "la garçonne", a mulher segundo o pensamento conservador aproximava-se dos modelos masculinos.[38]

No tocante à participação política, a crítica baseava-se principalmente na falta de capacidade para exercer, com independência, o direito de voto e no desequilíbrio que essa concessão traria para o ambiente doméstico. As paixões políticas acabariam por dividir os casais e causar transtornos na administração das tarefas domésticas cotidianas.

> O voto feminino
> (...) imaginem as senhoras a complicação nos lares, quando o marido, vexado para almoçar porque já deve estar sendo feita a chamada da eleição a que tem de ir, pedir providência à mulher, e esta lhe bradar aos queixos que também está vexada, porque igualmente vai votar (...). E quando as opiniões políticas divergirem, votando a mulher em candidato contrário ao do marido?[39]

Um último argumento utilizado pelos defensores dos valores tradicionais, para justificar a sua ideia de não conceder o direito de voto às mulheres era o fato de a política no Brasil ser considerada algo sujo e indigno para uma mulher honesta. Seria um desrespeito à mulher envolvê-la nas disputas eleitorais.

---

36. FREITAS, Clodoaldo. **Em roda dos fatos**. Teresina, Tipografia Paz, 1911, p. 77.

37. MARTINS, Elias. **Fitas**. Teresina, Tipografia do Jornal de Notícias, 1920, p. 36.

38. "Vida social". **O Piauí**. Ano XXXVIII, nº 78, Teresina s/d, p. 38.

39. "Comentos e notas". **Gazeta**. Ano XVII, nº 762, Teresina, 17 de fevereiro de 1927, p.1.

Para os defensores dos valores tradicionais, as ideias de emancipação feminina deveriam ser combatidas por se tratar de propostas extremamente nocivas à família e à mulher. Apoiar tais ideias seria aceitar a derrocada dos valores morais, destruir a família e com ela a sociedade. Para a mulher, as consequências seriam terríveis, pois ocupar funções no mercado de trabalho e nos espaços públicos traria como conseqüência o abandono do lar e dos filhos, e com isso o descumprimento da missão fundamental que era a de ser mãe. Para a Igreja, à medida que elas se desligavam dos valores tradicionais, aceitavam os novos comportamentos sociais e as novas modas, começavam a vulgarizar-se e afastar-se do modelo exemplar de Maria, aproximando-se do modelo negativo de Eva.[40] Esse modelo era marcado pelo desejo de seduzir os homens, utilizando-se, para isso, de artifícios que as tornavam mais belas, entretanto, mais vulgares e mundanas.

40. PERROT, Michelle & DUBY, Georges. Op. cit. P. 199-237.

Teresinha Queiroz: a tecelã da historiografia piauiense

Teresinha Queiroz: The Weaver of Piauí's Historiography

Francisco de Assis de Sousa Nascimento
Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e docente na UFPI.

Resumo: O presente artigo analisa a trajetória intelectual da historiadora Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, destacando sua contribuição para a historiografia piauiense e brasileira. A pesquisa aborda sua formação acadêmica, sua atuação no Curso de História e no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, bem como sua produção historiográfica voltada para os campos da História Cultural, História dos Intelectuais, História da Literatura, História Política e Historiografia. Por meio da análise de suas principais obras, especialmente *Economia Piauiense: da Pecuária ao Extrativismo*, *A Importância da Borracha de Maniçoba na Economia do Piauí*, *Os Literatos e a República* e *História, Literatura, Sociabilidades*, demonstra-se a relevância de sua contribuição para a renovação metodológica dos estudos históricos no Piauí. Discute-se ainda a relação entre história e literatura em sua obra, evidenciando o diálogo com autores como Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau e Jacques Le Goff.
Palavras-chave: Historiografia. História Cultural. Literatura. Intelectuais. Piauí.

Abstract: This article analyzes the intellectual trajectory of historian Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, highlighting her contribution to the historiography of Piauí and Brazil. The study examines her academic background, her work in the History undergraduate program and in the Graduate Program in Brazilian History at the Federal University of Piauí, as well as her historiographical production in the fields of Cultural History, Intellectual History, Literary History, Political History, and Historiography. Through an analysis of her major works, especially *Economia Piauiense: da Pecuária ao Extrativismo*, *A Importância da Borracha de Maniçoba na Economia do Piauí*, *Os Literatos e a República*, and *História, Literatura, Sociabilidades*, the article demonstrates the relevance of her contribution to the methodological renewal of historical studies in Piauí. It also discusses the relationship between history and literature in her work, highlighting her dialogue with authors such as Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, and Jacques Le Goff.
Keywords: Historiography. Cultural History. Literature. Intellectuals. Piauí.

Introdução

No ano de 2004, o recém criado Mestrado em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí iniciava suas atividades letivas. Tive o privilégio de integrar a primeira turma e cursar a disciplina de Teoria e Metodologia da Pesquisa, ministrada pelo brilhante historiador Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco. Naquela oportunidade, coube-me a tarefa de analisar e apresentar a tese *Os Literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*, de lavra da Profa. Dra. Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz. Movido pelo propósito didático de transpor aquela densidade intelectual para a linguagem audiovisual, idealizei um documentário sobre a referida historiadora. Com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão tive o primeiro e inesquecível encontro com a historiadora que há muito eu admirava à distância.

A intelectual já estava aposentada desde 1999, após findar sua trajetória docente no curso de Licenciatura em História e no Departamento de Ciências Econômicas, no qual desenvolveu todas as funções acadêmicas e administrativas, além de ministrar disciplinas e orientar pós-graduandos no Mestrado de Educação (ME), do Centro de Ciências da Educação (CCE), desde 1991, primeiro curso *stricto sensu* da Universidade Federal do Piauí. Após a aposentadoria e sendo muito jovem, também ministrou aulas como professora convidada no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Ceará – UFC até 2001, porém retornou à Teresina a convite do professor Charles Carvalho Camilo da Silveira Filho, para assumir a Coordenação Pedagógica do Instituto Camilo Filho (IFC), onde permaneceu até 2006. Sua produção acadêmica já a consagrara como autora de obras fundamentais, consolidando seu nome entre os mais importantes historiadores do Piauí.

Após a leitura da sua tese já no formato de livro intitulado *Os Literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as Tiranias do Tempo, publicado pela EDUFPI, elaborei o roteiro de perguntas e telefonei para Professora Teresina Queiroz, me apresentando como discente do mestrado de História, conforme orientado pelo Professor Edwar Castelo Branco. Em razão da gentileza que lhe é peculiar, aceitou prontamente o convite. No dia e horário marcados, estava presente, encantadora, com seus cabelos vermelhos divididos à frente dos olhos e alinhados para emoldurar seu rosto sereno e singelo.

A entrevista aconteceu em uma sala do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL). Foi naquele momento que a encontrei pela primeira vez e passei a admirá-la, *ad infinitum*, por sua erudição, capacidade didática, requinte e elegância. Conduzida pelo roteiro de perguntas, a professora Teresinha Queiroz falou por quase cinquenta minutos com clareza e profunda sabedoria.

Dessa incursão resultou também uma matéria jornalística publicada no periódico *Jornal Meio Norte*[1]. A entrevista audiovisual, devidamente registrada em suporte digital, passou a integrar o repertório didático das cátedras de historiografia da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Posteriormente, o conteúdo foi transcrito pela professora Elisângela Barbosa Cardoso e publicado na coletânea *Do Singular ao Plural*[2], obra organizada pela própria entrevistada.

1. NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Os Literatos e a República ensinando a fazer história. **Meio Norte**, Teresina, p. 15, 24 jul. 2004

2. NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa Nascimento. Experiência de pesquisa. Entrevista. In: QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Do singular ao plural**. 2. Ed. Teresina: EDUFPI, 2015, p. 217.

A partir daquela entrevista, passei a frequentar os diversos espaços em que ela marcava presença, acompanhando suas palestras, homenagens e mesas-redondas em eventos acadêmicos tanto no Piauí quanto em outros estados, como Pernambuco, Maranhão e Ceará. Paralelamente, tornei-me leitor assíduo de cada uma de suas publicações. Esse acompanhamento rigoroso me deu o embasamento necessário para sustentar a tese de que Teresinha Queiroz representa a viga mestra da estrutura intelectual da historiografia piauiense, matriz de onde emanam as produções mais expressivas nos diversos campos da pesquisa histórica. Sua atuação consagrou o uso das mais variadas metodologias, referenciais teóricos e fontes documentais, muitos dos quais, como a própria autora afirmou em certa ocasião, conhece pessoalmente.

Na análise publicada no jornal Meio Norte, Teresinha Queiroz é apresentada como a tecelã da historiografia piauiense, destacando sua capacidade ímpar de entrelaçar teoria, métodos e fontes na construção de uma nova sensibilidade histórica no estado. A contribuição fundamental da pesquisadora reside no pioneirismo de converter a imprensa e a produção literária na explicação da emergência da República, decodificando as tramas de poder e as representações sociais das elites locais que até então passavam despercebidas. Ela é consagrada como a tecelã dessa trajetória justamente por ter costurado os fios da história cultural e social no Piauí, agindo como uma verdadeira artesã do tempo que moldou os andaimes intelectuais a partir dos quais as novas gerações de historiadores puderam mapear o passado sob as mais variadas lentes metodológicas. Ao transformar o fazer historiográfico em um ato pedagógico rigoroso, o olhar de Teresinha Queiroz alinhavou os caminhos da moderna pesquisa acadêmica piauiense, consolidando uma obra matriz que permanece como o tear fundamental e o ponto de partida indispensável para a compreensão das dinâmicas identitárias e políticas da nossa região[3].

Nascida no município de Esperantina, filha de Félix Cardoso de Queiroz e Joaquina Mesquita de Queiroz, iniciou seus estudos na sua cidade natal. Sua mudança para Teresina, capital do Piauí, marcou o começo de uma trajetória acadêmica profundamente interdisciplinar e pioneira, integrando um circuito de intelectuais atuantes na cultura e na sociedade, de modo particular no campo da literatura e da educação.

Na segunda metade da década de 1970, Teresinha Queiroz ingressou na Universidade Federal do Piauí, na qual obteve o título de Licenciatura em História no ano de 1977. Diante do contexto das discussões teóricas graduou-se em Ciências Econômicas pela mesma instituição em 1983, pesquisando e publicando importantes textos sobre a história e economia do Piauí.

Sua formação em nível de pós-graduação aconteceu em grandes centros de pesquisa do país. Cursou Mestrado em História, defendendo sua dissertação em 1984 na Universidade Federal do Paraná – UFPR, sob a égide da história econômica. O título de sua dissertação: *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí (1900-1920)*, sob a orientação da Professora Cecília Maria Westphalen.

Na sua tese de doutorado refletiu suas análises sobre a relação entre intelectuais, literatura e poder, defendendo sua tese no Programa de História Social na Universidade de São Paulo – USP, redirecionando suas reflexões para história social ou história social da cultura, analisando as experiências dos piauienses bacharéis em direito na primeira república, tendo como orientadora a Profa. Dra. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva.

3. NASCIMENTO, 2004, p. 15.

A produção historiográfica brasileira experimentou profundas transformações ao longo do século XX. O predomínio da narrativa política tradicional foi progressivamente substituído por novas abordagens influenciadas pela Escola dos Annales, pela História Social inglesa e pela História Cultural francesa. Sua tese de doutorado traduz de forma clara as mudanças paradigmáticas no campo da história.

> De alguma maneira, o livro sinaliza para mudança que aconteceu na década de 1980 nos próprios rumos da historiografia. A historiografia, no Brasil, até meados dessa década, era inda bastante limitada do ponto de vista das temáticas legitimadas, fazendo referência não só aquela experiência positivista do século XIX, como aos modelo historiográficos que marcaram as décadas de 1960 e 1970, e que se voltavam, por um lado, para histórica política que emergia em função do próprio cenário brasileiro do período e, por outro, para uma história econômica de aportes marxistas. Essas tendências começavam a se esgotar, e apareciam, no cenário mundial, e também no Brasil, formas mais novas de pensar a sociedade e escrever a história, sobretudo as formas, enquanto possibilidades de pensar a cultura.[4]

Nesse processo de renovação intelectual, diversos pesquisadores dedicaram-se ao estudo das realidades regionais brasileiras, ampliando os horizontes da pesquisa histórica nacional. No estado do Piauí, a pesquisadora que foi precursora desse movimento foi a historiadora Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz.

Sua obra representa um importante esforço de renovação da historiografia regional ao incorporar temas como intelectuais, literatura, memória, imprensa e práticas culturais, ampliando significativamente os campos de investigação histórica no Piauí. A formação acadêmica diversificada permitiu-lhe desenvolver pesquisas que transitam entre a História Econômica, História Social e História Cultural.

> De uma certa maneira, o livro *Os Literatos e a República,* filia-se àquela possibilidade aberta por Nicolau Sevcenko em seus livro: *Literatura como missão.* Essa ascendência é assumida e sempre aludo a essa filiação quando recordo as origens de *Os Literatos*. Evidentemente, apenas a discussão da cultura não daria conta do espectro amplo das informações nele contidas. Outra obre que me abriu novas possibilidades de discussão no campo da política foi *Os Bestializados*, de José Murilo de Carvalho. Ou seja, a historiografia brasileira, a partir dos meados da década de 1980 e na segunda metade desta década, especialmente, começaram a circular algumas obras fundantes para os modelos historiográficos que se estabelecem na década de 1990 e após, e que acenavam, para quem estava saindo para doutorados, como modos novos de pensar o campo historiográfico.[5]

Sua atuação docente consolidou-se no Departamento de História da UFPI, onde participou na formação de várias gerações de historiadores piauienses, ministrando disciplinas diversas, em nível de graduação e pós-graduação, orientando discentes de Iniciação Científica, Trabalhos de conclusão de curso de licenciaturas, bacharelados, cursos de especialização, dezenas de dissertações de mestrado e teses de doutorado, contribuindo para consolidação da pós-graduação em História, na UFPI e no Estado do Piauí.

4. QUEIROZ, 2015, p. 218.

5. QUEIROZ, 2015, p. 218.

Vale destacar que o reconhecimento de sua produção intelectual e de sua dedicação às letras piauienses garantiu sua eleição para a Academia Piauiense de Letras (APL), onde ocupa a prestigiada Cadeira de número 23. No âmbito da APL, tem coordenado projetos editoriais de fôlego, como a reedição de clássicos da literatura e historiografia regional, além de atuar ativamente no conselho editorial de publicações acadêmicas e de divulgação cultural. Não para por aí: além dos seus projetos pessoais, ajudou na publicação de centenas de trabalhos de discentes por ela orientados, colegas de trabalho e escritores que a procuram em busca de suas orientações.

A respeito de sua produção acadêmica densamente referenciada, destaca-se o Livro da *Borracha da Maniçoba*, que se constituiu como marco fundamental para a historiografia piauiense ao desvelar as dinâmicas do ciclo extrativista da maniçoba entre 1900 e 1920. Com base em um sólido *corpus* documental composto por relatórios governamentais e dados fiscais, a autora demonstra como uma atividade regional articulou o estado ao mercado internacional. Dessa forma, a pesquisa preencheu uma lacuna crucial na história econômica local, revelando que o Piauí não estava isolado, mas sim integrado às redes globais de vanguarda do início do século XX.

Publicada em 1993, a obra consolidou-se como referência obrigatória para a compreensão da história econômica do Piauí. Ao examinar a longa transição entre o período colonial e o início do século XX, a autora demonstra como a expansão da pecuária exerceu um papel profundamente estruturante na formação social do estado. Contudo, longe de uma visão idealizada, a análise evidencia com precisão as contradições e limitações socioeconômicas historicamente impostas pelo modelo latifundiário baseado na grande propriedade rural.

> Havia feito dissertação de mestrado, que depois de transformou também em livro, sobre o extrativismo piauiense, acabara de concluir pesquisa para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sobre a economia do semiárido piauiense, dava aulas no DGH e no DECOM, sobretudo das disciplinas de história e formação econômica, e considerava que minhas possibilidades de crescimento profissional, pelo menos naquele instante, esgotavam-se naquele campo.[6]

Sobre os Literatos e a República, publicada originalmente em 1994 e considerada o trabalho mais importante da autora, a obra *Os Literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as Tiranias do Tempo* é fruto de sua tese de doutorado na USP. O livro examina a atuação dos intelectuais piauienses na transição do Império para a República, demonstrando que esses escritores atuavam como agentes políticos e formuladores de projetos sociais.

> Antes que eu tivesse alguma iluminação, de fora, em relação ao que poderia ser o tema de minha tese de doutorado, já havia voltado o meu interesse, aqui em Teresina, para um acervo muito expressivo do Arquivo Público, voltado justamente para a história do Piauí. Ou seja, ao tempo que ministrava aulas na UFPI, lia, como curiosa, parte de um acervo que imagino tivesse, na época, em torno de 1.500 livros sobre o Piauí, principalmente livros editados entre o final do século XIX e o início do século XX e que, nos meados da década de 1980 era ainda pouco explorado.[7]

6. QUEIROZ, 2015, p. 218.

7. QUEIROZ, 2015, p. 219.

A produção de Teresinha Queiroz destaca-se pela articulação entre História e Literatura, inserindo-se nos marcos teóricos da História Cultural. Ao fundamentar-se em Roger Chartier (1990), para quem as representações são chaves de compreensão social, a autora toma as narrativas literárias dos intelectuais piauienses não apenas como estética, mas como legítimo documento histórico. Essa abordagem metodológica conecta-se, ademais, às reflexões de Michel de Certeau sobre as práticas culturais e a própria operação historiográfica.

Mapeando a circulação de ideias a partir de redes intelectuais fundamentais para a consolidação da cultura letrada piauiense, a pesquisa toma como fontes e objetos centrais os jornais, as academias literárias, os clubes recreativos, os saraus e as associações culturais. Os estudos sobre os intelectuais constituem um dos eixos centrais da produção de Teresinha Queiroz. Inspirada pelas reflexões de Pierre Bourdieu, a autora examina os campos intelectuais como espaços de disputa simbólica através da análise de trajetórias de personagens fundamentais da cultura piauiense, tais como Clodoaldo Freitas, Higino Cunha, Monsenhor Chaves, Odilon Nunes e Abdias Neves. Sob essa lente teórica, os intelectuais deixam de ser meros observadores passivos e emergem na pesquisa como agentes históricos ativos, responsáveis pela produção de discursos, memórias e representações cruciais sobre a sociedade.

> Então, terminei por escolher Higino e Clodoaldo, pelo fato de suas obras darem conta de uma discussão muito larga sobre a cultura e também por parecerem complementares, e por apresentarem alguma coisa em comum, a experiência de formação em direito em Recife, fazendo com que eu me ancorasse num ponto de partida, a formação superior tal qual ela era dada na Faculdade de Direito de Pernambuco, durante o século XIX. E, ao final de quatro anos de trabalho, Clodoaldo Freitas contribuiu, no corpus total, com 805 textos, que foram transcritos e que hoje eu organizo para, no futuro, lançar a obra completa desse autor, e Higino Cunha com 222 texto. A produção deste era muito grande também, mas em geral não vinha assinada, e, apesar da convicção pessoal, eu não podia coloca-lo como sendo o autor, de fato, de inúmeros textos, porque não havia como provar a autoria.[8]

Nas últimas décadas, Teresinha Queiroz expandiu sua produção ao dedicar-se à História da Historiografia, campo no qual se destacam seus estudos sobre a historiografia e a história da Independência no Piauí, além de ensaios voltados para a memória e a identidade regional. Por meio dessas investigações, a autora demonstra que os acontecimentos históricos não são estáticos, sendo constantemente reinterpretados por diferentes gerações de historiadores. Sob essa perspectiva, a memória coletiva emerge como um elemento político e cultural central na contínua construção das identidades regionais.

As obras mais recentes da autora representam a síntese de sua trajetória intelectual, consolidando de forma definitiva a integração entre história e literatura. Ao reunir estudos sobre escritores, historiadores e os processos de construção da memória cultural piauiense, os livros enfocam as contribuições de figuras como Clodoaldo Freitas, Higino Cunha, Amélia Beviláqua, Luíza Amélia de Queiroz e Francisco Miguel de Moura. As narrativas que se constroem e evidenciam a sólida influência da História Cultural contemporânea e da teoria das representações, refletem seu percurso metodológico e sua profícua contribuição no campo historiográfico.

8. QUEIROZ, 2015, p. 223.

A produção historiográfica de Teresinha Queiroz fundamenta-se em um diálogo denso com referenciais teóricos de vanguarda, tais como Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Jacques Le Goff, Michel de Certeau, Antonio Gramsci e Sandra Pesavento, além de muitos outros. Essa sólida base epistemológica confere à sua escrita uma forte marca de interdisciplinaridade, diversidade documental, valorização da cultura e análise minuciosa das representações sociais a partir da aproximação entre história e literatura. Ao articular esses elementos, a autora consolida uma contribuição decisiva para a superação dos modelos tradicionais de pesquisa que se centravam rigidamente apenas na política institucional.

A atuação de Teresinha Queiroz no Curso de História da UFPI foi decisiva para a consolidação da pesquisa histórica no estado. Sua participação ativa na formação de novos pesquisadores contribuiu diretamente para a expansão e o amadurecimento dos estudos em campos como a História Cultural, História e Gênero, História e Religiosidade, História Política, História da Literatura, História Regional e Historiografia. Esse legado institucional consolidou-se de forma indelével no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, onde a docente exerceu um papel fundamental na orientação de dissertações e na formação de novas gerações de historiadores piauienses.

É inegável a sua presença e a sua influência sobre inúmeros quadros da historiografia piauiense. Os trabalhos *Mulheres Plurais*[9], de Pedro Vilarinho Castelo Branco, e *Múltiplas e singulares*[10], de Elizangela Barbosa Cardoso, os quais fundaram os estudos de gênero no Piauí, foram fortemente influenciadas pela obra de Queiroz. E mesmo estudos que à primeira vista não se desdobariam de sua obra, como o clássico *Todos os dias de paupéria*[11], de Edwar de Alencar Castelo Branco, foram por ela profundamente influenciados. Castelo Branco, orientado por Queiroz no Mestrado em Educação e coorientado por ela no Doutorado em História, na UFPE, reconhece a profunda influência da obra de Queiroz sobre sua própria obra e a define sempre como "a matriz da moderna historiografia piauiense".

Considerações finais

A obra de Teresinha Queiroz consolida-se como um dos pilares fundamentais da historiografia piauiense contemporânea. Ao longo de sua carreira, a pesquisadora operou uma profunda renovação nos estudos históricos regionais, rompendo com abordagens tradicionais e factualistas. Esse movimento de virada metodológica promoveu a incorporação sistemática de perspectivas teóricas inovadoras, com especial protagonismo para as vertentes da História Cultural e da História Social da cultura.

O grande diferencial de sua produção reside na capacidade de articular, de forma indissociável, os eixos da literatura, da memória, da política e da cultura. Longe de enxergar essas áreas como compartimentos isolados, a autora convergiu tais elementos para ampliar drasticamente as fronteiras da pesquisa histórica no Piauí. Sob sua perspectiva metodológica,

9. CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Mulheres plurais**: a condição feminina em Teresina na Primeira República. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013

10. CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e singulares**: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2012

11. CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2024.

as fontes literárias ganharam o estatuto de legítimos documentos históricos, capazes de revelar as complexas tramas sociais de uma época, algo possível apenas para os grandes intelectuais.

Nesse sentido, sua proposta historiográfica recusa a mera narrativa cronológica de acontecimentos políticos ou econômicos lineares. O escopo principal de suas investigações reside em esquadrinhar e compreender os complexos mecanismos de construção das representações sociais, das identidades culturais e das experiências históricas. Ao deslocar o olhar para as disputas simbólicas e para as práticas culturais, a autora conferiu uma nova profundidade analítica à interpretação do passado regional e nacional.

Em virtude desse rigor conceitual e metodológico, a produção intelectual de Teresinha Queiroz permanece como uma referência bibliográfica obrigatória e incontornável. Seus livros e artigos servem de bússola para graduandos e pós-graduandos, pesquisadores e historiadores, da Universidade Federal do Piauí e de quaisquer instituições, dedicados a decifrar as especificidades da sociedade piauiense e brasileira. Trata-se de uma produção densa que continua a pautar os debates acadêmicos e a inspirar novos projetos de pesquisa em todo o país.

A trajetória da autora destaca-se, ademais, pela rara capacidade de conciliar o mais estrito rigor documental com uma apurada sensibilidade analítica. Essa simbiose metodológica permitiu que sua carreira se confundisse com o próprio processo de profissionalização e amadurecimento acadêmico da historiografia piauiense. Fosse desmistificando os discursos dos "literatos" da República ou mapeando os fluxos comerciais da borracha de maniçoba, sua escrita estabeleceu balizas, padrões de excelência científica e novas sensibilidade de ver, pensar e sentir.

Por fim, sua trajetória intelectual atesta que o fazer histórico transcende o ambiente universitário, configurando-se essencialmente como um ato de cidadania e de preservação da memória coletiva. Ao lançar luz sobre as identidades regionais e dar voz às representações do passado, Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz não apenas escreveu a história, mas transformou o ofício do historiador em um compromisso ético e social com o futuro de seu tempo.

Referências

CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e singulares**: história e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2012

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Mulheres plurais**: a condição feminina em Teresina na Primeira República. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Os Literatos e a República ensinando a fazer história. **Meio Norte**, Teresina, p. 25, 24 jul. 2004.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa Nascimento. Experiência de pesquisa. Entrevista. In: QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Do singular ao plural**. 2. Ed. Teresina: EDUFPI, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Economia Piauiense**: da Pecuária ao Extrativismo. Teresina: APECH/UFPI, 1993.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **A Importância da Borracha de Maniçoba na Economia do Piauí (1900-1920).** Teresina: APL/UFPI, 1994.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os Literatos e a República**: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as Tiranias do Tempo. Teresina: EDUFPI, 2011.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **História, Literatura, Sociabilidades**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Literatura, Sociabilidade**. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2015.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Cultura Literária & Narrativas da História**. Teresina: Editora Cancioneiro, 2024.

Entrevistas de *Clio*: Teresinha Queiroz e seu olhar sobre o pensamento histórico contemporâneo

Clio interviews: Teresinha Queiroz and her perspective on contemporary historical thought

Pedro Pio Fontineles Filho
Doutor em História e professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí.

Resumo: O presente artigo analisa a trajetória intelectual e a concepção historiográfica de Teresinha Queiroz, destacando suas contribuições para a renovação dos estudos históricos no Piauí e para os debates contemporâneos sobre verdade, identidade, cultura, juventude, poder, gênero e temporalidade. Metodologicamente, o estudo fundamenta-se principalmente na análise das entrevistas "Afinal: quem somos nós?", publicada pela *Revista Revestrés* (2012), e "Pesquisa em Foco – História", publicada na revista *Outros Tempos* (2020), complementadas por estudos sobre sua atuação acadêmica e por referenciais da teoria historiográfica contemporânea. Argumenta-se que Teresinha Queiroz representa uma das principais vozes da renovação historiográfica, articulando reflexões sobre identidade cultural, memória, produção do conhecimento histórico e transformações da sociedade contemporânea. Sua obra e seu pensamento demonstram a capacidade da historiografia regional de dialogar com questões centrais da história cultura e da história social, da historiografia nacional e internacional.
Palavras-chave: História; Historiografia; Teresinha Queiroz; Temporalidades; Sociedade.

Abstract: This article analyzes the intellectual trajectory and historiographical approach of Teresinha Queiroz, highlighting her contributions to the renewal of historical studies in Piauí and to contemporary debates on truth, identity, culture, youth, power, gender, and temporality. Methodologically, the study is primarily grounded in the analysis of the interviews "Afinal: quem somos nós?", published in Magazine *Revestrés* (2012) and "Pesquisa em Foco – História", published in the journal *Outros Tempos* (2020), complemented by studies of her academic work and frameworks from contemporary historiographical theory. It is argued that Teresinha Queiroz represents a leading voice in historiographical renewal, articulating reflections on cultural identity, memory, the production of historical knowledge, and transformations in contemporary society. Her work and thought demonstrate the capacity of regional historiography to engage with central issues in cultural and social history, as well as in national and international historiography.
Keywords: History; Historiography; Teresinha Queiroz; Temporalities; Society.

Introdução

> Desde os 15 anos eu sentia um vácuo muito grande de saber, eu queria, queria, queria e não achava (QUEIROZ, 2012).
>
> [...] é a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o propósito de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço (PORTELLI, 2016: 15).

Foi movida por esse intenso desejo pelo saber, que Teresinha Queiroz foi-se constituindo como estudiosa e pesquisadora, sobretudo no campo da História. Sua trajetória intelectual e profissional representa, em larga medida, os resultados dessa avidez pelo saber e pelo conhecimento. Em seus estudos, tem se dedicado, de forma sistemática, a fazer análises e balanços da produção historiográfica, em suas conexões entre o local, o regional, o nacional e o internacional, de modo especial sobre a historiografia ocidental.

Por meio de suas pesquisas, muitas delas resultantes em livros, capítulos de livros e em artigos científicos, é possível notar as transformações que marcaram a historiografia ocidental, a partir da segunda metade do século XX, alteraram profundamente os modos de compreender o passado. A ascensão da História Cultural, a valorização dos sujeitos ordinários, a crítica às narrativas totalizantes e a problematização das identidades constituíram alguns dos principais movimentos que redefiniram a disciplina histórica.

Nesse contexto, historiadores passaram a deslocar o olhar das grandes estruturas políticas e econômicas para fenômenos relacionados às representações, às práticas culturais, às experiências cotidianas e às múltiplas formas de construção da memória social. O resultado foi a ampliação dos objetos de investigação e a incorporação de novos referenciais teóricos provenientes da Sociologia, da Antropologia, da Linguística e da Filosofia. No Brasil, tais transformações repercutiram de maneira desigual nas diferentes regiões do país. Em estados tradicionalmente afastados dos principais centros de produção acadêmica, como o Piauí, a consolidação desses novos paradigmas esteve associada à atuação de intelectuais responsáveis pela institucionalização da pesquisa histórica. Entre eles, destaca-se Teresinha Queiroz. Professora, pesquisadora, escritora e formadora de historiadores, Teresinha Queiroz participou ativamente da construção do campo historiográfico piauiense contemporâneo. Sua trajetória está vinculada tanto ao desenvolvimento institucional da Universidade Federal do Piauí quanto à renovação dos objetos e métodos da pesquisa histórica regional. Mais do que uma especialista em história local, sua produção intelectual apresenta reflexões que dialogam diretamente com questões centrais da historiografia contemporânea: identidade, memória, poder, cultura, subjetividade, temporalidade e verdade.

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar o pensamento historiográfico de Teresinha Queiroz, a partir de suas entrevistas aqui selecionadas e de sua trajetória intelectual, buscando compreender como suas reflexões se inserem nos debates contemporâneos sobre a produção do conhecimento histórico. E mais: socializar as entrevistas como importantes fontes para o vislumbre do caráter amplo do conhecimento produzido pela historiadora.

Metodologicamente, este estudo caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica e documental. As principais fontes analisadas são duas entrevistas con-

cedidas por Teresinha Queiroz: *Afinal: quem somos nós?*[1], publicada pela *Revista Revestrés*, em 2012; e *Pesquisa em Foco – História,* publicada na revista *Outros Tempos,* em 2020. É fulcral destacar que são duas revistas com propósitos diferenciados. A *Revestrés* é caracterizada como uma publicação ligada ao jornalismo cultural e ao comportamento. Foi lançada em 2011 e tem como proposta editorial temáticas que abrangem as artes visuais, literatura, música, cinema, comportamento, filosofia e questões sociais, com um olhar crítico e voltado para a valorização da cultura local e regional. E, por seguir tal foco, apresenta uma linguagem com tom irreverente, com crônicas, entrevistas e reportagens destaques. A entrevista publicada na *Revestrés* foi conduzida por Samária Andrade e André Gonçalves e gravitou em torno do questionamento que intitula a entrevista, trazendo três fotografias da entrevistada, feitas em sua casa, pelo fotógrafo Maurício Pokemon, que acompanhou a realização da entrevista. A Revista *Outros Tempos* destaca em sua página que "é uma publicação semestral do curso de História da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Criada em 2004, conta com o financiamento da Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UEMA e da Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA". A entrevista foi realizada pela também historiadora e professora do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em História – PPGHB, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, Elizangela Barbosa Cardoso e toma como mote de debate acerca da juventude e das políticas do corpo, nas décadas de 1960 e 1970.

As entrevistas são aqui tratadas como documentos históricos capazes de revelar concepções teóricas, posicionamentos epistemológicos e interpretações acerca da história e da sociedade contemporâneas. Conforme argumenta Alessandro Portelli (2016), entrevistas não constituem apenas registros de fatos, mas produções discursivas que expressam visões de mundo, memórias e interpretações. E é sobre as visões e interpretações do mundo (o campo da história) de Teresinha Queiroz, que o presente estudo se destina. Além das entrevistas, foram consultadas obras de autores que dialogam, direta e indiretamente, com os temas abordados pela historiadora, como Michel Foucault (2019), Roger Chartier (2002), Stuart Hall (2006), François Hartog (2013), Jean-François Lyotard (2009), Michel de Certeau (2014) e Edward Thompson (1987). Olhando para tais autores, a presente análise adota uma perspectiva analítico-interpretativa, buscando identificar convergências entre as reflexões de Teresinha Queiroz e os principais debates historiográficos contemporâneos, sem a pretensão de esgotá-los.

O título deste estudo, *Entrevistas de Clio*, ao ser associado à produção historiográfica de Teresinha Queiroz, mobiliza uma metáfora rica de significados ao evocar Clio, a musa da História na tradição greco-romana. Nesse sentido, "Clio" não é apenas uma referência simbólica à disciplina histórica, mas também à ideia de que a História é construída a partir de narrativas, memórias e vozes que precisam ser interrogadas e interpretadas. Ao articular "entrevistas" a essa figura clássica, o título sugere um movimento de aproximação entre o passado e o presente por meio da escuta de sujeitos históricos, valorizando a oralidade e a experiência vivida como fontes legítimas de conhecimento histórico. No caso de Teresinha Queiroz, essa metáfora ganha densidade historiográfica ao indicar uma prática de pesquisa que reconhece o

1. Optamos por utilizar a versão digital da revista, por considerar que é de mais fácil acesso para a maioria dos estudiosos e interessados sobre a vida e obra de Teresinha Queiroz, o que contribui para a democratização e circulação de informações. A entrevista está disponível no site da revista, especificamente no seguinte link: https://revistarevestres.com.br/entrevista/afinal-quem-somos-nos/

papel ativo dos indivíduos na construção da história, deslocando o foco das grandes narrativas estruturais para as vozes plurais que compõem o tecido social. Assim, *Entrevistas de Clio* pode ser compreendido como uma síntese simbólica de Teresinha Queiroz com sendo, ela mesma, uma musa da História, que tem contribuído para que inúmeros outros historiadores sigam seus passos.

Percursos de Clio: trajetória intelectual e a historiografia piauiense

Ao falar da trajetória intelectual de Teresinha Queiroz, surge em mente a concepção de intelectual proposta por Roger Chartier, para quem "Os intelectuais não são apenas produtores de ideias, mas agentes situados em um campo de forças sociais e culturais." (CHARTIER, 2002: 17). A afirmação de Roger Chartier desloca a compreensão tradicional dos intelectuais como sujeitos neutros ou autônomos na produção de ideias, inserindo-os em um quadro mais amplo de relações sociais, culturais e institucionais. Ao definir os intelectuais dessa forma, o autor enfatiza que a produção do conhecimento não ocorre em um espaço isolado, mas é continuamente atravessada por disputas de poder, pertencimentos sociais e condições históricas específicas.

Do ponto de vista historiográfico, essa perspectiva se aproxima das abordagens da história cultural e da história social do conhecimento, ao recusar explicações que tratam as ideias como produtos exclusivamente individuais ou abstratos. Em vez disso, Chartier evidencia que toda produção intelectual é condicionada por contextos de circulação, leitura e recepção, nos quais diferentes grupos disputam sentidos e legitimidades. Assim, sua reflexão contribui para uma compreensão mais complexa da intelectualidade, entendendo-a como prática social situada. Isso implica reconhecer que os intelectuais não apenas interpretam o mundo, mas também são interpretados por ele, estando inseridos em estruturas que influenciam tanto os limites quanto as possibilidades de sua atuação.

Por esse prisma, nas duas entrevistas analisadas, há informações sobre a trajetória intelectual e profissional de Teresinha Queiroz, o que possibilita algumas interpretações acerca das interpretações que ela realiza sobre a História e o fazer historiográfico. Por ter uma linguagem e um formato diferente, bem como por não se caracterizar como um periódico em moldes convencionais-acadêmicos, a *Revestrés* apresenta a biografia da entrevistada partindo da pergunta que motivou a realização da Entrevista. A revisora e editora do texto da entrevista, Samária Andrade, assim escreveu:

> Temos uma identidade? E mais: precisamos tê-la? A pergunta não saía de nossa cabeça quando deixamos a casa de Teresinha Queiroz, historiadora com mais de 30 anos dedicados ao magistério. Intelectual tão aplicada que quando se aposentou da Universidade Federal do Piauí (UFPI) teve uma ideia: fez concurso e pronto – voltou a ser professora da mesma instituição.
> Sem espetáculos, sem escândalos, bem humorada. Discreta em tudo, até no sorriso que acompanha algumas de suas falas, como uma senha para que entendamos: aquilo era uma ironia. É capaz de fazer análises profundas com rapidez – coisa de quem estudou muito. Mas também de sinceramente admitir "eu não sei" ou "eu ainda não pensei sobre isso" – coisa de quem estudou muito mesmo. Ao ouvi-la falando com

> desenvoltura, pensamos: o show de Teresinha acontece é na sala de aula. Ou nas muitas palestras e poucas entrevistas que dá.
> Nascida em Esperantina, a segunda de dez irmãos, Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz veio para Teresina aos 15 anos. Tinha a missão de passar no vestibular *de primeira*, ou voltaria para o interior e cederia a vez para outro irmão. Fez História por medo de não passar em outro curso. Mas se descobriu. Mais tarde fez mestrado em Curitiba e doutorado em São Paulo, na USP – tudo na área de História.
> Na Teresina da década de 70 virou freqüentadora do Arquivo Público, onde, conta, leu e releu Shakespeare, Machado de Assis, Jorge Amado, Érico Veríssimo. Hoje tem sete livros de sua autoria publicados, além de ter organizado outras 18 obras. A produção lhe credenciou a fazer parte da Academia Piauiense de Letras, embora não tenha escrito nenhuma ficção (ANDRADE, 2012).

Na revista *Outros Tempos*, a entrevistada é apresentada por meio de uma súmula curricular em moldes mais próximos do que é praticado nos espaços acadêmico-científicos, com linguagem típica de periódicos ligados a Instituições de Ensino Superior, como a indicação do e-mail da entrevistada. Elizangela Cardoso assim sumariza a biografia da historiadora entrevistada:

> Teresinha Queiroz é licenciada em História pela Universidade Federal do Piauí (1977) e bacharela em Ciências Econômicas pela mesma IES (1983). Fez mestrado em História do Brasil (1984), na Universidade Federal do Paraná, e doutorado em História Social na Universidade de São Paulo (1992). É autora dos seguintes livros: *Economia piauiense*: da pecuária ao extrativismo; *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí*: 1900-1920; *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo; *História, Literatura e Sociabilidades; Do Singular ao Plural*; *Família e economia*: um estudo dos inventários e testamentos paulistas dos meados do século XVII; *Diversões civilizadas em Teresina*, 1880-1930; *Educação no Piauí*: 1880-1930. Pesquisa e orienta os temas juventude e cultura contemporânea, dentre outros. (CARDOSO, 2020: 373).

Na referida súmula, nota-se o pertinente destaque dado à produção intelectual de Teresinha Queiroz, que ocupa um lugar central na historiografia piauiense por sua capacidade de articular diferentes dimensões da experiência histórica — economia, cultura, educação e sociabilidade — em análises que ampliam significativamente a compreensão do passado local, regional e nacional. Certamente, tratam-se de publicações que ajudaram inúmeros outros historiadores em suas pesquisas e escritas, formando o repertório de gerações de novos historiadores. Vale mencionar que, em obras como *Economia piauiense: da pecuária ao extrativismo* e *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí (1900–1920)*, a historiadora contribui para a renovação dos estudos econômicos ao demonstrar a diversidade das atividades produtivas no Piauí, superando visões simplificadoras que restringiam a economia local à pecuária.

Em *Os literatos e a República* e *História, Literatura e Sociabilidades*, que talvez seja o seu livro de maior repercussão entre os historiadores e pesquisadores, Queiroz evidencia a relação entre cultura letrada, política e construção de sensibilidades históricas, destacando o papel dos intelectuais na formação do pensamento social piauiense. Nessa mesma linha, *Diversões civilizadas em Teresina (1880–1930)* e *Educação no Piauí (1880–1930)* aprofundam a análise das

práticas culturais e dos processos educacionais, revelando como espaços de lazer e instituições escolares participaram da modernização social e da configuração de novos hábitos urbanos.

Obras de caráter mais metodológico e abrangente, como *Do singular ao plural*, reforçam sua preocupação com a pluralidade de perspectivas na pesquisa histórica e a própria constituição da historiografia piauiense, enquanto *Família e economia* amplia o diálogo com outras tradições historiográficas ao investigar estruturas familiares e patrimoniais em uma perspectiva comparada.

Em conjunto, esses trabalhos consolidam Teresinha Queiroz como uma das principais referências da historiografia do Piauí, ao combinar rigor analítico, diversidade temática e sensibilidade interpretativa, bem como valorização das fontes documentais e habilidoso diálogo teórico-historiográfico. Sua obra contribui não apenas para a reconstituição de aspectos do passado regional, mas também para a consolidação de uma historiografia mais complexa, interdisciplinar e atenta às múltiplas formas de organização social e cultural.

Da data das duas entrevistas até o momento da elaboração do presente estudo, é prudente afirmar que houve acréscimos na produção intelectual da entrevistada, sobretudo no que se refere às obras organizadas em forma de coletânea e às orientações de temas de pesquisa. Além disso, após os anos em que as entrevistas foram realizadas, a historiadora tomou posse como Sócia Efetiva do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí – IHGPI, em 2024; e como acadêmica da Academia Piauiense de Cultura – APC, em 2026. Sua posse nessas instituições denotam o reconhecimento de sua atuação e contribuição para a intelectualidade piauiense.

A trajetória de Teresinha Queiroz está intimamente relacionada ao processo de profissionalização da História no Piauí. Sua formação ocorreu em um período marcado pela expansão do ensino superior brasileiro e pela crescente valorização da pesquisa científica nas ciências humanas. Desde cedo, a historiadora demonstrou interesse pelas humanidades, pela literatura e pela investigação documental, pois sua "jornada na obtenção de fontes para formular sua pesquisa foi longa, percorrendo bibliotecas pelo Brasil em busca de arquivos que auxiliassem na produção da narrativa que se propôs realizar" (OLIVEIRA, 2024). Sua experiência em arquivos públicos contribuiu significativamente para a construção de uma sensibilidade histórica voltada para a pesquisa empírica e para a crítica das fontes.

Ao longo de sua carreira, participou da consolidação dos cursos de História da Universidade Federal do Piauí, atuando tanto na formação de novos pesquisadores quanto na ampliação dos espaços de produção historiográfica no estado. É uma das principais referências no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – PPGHB/UFPI, onde orienta pesquisas de Mestrado e de Doutorado, que transitam, especialmente, no recorte temporal dos séculos XIX e XX.

Sua trajetória revela uma característica fundamental: a recusa em limitar a pesquisa histórica ao âmbito regional. Embora tenha produzido e orientado importantes estudos sobre o Piauí, suas reflexões sempre dialogaram com problemas mais amplos da teoria social e da historiografia contemporânea. Essa capacidade de articular o local e o global constitui uma das marcas centrais de sua obra.

A historiografia produzida no Piauí durante grande parte do século XX foi fortemente marcada pela influência do positivismo, pela narrativa política tradicional e pela valorização de personagens considerados exemplares. Predominavam estudos voltados para a constru-

ção de uma memória oficial do estado, frequentemente centrados em governantes, militares e grandes proprietários.

A partir das décadas de 1980 e 1990, contudo, observa-se uma significativa renovação dos estudos históricos. Novos temas passaram a ser incorporados às pesquisas: cultura, educação, mulheres, cotidiano, trabalho, memória e representações sociais. A partir das décadas de 1980 e 1990, contudo, observa-se uma significativa renovação dos estudos históricos. Novos temas passaram a ser incorporados às pesquisas, como cultura, educação, mulheres, cotidiano, trabalho, memória e representações sociais. Essa ampliação dos objetos de investigação decorreu das transformações epistemológicas promovidas pela chamada Nova História e pela História Cultural, que deslocaram o interesse da historiografia das grandes estruturas políticas e econômicas para a análise das experiências vividas, das práticas culturais, das subjetividades e das múltiplas formas de produção de sentido na vida social. Nesse panorama, categorias como gênero, identidade, memória, imaginário e representação adquiriram centralidade, permitindo que grupos historicamente invisibilizados — mulheres, trabalhadores, populações negras, indígenas e outros sujeitos sociais — passassem a ocupar lugar de destaque nas narrativas históricas. A valorização de novas fontes, como relatos orais, correspondências, fotografias, periódicos, diários, literatura e iconografia, ampliou igualmente as possibilidades interpretativas do historiador, favorecendo abordagens interdisciplinares em diálogo com a Antropologia, a Sociologia, a Linguística e os Estudos Culturais. Essa renovação metodológica e temática representou uma inflexão importante na historiografia brasileira, especialmente após a redemocratização, quando se intensificaram as pesquisas voltadas para a história das sensibilidades, das relações de gênero, da educação, da memória e da cultura política. É nesse ambiente intelectual que se insere a produção historiográfica de Teresinha Queiroz, cujas pesquisas refletem esse movimento de diversificação dos objetos históricos e de valorização das experiências cotidianas, das práticas culturais e das relações de gênero como dimensões fundamentais para a compreensão da sociedade piauiense e brasileira.

Nesse processo, Teresinha Queiroz desempenhou papel fundamental. Sua atuação acadêmica contribuiu para a consolidação de abordagens mais críticas e problematizadoras, alinhadas às transformações que ocorriam na historiografia nacional e internacional. A historiadora ajudou a romper com visões essencialistas sobre a sociedade piauiense, demonstrando que identidades regionais são construções históricas sujeitas a mudanças e disputas, com atravessamentos plurais no tocante às espacialidades e temporalidades.

História plural: identidade, cultura, poder e subjetividade

Uma das contribuições mais significativas do pensamento de Teresinha Queiroz refere-se à discussão sobre identidade. Ao questionar "quem somos nós?", a autora desafia concepções que procuram definir uma essência permanente da identidade piauiense. Sua análise aproxima-se das formulações de Stuart Hall (2006), segundo as quais as identidades são processos históricos em constante transformação. Questionada sobre a possibilidade de definir o piauiense em termos identitários, a historiadora pondera:

> Não sei, mas percebo um esforço grande de que haja uma doação de uma identidade para o Piauiense. Essa é uma discussão que eu acho muito antipática. É como se a

> gente não tivesse condição de construir em moto próprio, o nosso ser, a nossa identidade. O próprio movimento de valorização da Batalha do Jenipapo é uma busca de dar uma identidade ao povo piauiense. Alguns governadores retomam isso muito festivamente. Parece que a gente é uma coisa oca e o Governo precisa instituir uma identidade pra colocar em nosso interior. É como se fosse injetado na gente uma piauiensidade. Não sei qual seria a nossa identidade, até porque não sei se há uma diferença só porque temos uma fronteira geográfica com o Maranhão ou o Ceará (QUEIROZ, 2012).

As identidades coletivas não existem como realidades naturais ou imutáveis. Elas são produzidas por narrativas, memórias compartilhadas, práticas culturais e relações de poder. Nesse sentido, a autora evidencia que o sentimento de pertencimento regional resulta de processos históricos específicos e não de características fixas ou universais. E sobre tal, a historiadora chama atenção para a necessidade de um debate mais acurado sobre os usos, inclusive políticos, da identidade. Assim, é fulcral entender que

> As pessoas são múltiplas, a sociedade contemporânea é muito híbrida. Acho que há um esforço dos Governos, para ter visibilidade política, em lidar com essa dimensão simbólica da identidade, mas eles tratam como uma inserção política como qualquer outra. Ou seja: cuidar da identidade é como cuidar de estrada. A questão da identidade precisaria ser melhor refletida para gente entender inclusive porque se fala tanto em identidade. Há uma instância que coloca isso, e a gente aceita, alimenta. E se a gente aceita e alimenta é porque bate em alguma coisa na gente (QUEIROZ, 2012).

Sua reflexão também aborda os efeitos da colonialidade cultural na formação das identidades brasileiras. Ao destacar a valorização recorrente de referências externas, Teresinha Queiroz identifica mecanismos simbólicos que continuam estruturando relações de prestígio e reconhecimento.

As entrevistas analisadas revelam uma compreensão sofisticada das relações de poder. Influenciada por debates contemporâneos, Teresinha Queiroz afasta-se das interpretações que associam o poder exclusivamente ao Estado ou às elites econômicas. Sua perspectiva, em boa medida, aproxima-se da concepção foucaultiana (2019) de poder como rede de relações distribuídas pela sociedade. Para ela, em sua entrevista à Revista *Revestrés,* "O poder não é físico, não está na pessoa, mas na legitimação que a gente dá a essa pessoa. A pessoa só se acha se a gente deixar ela se achar. Claro que uma coisa é a teoria, outra é a prática, mas uma pessoa só se institui enquanto poder porque nós a colocamos lá" (QUEIROZ, 2012). Nesse sentido, é adequado dizer que, do ponto de vista historiográfico, a assertiva de Teresinha Queiroz expressa um entendimento contemporâneo do poder como relação social e construção de legitimidade, afastando-se de interpretações clássicas que o associavam exclusivamente ao Estado, à coerção física ou à posse de recursos materiais. Sua formulação desloca o foco do poder como "produto" ou atributo individual para o poder como efeito de interconexões com e no coletivo, isto é, como algo que se constitui na interação entre sujeitos sociais. O poder manifesta-se em instituições, discursos, práticas culturais, símbolos e formas de organização da vida cotidiana. Sobre a dimensão das disputas simbólicas, inclusive com os seus usos políticos, a historiadora relembra o caso da Batalha do Jenipapo, afirmando que

> A valorização da Batalha começa nos anos 20, com Clodoaldo Freitas, Hermínio Conde e as influências da literatura revisionista, que coloca o povo como herói da história. Isso faz parte de uma mudança metodológica geral que acontece no campo das humanidades e coloca o saber de ponta cabeça. Os heróis quase invertem para a posição de bandido e os esquecidos da história se tornam protagonistas. Esse movimento vai enfatizar as classes populares em todo o mundo, inclusive no Piauí. Então, nos anos 70, Alberto Silva dá um ressignificado à Batalha quando financia o monumento do Jenipapo e todos os eventos em torno do 13 de março, que é uma data que passa a competir com o 19 de outubro (Dia do Piauí, data que valoriza movimentos pela independência do Brasil em Parnaíba) e 24 de janeiro (data de adesão à Independência do Brasil em Oeiras). Essa é uma das disputas simbólicas mais importantes do Piauí: a prevalência é de Parnaíba? É de Oeiras? Depois Campo Maior começa a querer ter também o seu espaço (QUEIROZ, 2012).

Essa abordagem amplia significativamente as possibilidades da investigação histórica, permitindo compreender processos de resistência e negociação presentes em diferentes níveis da experiência social. Ao reconhecer a multiplicidade dos poderes, a historiadora também amplia a compreensão da ação histórica dos indivíduos.

Ainda sobre a dimensão simbólica, Teresinha Queiroz pondera que sobre a figura do vaqueiro e da própria identidade econômica e política do Piauí, pois, segundo ela,

> [...] o vaqueiro tá na moda, com Luiz Gonzaga e outros signos da nacionalidade brasileira. Mas o vaqueiro representa um passado, não um presente. Primeiro porque nem sei se ainda existe vaqueiro, só em coral, procissão e missa. Mas a pecuária é completamente diferente, e hoje, no Piauí, é tão pequena e modernizada. O meu boi morreu mesmo! Agora é gado de raça, embrião, o que existe e sobrevive no mundo competitivo capitalista não é mais aquele boi do passado. A carnaúba também morreu. Se a gente precisar inventar um símbolo agora para o Piauí eu não tenho a menor ideia de que símbolo seria esse (QUEIROZ, 2012).

Ao falar sobre os símbolos, a historiadora não só menciona as suas existências, mas sobre a prática recorrente de invenção dos símbolos. Os símbolos assumem, assim, o papel aglutinador e catalisador de desejos, medos, esperanças, projeções e mentalidades. A construção de símbolos aponta para as dinâmicas sociais, culturais, políticas e sociais, marcadas pelas temporalidades e espacialidades plurais.

As reflexões de Teresinha Queiroz sobre a verdade constituem um dos aspectos mais complexos de sua produção intelectual. A autora argumenta que diferentes sociedades construíram diferentes regimes de verdade. Durante séculos, a religião ocupou posição central na legitimação do conhecimento. Posteriormente, a ciência moderna assumiu esse papel. Na contemporaneidade, entretanto, observa-se uma crescente pluralização das formas de produção da verdade. Para a historiadora,

> Esse paradigma da verdade é construído a partir da antiguidade, mas ressignificado na idade média, quando a ideia de verdade se associa ao cristianismo. Nos séculos 16,17, há a verdade cartesiana, da razão, da lógica. Nos séculos 18,19 essa racionalidade é ligada ao iluminismo. Há a verdade do poder, mas também da liberdade, fraternidade, igualdade, uma verdade cidadã. A própria ideia de verdade vem se transformando ao longo da história. Nos anos 60, que são esses anos de revolução dos

> comportamentos, a grande crise que se instaura é como lidar com uma verdade que não é mais passível de ser percebida associada a algum sentido. Há um esgotamento da noção de verdade e se instituem verdades. Há a pluralização, da ideia quase religiosa da verdade, e se começa a trabalhar com verdades menores, mais parciais. A verdade saiu da religião, da política, da filosofia, da racionalidade e se ancorou nos discursos. E como fazer a ligação que havia entre verdade e referente? Como lidar com o que é real num mundo desmaterializado? Essas são as questões atuais. E como se tem resolvido isso? Construindo conceitos, que também são discursos, que se modificam ao longo das décadas e ajudam a pensar. Hoje se considera que aquilo que imaginamos em relação à realidade, mesmo que não tenha esteio de existência factual concreta, existe. O que a gente sonha, pensa, sofre, tem existência. O mundo hoje é esse, onde criamos toda uma simbologia que nos ajuda a abandonar o medo da perda da verdade (QUEIROZ, 2012).

Essa constatação não conduz ao relativismo absoluto. Pelo contrário, aponta para a necessidade de compreender o conhecimento histórico como resultado de procedimentos metodológicos rigorosos e de interpretações permanentemente abertas à crítica. O historiador não descobre verdades definitivas; produz interpretações fundamentadas sobre o passado.

As entrevistas também evidenciam uma reflexão consistente sobre a crise das grandes narrativas modernas, visto que a historiadora "viveu e acompanhou a crise e a revolução dos paradigmas, realizando trabalhos consagrados sob diferentes abordagens historiográficas" (ABRÃO; LIRA; FONTINELES FILHO, 2017: 91). Durante grande parte do século XX, ideologias políticas, projetos revolucionários e modelos explicativos abrangentes ofereciam interpretações relativamente coerentes da realidade social. Segundo Teresinha Queiroz, a contemporaneidade caracteriza-se pelo enfraquecimento dessas referências.

A fragmentação das experiências sociais, a multiplicação das identidades e a diversidade dos discursos tornaram insuficientes os modelos explicativos totalizantes. Essa análise aproxima-se das reflexões de Jean-François Lyotard (2009) sobre a condição pós-moderna e o declínio dos grandes sistemas de legitimação do conhecimento. É prudente ressaltar que a reflexão de Teresinha Queiroz aproxima-se das formulações de Jean-François Lyotard ao reconhecer que a sociedade contemporânea é marcada pela pluralização das identidades, pela diversidade das experiências e pela insuficiência de modelos explicativos universalizantes. Assim como Lyotard identifica, na pós-modernidade, o declínio dos metarrelatos como fundamento exclusivo da produção do conhecimento, Queiroz evidencia que categorias como identidade, gênero e família não podem mais ser compreendidas a partir de referências homogêneas e estáveis, mas devem ser analisadas como construções históricas, múltiplas e continuamente ressignificadas e reelaboradas. Desse modo, sua interpretação contribui para uma historiografia atenta à diversidade das experiências sociais e à historicidade das identidades, em consonância com importantes debates contemporâneos sobre cultura, representação e diferença. Ou seja, a convergência entre ambos ocorre em um plano epistemológico geral.

Tempos históricos: família, gênero, juventude e sociedade

Outro tema relevante abordado na entrevista concedida a Elizangela Barbosa refere-se às mudanças nas estruturas familiares, nas relações de gênero e nos usos do corpo. Teresinha

Queiroz observa o crescimento das taxas de envelhecimento populacional, a diminuição da natalidade e as transformações nas expectativas sociais relacionadas ao casamento e à maternidade. Em sua interpretação, tais fenômenos expressam mudanças profundas nas formas de organização da vida contemporânea. No comparativo entre as décadas anteriores, especialmente as de 1960 e 1970, Teresinha Queiroz diz:

> Hoje, imagino que as questões sejam outras, pois ocorreram significativas transformações nos costumes ligados à religiosidade e aos valores defendidos pela família tradicional. Além disso, as relações do jovem com seus corpos passaram a ter maior sintonia com a difusão dos controles sobre a possibilidade de engravidar, muito embora a gravidez precoce hoje seja um fato e o aborto um dos dados mais dramáticos da experiência juvenil. As estatísticas em relação à incidência de gravidez não só em meninas pobres, mas em meninas de classe média são alarmantes. Percentual elevadíssimo de mulheres de classe média, e bastante jovens, já fizeram aborto e a família ignora na maior parte das vezes, pois as práticas abortivas também evoluíram muito e é fácil interromper uma gravidez, sobretudo, quando há disponibilidade de recursos para pagar o procedimento, o que ocorre com boa parte das jovens de classe média. Com isso, entramos nas temáticas do silenciamento e nos tabus do dizer contemporâneo (QUEIROZ, 2020: 378).

Sua análise evidencia como as experiências individuais estão articuladas a processos históricos globais, demonstrando a capacidade da autora de relacionar fenômenos locais e internacionais dentro de uma mesma interpretação histórica.

Outro aspecto relevante de seu pensamento refere-se à valorização dos sujeitos comuns ou das práticas tidas como comuns dos sujeitos. Ou seja, mesmo que as suas análises não sejam diretamente sobre pessoas de camadas mais populares, a sua preocupação sempre esteve alicerçada em perceber que nas ações de homens e mulheres pertencentes a grupos sociais mais favorecidos também é possível notar o comum: as sensibilidades, os anseios, os desejos, medos. E sua reflexão sobre os sujeitos não se restringe a segmentos sociais. Pelo contrário, Teresinha Queiroz tem a lucidez de entender os pontos de convergência e de divergência de diferentes grupos e em diferentes temporalidades. Sobre a juventude, por exemplo, a historiadora destaca:

> Ao tratar das décadas de 1960 e 1970, estamos falando, sobretudo, das transformações acontecidas na classe média urbana das grandes cidades e de mulheres que estão nas universidades, nos empregos, que têm acesso à informação, às viagens, ao consumo. A sexualização crescente da juventude hoje é generalizada. Da mesma forma que a jovem da periferia, as jovens das classes médias e das classes altas têm vidas sexuais relativamente livres e sem constrangimentos. Nas décadas de 1960 e 1970, o carro era o motel. Na década de 1980, os motéis foram instalados em maior quantidade e, na década de 1990 e nos anos 2000, o sexo juvenil passou a acontecer preferencialmente em casa. O sexo seguro passa a ser definido, ao mesmo tempo, como sexo praticado com o uso da camisinha, e como uma prática aceita no âmbito doméstico. Os namorados levam as meninas para suas casas ou para as casas de seus pais. Com a ressalva de que há mais liberdade de o homem levar as mulheres, porque os pais não se incomodam que os filhos levem as namoradas para casa, e menos liberdade para uma jovem solteira levar o rapaz para casa, o que mostra que ainda há semelhança com o passado, do ponto de vista do conservadorismo das famílias (QUEIROZ, 2020: 384).

A historiografia tradicional, sobretudo aquela influenciada pelo positivismo e pela história política clássica do século XIX, privilegiou durante muito tempo os grandes acontecimentos, as ações dos estadistas, os conflitos militares e as instituições do Estado como principais objetos de investigação. Nessa perspectiva, a história era frequentemente narrada a partir das elites políticas e dos acontecimentos considerados decisivos para a construção das nações, relegando a segundo plano as experiências vividas pelos indivíduos comuns e os processos sociais do cotidiano.

Em contraste com essa tradição, Teresinha Queiroz volta seu olhar para as práticas sociais, os comportamentos, as relações familiares, as representações culturais, a educação, a imprensa e as experiências cotidianas dos sujeitos históricos. Em suas pesquisas, homens e mulheres comuns deixam de figurar apenas como espectadores dos acontecimentos para serem compreendidos como agentes que produzem, negociam e transformam a realidade social. Essa mudança de perspectiva não significa abandonar a análise das relações de poder; ao contrário, permite compreendê-las em sua dimensão mais concreta, isto é, na maneira como se manifestam nas relações de gênero, nas normas morais, nas práticas educativas, nos costumes e nas formas de sociabilidade.

Essa abordagem aproxima-se das reflexões de Michel de Certeau, especialmente desenvolvidas em *A invenção do cotidiano* (2014). Para Certeau, o cotidiano não constitui um espaço de simples reprodução das normas impostas pelas instituições, mas um campo de invenção permanente, no qual os indivíduos desenvolvem estratégias e táticas para apropriar-se das regras sociais, reinterpretá-las ou mesmo resistir a elas. Questionada sobre quem vai contar a história, Queiroz afirma:

> Ela é contada na relação entre vencedores e vencidos. Cada vez mais, os personagens tidos antes como de baixo, estão formatando os discursos. Michel de Certeau coloca como centro da prática social aquelas pessoas que chamavam os comuns. Os pesquisadores dele iam morar na casa da dona de casa, do pedreiro, e anotavam as rotinas, falas, sentimentos. E ele fez uma revolução nas ciências sociais a partir disso, dando uma dimensão àquilo que não era objeto de interesse. A partir dessas observações combateu a tese da cultura de massa, de que todos eram passivos frente à cultura, aos costumes, ao poder. Thompson dizia que não há passividade nos camponeses, nos operários, que eles têm suas instâncias de poder, seus espaços de formatação de interesses. Os operários na Inglaterra, no auge da Revolução industrial, vão criando suas formas de burlar a opressão. Eles atrasavam, paravam os relógios. Isso é uma forma de insurgência contra o poder (QUEIROZ, 2012).

Diante dessa resposta, é possível notar, de forma mais evidente, o conhecimento que a historiadora possui do pensamento de Michel de Certeau. Ao investigar as práticas culturais, os modos de vida e as formas pelas quais homens e mulheres constroem suas experiências sociais, Teresinha Queiroz evidencia justamente esse caráter ativo dos sujeitos históricos, demonstrando que a vida cotidiana também é um espaço privilegiado de produção da história.

Da mesma forma, sua produção dialoga com Edward P. Thompson, sobretudo com a perspectiva apresentada em *A formação da classe operária inglesa* (1987). Thompson rompeu com interpretações estruturais que concebiam os indivíduos apenas como reflexo das condições econômicas, defendendo que a experiência vivida constitui elemento central para a

compreensão dos processos históricos. Para o historiador britânico, as classes, as identidades e as culturas são construídas historicamente por meio das experiências compartilhadas e das práticas sociais dos sujeitos. Em sintonia com essa concepção, Teresinha Queiroz analisa as transformações da sociedade piauiense a partir das experiências concretas de seus diferentes grupos sociais, valorizando suas formas de sociabilidade, suas memórias, suas práticas culturais e suas representações, sem reduzir esses processos às estruturas econômicas ou às decisões das elites políticas.

Desse modo, a historiografia produzida por Teresinha Queiroz insere-se no movimento de renovação da História Cultural e da História Social ocorrido nas últimas décadas do século XX. Sua obra desloca o foco dos grandes eventos para a historicidade das experiências ordinárias, demonstrando que o cotidiano constitui um espaço privilegiado para compreender a construção das relações de poder, das identidades, das culturas e das formas de organização da vida social.

Os indivíduos deixam de ser compreendidos como simples receptores passivos das estruturas de dominação e passam a ser vistos como agentes capazes de criar estratégias, resistir e atribuir significados às suas experiências. Tal enfoque contribui para democratizar a escrita da História, incorporando vozes anteriormente invisibilizadas.

Uma das contribuições mais originais de Teresinha Queiroz encontra-se em suas reflexões sobre o tempo histórico. Ao analisar as transformações da juventude contemporânea, a historiadora observa que os grandes projetos coletivos de futuro perderam parte de sua força mobilizadora. As utopias políticas, religiosas e revolucionárias que orientaram gerações anteriores encontram-se enfraquecidas diante das incertezas do mundo contemporâneo. No entanto, a historiadora enfatiza que

> Em séculos de tradição cristã, o corpo feminino pertencia à família e, sobretudo, a Deus, e estava guardado para um possível futuro marido, além de ser depositário da honra familiar. Mesmo em décadas recentes, as mulheres, em sua maioria, mantinham-se virgens até o casamento. Quando ocorria excessos na intimidade com outros homens e o casamento acontecia, as mulheres negavam aquelas práticas passadas e a honra ameaçada era reposta. Apesar de todas essas transformações no campo das relações de gênero e no das sociabilidades familiares ainda hoje as mulheres tendem a minimizar o seu passado sexual diante dos seus parceiros, em outros termos, muitas mulheres ainda estão dispostas a cumprir antigos papéis e representá-los para os novos "príncipes encantados".
>
> Os homens, ao contrário, exponenciam suas práticas sexuais para se mostrarem mais machos, mais vigorosos, mais viris, aumentar suas cotações no universo masculino e feminino, e auferir dividendos sociais e sexuais. Assim, os modos de expressar a sexualidade e de construir representações acerca dela são bastante distintos entre homens e mulheres e isso, embora de forma nuançada, preserva-se da década de 1960 até agora (QUEIROZ, 2020: 379).

Essa interpretação, em larga medida, dialoga com François Hartog (2014) e sua noção de presentismo e regimes de historicidade. É mister dizer que a análise de Teresinha Queiroz dialoga especialmente com *Regimes de Historicidade*, de François Hartog, ao evidenciar que o presente é atravessado por permanências herdadas de diferentes passados. Embora a autora descreva profundas transformações nas relações de gênero desde a década de 1960, demonstra

que antigas representações acerca da honra feminina e da virilidade masculina continuam produzindo efeitos na contemporaneidade. Sob essa perspectiva, o presente não constitui uma ruptura absoluta com o passado, mas um espaço de sobreposição de temporalidades, no qual normas culturais de longa duração coexistem com novas formas de sociabilidade. Essa interpretação converge com Hartog ao reconhecer que o presente é construído pela constante reconfiguração das experiências temporais, ainda que o foco de Queiroz recaia mais sobre as permanências culturais do que sobre o conceito de presentismo em sentido estrito. O presente torna-se a principal referência temporal da experiência social, reduzindo a capacidade de projetar horizontes coletivos de longo prazo. A consequência é uma sociedade marcada pela aceleração do tempo, pela valorização do imediato e pela dificuldade de construir projetos duradouros.

As mudanças e/ou permanências nas estruturas familiares constituem outro tema presente nas reflexões de Teresinha Queiroz. A autora observa o crescimento da expectativa de vida, a redução da natalidade e a transformação dos papéis tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres. Para ela, "Ainda na década de 1950, acentuando-se nas seguintes, a entrada das mulheres no mercado de trabalho conferiu-lhes certa independência, não só em relação aos parceiros, mas sobretudo em relação à família" (QUEIROZ, 2020: p. 377-378). Essas mudanças refletem processos históricos mais amplos relacionados à urbanização, à expansão da educação, à inserção feminina no mercado de trabalho e à redefinição das relações afetivas, da sexualidade e da própria juventude. Conforme Teresinha Queiroz,

> Até os anos 1970, as moças de família, para saírem de carro com os rapazes, quase sempre o faziam com companhias impostas pelos pais e pelas mães, porque o carro era um grande auxiliar no jogo da sedução. O carro era um lugar de prática sexual frequente entre os jovens, mesmo que essas práticas não significassem intercurso. O carro era lugar de um possível namoro "quente" e os jovens já estavam "efervescidos". A música da época registra bem esses sentimentos e essas sensações (QUEIROZ, 2020: 378).

Ao discutir essas transformações, a historiadora demonstra a capacidade de conectar experiências individuais a processos estruturais de longa duração. As suas análises demonstram que as concepções sobre família, corpo, gênero e sexualidade variam no tempo e no espaço, visto que "Os discursos podem variar a depender das relações no grupo, na família, na Igreja, com o namorado, com o marido" (QUEIROZ, 2020: 379). Olhando para a década de 1970, a historiadora assevera que

> [...] há distâncias abissais entre o passado e o presente. Quando tratamos das décadas de 1960 e 1970, estamos ainda no marco da heterossexualidade, sob padrões familiares e religiosos conservadores e tendo como horizonte um casamento legal e pretensamente monogâmico. É um mundo normatizado, regulado e controlado de fora, pela sociedade como um todo. O indivíduo é definido e marcado pelo grupo de pertença. [...] Os tempos atuais são de relacionamentos *queer*, trans, *sugar dating*, poliamor e muitos outros modelos. Trata-se da falência do próprio conceito de gênero conforme foi formulado nos anos 1970 (QUEIROZ, 2020: 380).

A reflexão de Teresinha Queiroz evidencia uma preocupação fulcral da historiografia contemporânea: a necessidade de compreender as transformações das experiências sociais sem incorrer em anacronismos. Ao afirmar que existem "distâncias abissais entre o passado e o presente", a historiadora chama atenção para a historicidade das categorias sociais, demonstrando que valores, identidades e formas de organização das relações afetivas e familiares são construções históricas, sujeitas a mudanças ao longo do tempo, impulsionadas por disputas e relações de poder.

Ao situar as décadas de 1960 e 1970 sob o predomínio da heterossexualidade normativa, do conservadorismo religioso e do casamento legal e monogâmico como ideal social, Queiroz descreve um contexto em que as normas de gênero e sexualidade eram fortemente reguladas pelas instituições sociais, especialmente pela família, pela Igreja e pelo Estado. Nessa perspectiva, o indivíduo era compreendido prioritariamente como integrante de uma coletividade, cuja identidade era moldada por expectativas sociais rígidas e mecanismos de controle moral.

A contraposição estabelecida entre aquele contexto histórico e a contemporaneidade evidencia a profunda reconfiguração das relações sociais nas últimas décadas. A ampliação da visibilidade de identidades LGBTQIAPN+, das experiências trans, do poliamor, do *sugar dating* e de outras formas de relacionamento representa, segundo a autora, uma pluralização dos modos de viver a sexualidade e os vínculos afetivos. Tal leitura dialoga com importantes debates da História Cultural e da História do Tempo Presente, que compreendem gênero e sexualidade como categorias historicamente construídas e constantemente ressignificadas.

Entretanto, a afirmação de que vivemos "a falência do próprio conceito de gênero conforme foi formulado nos anos 1970" deve ser interpretada mais como uma provocação intelectual do que como uma conclusão consensual. A historiografia e os estudos de gênero contemporâneos, especialmente aqueles influenciados pelas contribuições da teoria queer, não apontam para o desaparecimento da categoria gênero, mas para sua revisão crítica. Desde os trabalhos pioneiros de estudiosas como Joan Scott (1995), Judith Butler (2003) e outras autoras, gênero deixou de ser entendido como uma categoria fixa e binária para ser concebido como uma construção histórica, relacional e performativa, aberta a múltiplas identidades e experiências.

Do ponto de vista historiográfico, a fala de Teresinha Queiroz reforça a importância de compreender que conceitos como família, casamento, sexualidade e identidade não possuem significados universais ou permanentes. Ao contrário, são produtos de contextos históricos específicos e refletem disputas culturais, políticas e sociais. Sua análise contribui para demonstrar que a escrita da história exige sensibilidade para reconhecer as mudanças nas formas de organização da vida social, evitando projetar valores contemporâneos sobre sociedades passadas. Sobre o mundo contemporâneo, a historiadora diz:

> Eu não tenho saudades dos dualismos. Acho muito interessante o mundo contemporâneo. Agora isso tem implicações grandes sobre o pensamento. Por exemplo: como explicar os acontecimentos se não baseando-se na tensão dual? No começo dos anos 80, 90, essa questão foi muito debatida e criou ansiedade. Hoje já não percebo isso. Eu não sou muito apocalíptica com nada, sou satisfeita com o mundo como ele é. Claro, insatisfeita com muitas coisas, mas não sou pessimista (QUEIROZ, 2012).

Assim, a reflexão da historiadora insere-se nos debates da historiografia contemporânea ao destacar a historicidade das normas sociais e das identidades, reafirmando que a compreensão do passado depende da contextualização de seus próprios sistemas de valores. Sua interpretação também evidencia como as transformações ocorridas desde a segunda metade do século XX desafiam categorias analíticas tradicionais, estimulando a constante renovação dos referenciais teóricos utilizados pelos historiadores para interpretar as mudanças sociais e culturais.

Suas análises e ponderações sobre o mundo contemporâneo, em meio a mudanças e permanências, podem ser assim sintetizadas: "Portanto, coloco parte dessas interpretações acerca do tempo presente com certo cuidado e em termos hipotéticos. Simpatizo menos com as certezas e as dimensões fechadas e afirmativas e mais com os universos dos possíveis" (QUEIROZ, 2020: 388). Em decorrência disso, A fala de Teresinha Queiroz revela uma postura historiográfica marcada pela cautela interpretativa e pela abertura ao caráter provisório do conhecimento histórico. Ao afirmar que trata o tempo presente "com certo cuidado e em termos hipotéticos", a historiadora explicita uma compreensão da História como campo em permanente construção, no qual as interpretações não se encerram em verdades definitivas.

Sua preferência pelos "universos dos possíveis" em detrimento das "certezas e dimensões fechadas" indica uma recusa de leituras deterministas ou excessivamente conclusivas do passado. Trata-se de uma perspectiva que valoriza a complexidade dos processos históricos e reconhece a multiplicidade de caminhos interpretativos, especialmente quando se analisa o tempo presente, ainda em disputa e aberto a novas ressignificações.

Nesse sentido, a fala da historiadora dialoga com uma concepção de História que privilegia a problematização em vez da afirmação categórica, reforçando o papel do historiador como alguém que interpreta evidências dentro de limites epistemológicos, e não como detentor de verdades absolutas sobre o passado.

Considerações finais

Diante de tudo o que foi exposto, é apropriado falar em um legado intelectual, em plena construção e consolidação, de Teresinha Queiroz. Como bem destacou o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, sua trajetória revela "a história de uma menina que saiu do interior do Piauí para misturar-se, multiplicar-se, tornar-se a mais plural referência da moderna historiografia piauiense" (CASTELO BRANCO, 2006: 15). A contribuição de Teresinha Queiroz para a historiografia brasileira ultrapassa os limites de sua produção escrita. Sua atuação como professora e orientadora possibilitou a formação de gerações de pesquisadores que continuam desenvolvendo estudos sobre cultura, memória, educação, gênero e história regional.

Além disso, sua produção intelectual contribuiu para inserir a historiografia piauiense em debates nacionais e internacionais ao demonstrar que a história regional constitui um espaço privilegiado para a compreensão de questões mais amplas da sociedade brasileira. Em vez de restringir suas pesquisas a uma narrativa localista ou descritiva, Teresinha Queiroz analisou temas como identidade, memória, cultura, relações de gênero, educação, imprensa, cidade e sociabilidades a partir de referenciais teóricos que dialogam com a renovação da historiografia contemporânea. Suas investigações articulam a realidade piauiense a problemáticas discutidas pelos estudos de gênero e pelos debates sobre memória e representações, evidenciando que

os processos históricos vivenciados no Piauí integram dinâmicas mais amplas da história nacional. Dessa forma, sua obra rompe com a antiga oposição entre história regional e história geral, demonstrando que o estudo das especificidades locais também produz interpretações relevantes para a compreensão da sociedade brasileira e das transformações ocorridas no mundo contemporâneo. Ao conferir densidade analítica à história do Piauí e inseri-la em discussões teóricas compartilhadas pela historiografia internacional, Teresinha Queiroz contribuiu para ampliar a visibilidade da produção histórica piauiense e consolidar sua presença no cenário acadêmico brasileiro. Seu legado reside tanto na qualidade de suas pesquisas quanto na capacidade de estimular novas formas de pensar a História.

Por esse diapasão, a análise das entrevistas e da trajetória intelectual de Teresinha Queiroz permite reconhecer a amplitude de suas contribuições para a historiografia contemporânea. Suas reflexões articulam temas fundamentais da teoria histórica atual, como identidades, cultura, poder, memória, temporalidade e produção do conhecimento. Ao questionar essencialismos, problematizar verdades absolutas e enfatizar a historicidade das experiências humanas, a autora contribui para uma compreensão mais plural e crítica da sociedade.

Sua obra demonstra que a historiografia regional pode dialogar com os principais debates internacionais sem perder de vista as especificidades locais. Nesse sentido, Teresinha Queiroz ocupa posição de destaque entre os intelectuais responsáveis pela renovação dos estudos históricos no Nordeste brasileiro e pela consolidação de uma historiografia comprometida com a complexidade da experiência humana.

A relevância de Teresinha Queiroz para a historiografia piauiense e brasileira não se restringe à produção de pesquisas acadêmicas. Sua atuação institucional foi, e ainda é, decisiva para a consolidação dos estudos históricos no Piauí e para a formação de pesquisadores em diferentes áreas das ciências humanas. Seu trabalho contribuiu, e continua contribuindo, para romper com modelos tradicionais de escrita da história, incorporando debates sobre cultura, representações, identidades, gênero, memória e cotidiano. Ao articular reflexões sobre o passado regional com questões centrais da teoria social contemporânea, a autora produziu uma historiografia capaz de conectar experiências locais às grandes transformações do mundo moderno.

O legado historiográfico e intelectual de Teresinha Queiroz ocupa lugar de destaque na produção histórica sobre o Piauí e o Nordeste brasileiro. Sua obra caracteriza-se pelo rigor metodológico, pela valorização das fontes documentais e pela preocupação em compreender os processos históricos a partir das dinâmicas sociais, políticas, culturais e educacionais da região. Ao longo de sua trajetória, contribuiu decisivamente para a consolidação da pesquisa histórica no Piauí, formando gerações de pesquisadores e ampliando o campo de estudos sobre memória, identidade, cidade, imprensa, educação e cultura.

Como professora, pesquisadora e intelectual pública, Teresinha Queiroz ultrapassou os limites da produção acadêmica, tornando-se referência na defesa da preservação da memória histórica e do patrimônio cultural piauiense. Seu trabalho demonstra que a história regional constitui dimensão essencial para a compreensão da história nacional, evidenciando a pluralidade das experiências históricas brasileiras. Dessa forma, seu legado permanece vivo tanto na expressiva produção bibliográfica quanto na influência exercida sobre novas gerações de historiadores – dos quais o autor do presente artigo orgulha-se em fazer parte, consolidando-a como uma das mais importantes referências da historiografia piauiense contemporânea.

A análise conjunta das duas entrevistas de Teresinha Queiroz permite compreender a amplitude de seu pensamento historiográfico. Suas reflexões ultrapassam os limites da história regional e oferecem interpretações consistentes sobre as transformações culturais, políticas e epistemológicas da contemporaneidade.

Ao problematizar identidades, questionar dualismos, discutir a pluralização das verdades e analisar as novas experiências do tempo histórico, Teresinha Queiroz insere-se entre os intelectuais que contribuíram para renovar profundamente a historiografia brasileira. Seu legado permanece fundamental para a compreensão das dinâmicas sociais do Nordeste e para o fortalecimento de uma historiografia crítica, plural e aberta aos desafios do presente, sem perder a lucidez da existência das (in)certezas.

Referências

ABRÃO, Calil Felipe Zacarias; LIRA, Clarice Helena Santiago; FONTINELES FILHO, Pedro Pio. Escritas de Clio: a historiografia piauiense sob a ótica dos prefácios de Teresinha Queiroz. *Cadernos de Teresina*. Ano XXXI, N. 42, julho de 2017, p. 90-97.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. Entrevista com Teresinha Queiroz. *Outros Tempos*, v. 17, n. 29, 2020. Disponível em: https://outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/778 . Acesso em: 16 de maio 2026.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Do Singular ao Plural: a magia de ser, sendo. In: QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *Do Singular ao Plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006, p. 13-15.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

OLIVEIRA, Aristides. Teresinha Queiroz: um breve perfil historiográfico. *Acrobata*. Disponível em: https://revistaacrobata.com.br/aristides-oliveira/artigo/teresinha-queiroz-um-breve-perfil-historiografico/ . Acesso em: 13 maio 2026.

QUEIROZ, Teresinha. "Afinal: quem somos nós?". Entrevista concedida à Revista Revestrés.

Disponível em: https://revistarevestres.com.br/entrevista/afinal-quem-somos-nos/ . Acesso em: 15 maio de 2026.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721 . Acesso em: 18 maio 2026.

THOMPSON, E. Paul. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Aproveitando as lições de Teresinha Queiroz: mulheres, gênero e os desafios da escrita historiográfica

Drawing on Teresinha Queiroz's Lessons: Women, Gender, and the Challenges of Historiographical Writing

João Paulo Charrone
Universidade Federal do Piauí

Ana Letícia Bacelar Costa
Universidade Federal do Piauí

Resumo: O presente artigo discute as contribuições da História das Mulheres e dos estudos de gênero para a renovação da historiografia contemporânea. A partir das reflexões de autoras e autores como Michelle Perrot, Joan Scott, Judith Butler, Michel Foucault e Georges Duby, analisa-se a invisibilização das mulheres nas narrativas históricas, a emergência da categoria gênero e os desafios da escrita da História diante de sujeitos historicamente silenciados. Lato sensu, essas perspectivas dialogam centralmente com a obra historiográfica de Teresinha Queiroz, de cuja atuação resultou, na historiografia piauiense, a ampliação dos objetos e métodos da pesquisa histórica, além de promover reflexões sobre as relações de poder, os discursos e os processos de construção do conhecimento histórico.
Palavras-chave: História das Mulheres; Gênero; Historiografia; Representação; Escrita da História.

Abstract: This article discusses the contributions of Women's History and Gender Studies to the renewal of contemporary historiography. Drawing on the reflections of scholars such as Michelle Perrot, Joan Scott, Judith Butler, Michel Foucault, and Georges Duby, it analyzes the invisibilization of women in historical narratives, the emergence of gender as na analytical category, and the challenges of historical writing when dealing with historically silenced subjects. More broadly, these perspectives engage in dialogue with the historiographical work of Teresinha Queiroz, whose contributions to Piauí's historiography expanded the objects and methods of historical research while fostering reflections on power relations, discourse, and the processes involved in the construction of historical knowledge.
Keywords: Women's History; Gender; Historiography; Representation; Historical Writing.

Introdução

Durante muito tempo a historiografia tradicional dedicou pouca atenção às experiências femininas. As mulheres apareciam de forma esporádica nas narrativas históricas, geralmente associadas a figuras consideradas excepcionais por sua posição social, influência política ou comportamento considerado extraordinário. Como observa Michelle Perrot (2005), quando surgiam nos relatos históricos, eram frequentemente apresentadas como personagens fora do comum, o que revela não apenas sua presença limitada na escrita da História, mas também o lugar de silêncio que lhes foi historicamente atribuído. A ausência feminina na historiografia não significava, contudo, ausência de participação social. Antes, refletia os critérios de seleção, preservação e legitimação que orientaram a produção do conhecimento histórico ao longo do tempo.

A partir da segunda metade do século XX esse cenário começou a ser questionado. Influenciados pelas transformações sociais promovidas pelos movimentos feministas e pelas mudanças ocorridas no próprio campo historiográfico, diversos pesquisadores passaram a interrogar os mecanismos que haviam tornado as mulheres praticamente invisíveis nas narrativas sobre o passado. Nesse contexto, consolidou-se a História das Mulheres como um campo de investigação preocupado em recuperar experiências, trajetórias e formas de atuação historicamente negligenciadas. Como demonstram os trabalhos de Perrot (2005), Priore (1997) e Duby (1995), essa renovação ampliou os objetos de pesquisa e possibilitou novas interpretações acerca das relações sociais, da vida cotidiana, da família, do trabalho e das representações do feminino.

Entretanto, a simples incorporação das mulheres aos estudos históricos logo revelou seus limites. Tornou-se evidente que não bastava acrescentar novos sujeitos às narrativas já existentes sem questionar os pressupostos que estruturavam essas mesmas narrativas. Foi nesse contexto que a categoria gênero ganhou centralidade nos debates historiográficos. Em seu texto clássico *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), Scott propôs compreender as diferenças entre homens e mulheres não como fatos naturais, mas como construções históricas atravessadas por relações de poder. A partir dessa perspectiva, o foco das análises deslocou-se da busca por mulheres esquecidas para a investigação dos processos sociais, culturais e políticos responsáveis pela produção das diferenças de gênero. Em convergência com Scott, Queiroz, leciona que:

> O desenvolvimento da história das mulheres teria passado por momento inicial, a década de 1960, em que a questão fundamental era de natureza política, expressando as novas relações que se estabeleciam entre homens e mulheres, tanto na profissão como principalmente na sociedade americana; num segundo momento, a discussão sobre o sexo vem para o plano secundário e emerge algo mais neutro, muito menos permeado de conotação ideológica imediata - o gênero; num terceiro momento e em virtude da descoberta do gênero, passa-se a considerar essa história como a história das relações entre homens e mulheres, ocorrendo a institucionalização de uma discussão generificada e consolidando-se a disciplina História das Mulheres. (QUEIROZ, 2006, p. 41).

As reflexões de Butler (2003) aprofundaram ainda mais esse debate ao questionarem a própria estabilidade das identidades. Dialogando com a crítica genealógica de Michel Foucault (1988) a autora argumenta que categorias como "homem" e "mulher" não constituem realidades naturais ou essências imutáveis, mas efeitos de práticas discursivas e relações de poder historicamente situadas. Dessa forma, gênero deixa de ser entendido como uma característica fixa dos indivíduos e passa a ser compreendido como uma produção social constantemente reiterada por normas, discursos e instituições.

Essas discussões também contribuíram para uma renovação das reflexões sobre a escrita da História. Se os sujeitos históricos são produzidos em meio a disputas discursivas e relações de poder, torna-se necessário questionar não apenas o que é narrado pelos historiadores, mas também as condições que possibilitam determinadas narrativas e silenciam outras. Nesse sentido, as contribuições de Michel de Certeau (1982) permitem compreender a escrita da História como uma prática social situada, marcada por escolhas, recortes e formas específicas de construção do conhecimento sobre o passado.

Partindo dessas questões, este artigo busca analisar como a emergência da História das Mulheres e, posteriormente, dos estudos de gênero, transformou a escrita da História e a compreensão historiográfica acerca dos mecanismos de silenciamento, representação e produção das diferenças sociais. Defende-se que a incorporação das mulheres como objeto de investigação histórica representou, para além de apenas a ampliação dos sujeitos contemplados pela historiografia, a promoção de uma transformação epistemológica mais profunda, capaz de questionar os critérios de produção do conhecimento histórico, os limites dos arquivos e as formas pelas quais os discursos constroem identidades e hierarquias sociais.

Seguindo a lição, já referida, de Queiroz (2006), o trabalho está dividido em quatro partes. Inicialmente, discute-se a invisibilização das mulheres na historiografia tradicional e a constituição da História das Mulheres como campo de pesquisa. Em seguida, analisa-se a emergência do conceito de gênero e suas contribuições para a renovação da disciplina histórica. Na terceira seção, são examinadas as relações entre discurso, poder e produção das diferenças sociais. Por fim, o texto aborda o problema da escrita da História diante dos sujeitos historicamente silenciados, refletindo sobre os desafios contemporâneos da produção do conhecimento histórico.

Os silêncios da história e a emergência da história das mulheres

Durante muito tempo as mulheres ocuparam um lugar marginal na produção do conhecimento histórico. A historiografia tradicional, fortemente marcada por temas políticos, militares e institucionais, privilegiou sujeitos considerados protagonistas dos grandes acontecimentos históricos, geralmente homens pertencentes aos grupos socialmente dominantes.

Como consequência, as experiências femininas permaneceram durante séculos à margem das narrativas sobre o passado. Joan Perrot observa que essa ausência não se explica pela falta de participação das mulheres na vida social, mas pelas formas através das quais a História foi escrita. Isso porque, segundo a autora:

> Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda está pouco constituído. As que aparecem no relato dos cronistas são

> quase sempre excepcionais por sua beleza, virtude, heroísmo ou, pelo contrário, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas. A noção de excepcionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem. (PERROT, 1995, p. 13).

Esse processo esteve relacionado tanto à produção das fontes quanto à sua preservação. Durante séculos, os registros considerados dignos de memória concentraram-se nos espaços tradicionalmente ocupados pelos homens: a política, a guerra, a administração e as instituições religiosas. As experiências femininas, frequentemente vinculadas ao espaço doméstico, ao trabalho cotidiano e às relações familiares, deixaram menos vestígios documentais ou foram consideradas pouco relevantes pelos historiadores.

Em sua reflexão sobre a escrita da história das mulheres, Perrot (2005) chama atenção para essa problemática ao afirmar que a principal dificuldade enfrentada pelas pesquisadoras e pesquisadores do campo decorre justamente do apagamento dos vestígios femininos. Em muitos casos, não se trata apenas da ausência de documentos produzidos por mulheres, mas da predominância de registros elaborados por homens e a partir de perspectivas masculinas. Como destaca a autora:

> [...] A falta de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a abundância dos discursos e com a proliferação de imagens. As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes, de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam. [...] (PERROT, 2005, p. 11).

Essa observação é particularmente importante porque evidencia uma das principais questões enfrentadas pela História das Mulheres: a necessidade de analisar não apenas as mulheres em si, mas também os discursos produzidos sobre elas. Nesse contexto, muitos momentos, aquilo que chegou até os historiadores não foram relatos femininos sobre suas próprias experiências, mas representações construídas por diferentes instituições sociais, religiosas, políticas e culturais.

Nesse sentido, o problema não se restringe à escassez documental. Trata-se também de compreender como determinadas imagens sobre o feminino foram produzidas, difundidas e legitimadas ao longo do tempo. A invisibilidade das mulheres não resulta apenas da falta de registros, mas igualmente dos mecanismos que definiram quais sujeitos seriam considerados dignos de memória histórica.

Foi justamente diante dessas limitações que a partir da segunda metade do século XX surgiram iniciativas voltadas para a construção de uma História das Mulheres. Influenciadas pelas transformações promovidas pelos movimentos feministas e pelas renovações metodológicas da chamada Nova História, diversas pesquisadoras passaram a questionar os critérios que haviam mantido as mulheres à margem das narrativas históricas.

O desenvolvimento da História das Mulheres representou uma importante transformação no campo historiográfico. Mais do que apenas acrescentar novas personagens aos relatos tradicionais, essa perspectiva buscou também compreender as formas pelas quais as

mulheres participaram das sociedades passadas e os mecanismos que contribuíram para sua invisibilização.

Segundo Scott (1992), a emergência desse campo esteve diretamente relacionada às transformações políticas e intelectuais ocorridas ao longo do século XX. Os movimentos feministas desempenharam papel fundamental nesse processo ao reivindicarem direitos sociais e políticos, além de reconhecimento histórico. Nesse contexto, a pesquisa histórica passou a voltar sua atenção para experiências até então negligenciadas, ampliando os temas, objetos e sujeitos considerados legítimos pela disciplina.

Ao analisar a trajetória desse campo de estudos, Roiz (2008) observa que os trabalhos de Perrot contribuíram significativamente para consolidar uma reflexão mais ampla sobre a história das mulheres. Segundo o autor, a historiadora francesa demonstrou como a dificuldade de escrever essa história estava diretamente relacionada ao apagamento de seus vestígios, tanto nos espaços públicos quanto privados. A recuperação dessas experiências exigia, portanto, novos métodos, novas perguntas e uma revisão crítica dos próprios arquivos.

No Brasil, esse movimento encontrou importante expressão nas pesquisas organizadas por Priore. Em obras como *História das Mulheres no Brasil* (1997) e *Ao Sul do Corpo: condições femininas, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia* (1993), a autora contribuiu para ampliar o conhecimento sobre diferentes experiências femininas, abordando temas como maternidade, sexualidade, família, religiosidade e cotidiano. Essas pesquisas demonstraram que as mulheres não constituíam um grupo homogêneo, mas, sim, eram (e ainda são) sujeitos inseridos em relações sociais marcadas por diferenças de classe, condição jurídica, etnia e localização geográfica.

Entretanto, mesmo com o avanço dessas pesquisas, permanecia um problema central: como acessar experiências históricas frequentemente registradas por intermédio do olhar masculino? Essa questão tornou-se particularmente evidente nos estudos desenvolvidos por Duby (1995) sobre as mulheres medievais. Ao refletir sobre sua própria pesquisa, Duby reconhece as limitações impostas pelas fontes disponíveis. Conforme observa Ana Luiza Mendes, ao fazer uma análise das principais obras do medievalista:

> O próprio Duby alerta para os problemas desse objeto de estudo, uma vez que o que se sabe sobre as mulheres medievais perpassa pelo testemunho masculino que transmitem imagens corrompidas das mulheres, pois elas seriam as responsáveis pelo mal existente no mundo e, portanto, são pérfidas por natureza, segundo a concepção religiosa medieval. Dessa forma, muito mais do que estudar sobre as mulheres medievais, estuda-se os discursos sobre elas e, a partir da obra do medievalista francês, podemos relacioná-los com os silêncios que também podem ser considerados personagens históricos. (MENDES, 2020, p. 26).

Em razão disso, estudar as mulheres significava, muitas vezes, analisar os discursos produzidos sobre elas. Essa preocupação aparece de forma recorrente em suas obras. Conforme destaca Mendes, Duby afirmava que " o que sabemos das mulheres medievais nos chegou de forma indireta. Então, o que nos resta é analisar o que os homens pensavam sobre as mulheres." (MENDES, 2020, p. 27). Tal perspectiva não representa uma desistência diante das limitações documentais, mas o reconhecimento de que os discursos também constituem objetos legítimos da investigação histórica.

As análises desenvolvidas por Duby contribuíram para evidenciar que as representações do feminino não podem ser tomadas como descrições transparentes da realidade social. Como observa Couto, Duby procurou captar "a imagem e não a verdade das mulheres" (COUTO, 2017, p. 3), justamente porque os registros disponíveis eram marcados por mediações, interesses e finalidades específicas. Dessa forma, o estudo das mulheres exigia também uma investigação sobre os sistemas de valores, as hierarquias e as formas de poder presentes nas sociedades que produziram esses discursos.

Essa preocupação aproxima-se das reflexões de Perrot sobre a predominância das representações na documentação histórica. Em ambos os casos, o desafio não consiste apenas em encontrar mulheres nos arquivos, mas em compreender os processos que produziram determinadas imagens sobre elas. A História das Mulheres, portanto, não surgiu apenas como um esforço de recuperação de sujeitos esquecidos. Ela também contribuiu para problematizar os próprios fundamentos da produção do conhecimento histórico, questionando as formas de construção da memória, os mecanismos de exclusão e os critérios de legitimidade que estruturaram a escrita da História.

Ao longo desse processo, tornou-se cada vez mais evidente que a simples inclusão das mulheres nas narrativas históricas não seria suficiente para compreender as relações de desigualdade existentes entre homens e mulheres. Era necessário investigar os mecanismos responsáveis pela produção dessas diferenças. Foi nesse contexto que a categoria gênero passou a ocupar um lugar central nos debates historiográficos.

Da história das mulheres à categoria gênero

A consolidação da História das Mulheres representou uma importante renovação da historiografia contemporânea. Ao direcionar a atenção para sujeitos historicamente marginalizados esse campo ampliou os horizontes da pesquisa histórica e possibilitou novas interpretações sobre a sociedade, a cultura e as relações de poder. Contudo, à medida que os estudos avançavam, surgiram questionamentos sobre os limites de uma abordagem centrada exclusivamente na recuperação das experiências femininas.

Parte dessas críticas estava relacionada à própria categoria "mulheres". Muitas pesquisas iniciais procuravam reconstruir trajetórias femininas, identificar formas de participação social e preencher lacunas deixadas pela historiografia tradicional. Embora esse esforço tenha sido fundamental para a constituição do campo, ele também levantou uma questão importante: quem eram as mulheres que estavam sendo estudadas?

Joan Scott (1992) identifica esse problema ao analisar o desenvolvimento da História das Mulheres ao longo das décadas de 1970 e 1980. Segundo a autora, a simples inclusão das mulheres na narrativa histórica não resolvia questões mais profundas relacionadas à produção das desigualdades. A presença feminina nos estudos históricos exigia uma reflexão sobre os significados atribuídos às diferenças entre homens e mulheres e sobre as formas pelas quais essas diferenças eram organizadas socialmente.

Nesse contexto, tornou-se evidente que a categoria "mulher" não poderia ser compreendida como uma realidade homogênea e universal. As experiências femininas variavam de acordo com fatores como classe social, religião, origem étnica, posição econômica e contex-

to histórico. A busca por uma identidade feminina única corria o risco de ocultar a diversidade existente entre as próprias mulheres.

A historiografia passou, então, a deslocar parte de sua atenção para os processos que produziam as diferenças sociais e para os mecanismos responsáveis pela construção das hierarquias entre os sexos. O interesse deixou de recair exclusivamente sobre a presença ou ausência das mulheres nos acontecimentos históricos e passou a abranger as relações estabelecidas entre homens e mulheres, os sistemas simbólicos que atribuíam significados ao masculino e ao feminino e as formas pelas quais essas distinções eram mobilizadas nas estruturas de poder.

Esse movimento contribuiu para a aproximação entre a História das Mulheres e os debates teóricos desenvolvidos pelos estudos de gênero. Em vez de considerar as diferenças sexuais como dados naturais e imutáveis, a historiografia passou a tratá-las como construções históricas sujeitas a transformações. A questão central deixou de ser apenas onde estavam as mulheres na História e passou a envolver a investigação dos processos que definiam o que significava ser homem ou mulher em diferentes sociedades.

Foi nesse cenário que o conceito de gênero adquiriu grande relevância para a historiografia. O texto de Scott, *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), tornou-se uma das principais referências desse debate ao propor uma nova forma de compreender as relações entre os sexos.

Para Scott, gênero não corresponde a uma característica biológica nem a um simples conjunto de papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Trata-se de uma categoria analítica que permite investigar como as diferenças sexuais são interpretadas, organizadas e utilizadas pelas sociedades. A autora define gênero como um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos e, simultaneamente, como uma forma primária de significar relações de poder:

> Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. Como tal, esta parte da definição poderia aparentemente pertencer à seção normativa de meu argumento, mas isso não ocorre, pois os conceitos de poder, embora se baseiem no gênero, nem sempre se referem literalmente ao gênero em si mesmo. [...] Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder. (SCOTT, 1995, p. 88).

Essa formulação representou uma mudança significativa na pesquisa histórica. A diferença sexual deixou de ser tomada como um dado evidente da realidade e passou a ser entendida como resultado de processos históricos específicos. O foco deslocou-se para os discursos, símbolos, instituições e práticas responsáveis pela produção dos significados associados ao masculino e ao feminino.

Scott também chama atenção para o fato de que o gênero opera em diferentes níveis da vida social. Ele está presente nas representações culturais, nas normas sociais, nas instituições

políticas e nas formas de construção das identidades individuais. Por essa razão, seu uso como categoria analítica permite compreender aspectos que ultrapassam a história das mulheres, alcançando questões relacionadas à organização das sociedades e às estruturas de poder. Para a autora, o gênero constitui "uma forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995, p. 88), o que permite analisá-lo como um elemento central na constituição das hierarquias e das relações sociais.

Essa perspectiva ampliou significativamente o campo de investigação histórica. A análise passou a contemplar as formas pelas quais as diferenças entre homens e mulheres eram produzidas, legitimadas e reproduzidas em diferentes contextos históricos. O gênero tornou-se uma ferramenta capaz de revelar mecanismos de dominação que frequentemente permaneciam invisíveis quando as diferenças sexuais eram tratadas como naturais.

Ao mesmo tempo, a proposta de Scott abriu espaço para reflexões mais amplas sobre identidade, subjetividade e produção das diferenças. Entre as autoras que aprofundaram esse debate, Judith Butler ocupa um lugar de destaque.

As reflexões desenvolvidas por Butler, por sua vez, ampliaram as discussões sobre gênero ao questionar pressupostos que permaneciam presentes em parte da teoria feminista. Em *Problemas de Gênero*, com tradução publicada em solo brasileiro em 2003, a autora dirige sua atenção para a categoria identidade e para o papel que ela desempenha na produção das relações sociais.

Segundo Firmino e Porchat, Butler procura realizar uma crítica das categorias de identidade e, especificamente, da identidade enquanto fundamento da ação política do feminismo (FIRMINO; PORCHAT, 2017). Sua preocupação está relacionada ao fato de que muitas abordagens feministas partiam da existência de uma identidade feminina relativamente estável, capaz de servir como base para a mobilização política.

Para Butler, esse caminho apresenta dificuldades porque as identidades não existem de forma independente das relações de poder que as constituem. A autora desenvolve sua análise em diálogo com a crítica genealógica de Michel Foucault, cuja preocupação estava voltada para os processos históricos responsáveis pela produção dos sujeitos. Firmino e Porchat observam que, nessa perspectiva, uma ação política comprometida com o enfrentamento das hierarquias sociais deveria concentrar-se nos mecanismos que produzem as identidades e não apenas nas identidades em si. Como afirmam os autores:

> [...] Judith Butler surge nessa cena com uma proposta para as teorias de gênero que desloca a discussão para o campo dos efeitos do poder. Entender o gênero nesse contexto é condição fundamental para aqueles que hoje se debruçam sobre as transformações sociais relativas às sexualidades e às identidades de gênero. [...] Nesse sentido, uma ação política comprometida com o desmantelamento das relações de hierarquia deveria focar não nas identidades – produtos ou efeitos do poder – mas nos processos de produção dessas identidades e manutenção das relações entre elas, empreendendo-se uma pesquisa genealógica que analise os mecanismos de poder que as tem como efeito. " (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 51-52).

Essa formulação conduz Butler a questionar a separação tradicional entre sexo e gênero. Durante décadas, o conceito de gênero foi utilizado para demonstrar que as diferenças sociais entre homens e mulheres não decorriam automaticamente da biologia. Embora essa

distinção tenha desempenhado papel importante na crítica ao determinismo biológico, Butler identifica limites nessa formulação.

Butler argumenta que, mesmo quando o gênero é concebido como construção cultural, frequentemente permanece a ideia de um sexo natural que serviria de fundamento para essa construção. Butler procura deslocar essa interpretação ao afirmar que o próprio sexo é produzido discursivamente. Desse modo, os autores afirmam que, "[...] o sexo – tal como o gênero – não é anterior ao discurso: é, em vez disso, um efeito do discurso. Assim, considera que nem mesmo o sexo existe pré-discursivamente. Não é uma substância ou essência, mas uma produção ou efeito discursivo." (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 56).

Essa perspectiva transforma profundamente a compreensão das identidades. O sujeito deixa de ser entendido como uma entidade anterior às práticas sociais e passa a ser concebido como resultado de processos históricos e discursivos. Em consequência, as categorias "homem" e "mulher" deixam de representar essências universais e passam a ser vistas como efeitos de relações de poder historicamente situadas. A identidade surge, portanto, como resultado de práticas reiteradas, normas sociais e expectativas culturais que orientam comportamentos e produzem formas específicas de subjetividade.

Essas reflexões aproximam os estudos de gênero das discussões sobre discurso e poder desenvolvidas por Michel Foucault. A compreensão das identidades como produções históricas desloca a atenção para os mecanismos responsáveis por sua constituição, tema que será abordado na próxima seção.

Discurso, poder e produção das diferenças

As discussões desenvolvidas pelos estudos de gênero encontraram, nas reflexões de Michel Foucault, importantes instrumentos para compreender os mecanismos de produção das identidades e das diferenças sociais. Ao questionar interpretações que concebiam o poder exclusivamente como repressão ou proibição, o filósofo francês propôs uma abordagem voltada para seu caráter produtivo, destacando sua presença nas práticas cotidianas, nos saberes e nas instituições.

Segundo Foucault (1997), o poder não deve ser entendido como algo concentrado em um único centro ou exercido apenas pelo Estado. Trata-se de uma rede de relações que atravessa a sociedade e atua de diferentes formas sobre os indivíduos. Assim, o poder é compreendido como uma prática que se manifesta em múltiplas direções e através de diversas instituições sociais, produzindo comportamentos, conhecimentos e formas de subjetividade. Essa perspectiva desloca a análise para além da ideia de dominação exercida de maneira exclusivamente coercitiva. Essa compreensão do poder enfatiza seu caráter produtivo, e não apenas repressivo. Ao analisarem essa dimensão da obra foucaultiana, Firmino e Porchat observam que:

> Em oposição à noção do poder como centrado no Estado, detido pelos dominantes e imposto aos dominados sob a forma de proibições, punições, opressões, coações e constrangimentos, Foucault afirma que seria um equívoco qualificar e reduzir o poder essencialmente em seu aspecto repressivo. Seria preciso dar destaque à face produtiva do poder, expressa por meio de incitações, induções e imperativos, que através de práticas disciplinares objetivam corpos dóceis, úteis e produtivos, necessários ao bom funcionamento da economia. (FIRMINO; PORCHAT, 2017, p. 53).

O poder produz sujeitos, comportamentos e formas específicas de compreensão da realidade. Ele estabelece normas, delimita possibilidades de ação e define aquilo que pode ser considerado legítimo ou verdadeiro em determinado contexto histórico. Nesse sentido, as diferenças entre homens e mulheres não podem ser compreendidas como realidades naturais e permanentes. Elas são atravessadas por práticas sociais e por sistemas de saber que lhes atribuem significados específicos.

Um dos aspectos centrais da reflexão foucaultiana diz respeito à relação entre poder e saber. Para Foucault, conhecimento e poder não constituem esferas independentes. Os saberes produzidos sobre os indivíduos participam ativamente da sua constituição enquanto sujeitos.

A sexualidade constitui um exemplo privilegiado dessa dinâmica. Em *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988), Foucault demonstra que as sociedades modernas não simplesmente reprimiram o sexo. Ao contrário, produziram uma multiplicidade de discursos sobre ele. Médicos, juristas, educadores, religiosos e outros agentes passaram a descrever, classificar e interpretar comportamentos sexuais, transformando-os em objetos de conhecimento. Esse processo contribuiu para a produção de normas e categorias que orientaram a compreensão dos corpos e das identidades.

As contribuições de Foucault possuem grande relevância para os estudos de gênero porque permitem compreender as diferenças sexuais como construções históricas associadas a relações de poder. As categorias utilizadas para definir homens e mulheres, assim como os comportamentos considerados adequados para cada um deles, são resultado de processos históricos específicos e não expressões de uma essência imutável.

As reflexões sobre poder e saber encontram continuidade nas discussões sobre discurso. Nesse campo, a contribuição de Orlandi (2012) oferece instrumentos importantes para compreender a linguagem como um espaço de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos.

A análise do discurso desenvolvida pela autora parte do pressuposto de que os sentidos não existem de forma fixa ou natural nas palavras. Eles são produzidos historicamente por meio das relações estabelecidas entre linguagem, sujeitos e condições sociais de produção. Dessa forma, os discursos não atuam apenas como meios de comunicação ou representação da realidade. Eles participam da construção da própria realidade social:

> O leitor tem sua identidade configurada enquanto tal pelo lugar social em que se define "sua" leitura, pela qual, aliás ele é considerado responsável. Isso varia segundo a forma histórica, tal como para a autoria: não se é autor (ou leitor) do mesmo modo na Idade Média e hoje. Entre outras coisas, porque a relação com a interpretação é diferente nas diferentes épocas, assim como também é diferente o modo de constituição do sujeito nos modos como ele se individualiza (se identifica) na relação com as diferentes instituições, em diferentes formações sociais, tomadas na história. Trabalham aí as diferentes formas do confronto do político com o simbólico. (ORLANDI, 2012, p. 76-77).

Essa perspectiva aproxima-se das reflexões foucaultianas ao destacar o caráter produtivo dos discursos. Aquilo que uma sociedade diz sobre determinados grupos, comportamentos ou identidades interfere diretamente na forma como esses elementos são percebidos e organi-

zados socialmente. Dessa forma, os discursos produzem classificações, estabelecem fronteiras simbólicas e contribuem para legitimar determinadas formas de poder.

No caso das mulheres, essa questão torna-se particularmente relevante. Pois, ao longo da história, diferentes discursos religiosos, jurídicos, médicos, filosóficos e pedagógicos participaram da construção de imagens sobre o feminino. Essas representações ajudaram a definir comportamentos considerados adequados, delimitar espaços de atuação social e justificar relações de desigualdade.

A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender que as representações sobre as mulheres não constituem simples reflexos da realidade. Na verdade, elas integram processos históricos de produção de sentidos e de organização das relações sociais. Assim, investigar tais representações significa analisar as formas pelas quais determinados saberes contribuíram para construir concepções específicas sobre o feminino e sobre o masculino.

Essa abordagem possui especial importância para a historiografia, sobretudo em contextos nos quais as experiências femininas chegaram aos pesquisadores mediadas por registros produzidos predominantemente por homens. Nessas situações, os discursos tornam-se fontes fundamentais para compreender os sistemas de valores e as formas de poder presentes em determinada sociedade.

As discussões sobre discurso e poder oferecem importantes ferramentas para analisar os estudos desenvolvidos por Georges Duby acerca das mulheres medievais. Embora o historiador francês tenha afirmado que não era propriamente um historiador das mulheres, suas pesquisas contribuíram para evidenciar o papel das representações na construção histórica das diferenças entre os sexos. Um dos aspectos mais recorrentes em sua obra é o reconhecimento das limitações impostas pelas fontes disponíveis. Conforme observa Mendes:

> Uma das [interfaces da medievalidade] que mereceu os contornos de suas letras diz respeito às mulheres, cujo estudo no contexto medieval é um tanto quanto nebuloso porque, como aponta o próprio Duby, o que nos foi legado delas é fruto do discurso masculino, ou seja, o que sabemos das mulheres medievais nos chegou de forma indireta. Então, o que nos resta é analisar o que os homens pensavam sobre as mulheres. Porém, ao examinar o discurso masculino também analisamos os silêncios da História sobre as mulheres, procurando, assim como Duby, extrair daí a sensibilidade e a emoção daquela época. (MENDES, 2020, p. 27).

Essa constatação levou o historiador a concentrar sua atenção nas representações construídas sobre as mulheres. Ao analisar figuras como Heloísa e Aliénor da Aquitânia, Duby (1995) procurou compreender os sistemas de valores presentes na sociedade medieval. Seu objetivo não era reconstruir integralmente a experiência dessas mulheres, tarefa limitada pela própria documentação disponível, mas investigar as imagens produzidas a seu respeito e os significados atribuídos ao feminino naquele contexto.

Couto observa que Duby buscava captar "a imagem e não a verdade das mulheres" (COUTO, 2017, p. 3). Essa formulação revela uma preocupação metodológica importante. Os documentos não são tratados como espelhos transparentes da realidade, mas como construções inseridas em contextos específicos de produção e circulação.

Os estudos de Duby evidenciam a coexistência de diferentes representações femininas na sociedade medieval. Conforme apontam Mendes (2020) e Couto (2017), os discursos

eclesiásticos frequentemente associavam as mulheres à fragilidade moral, ao pecado e à necessidade de vigilância. Ao mesmo tempo, outras produções culturais, como a literatura cortês, apresentavam imagens idealizadas do feminino, atribuindo às mulheres posições de destaque simbólico nas narrativas amorosas.

Essa dualidade também aparece nas análises de Carla Casagrande (1990). Em seu estudo sobre a condição feminina na Idade Média a autora demonstra que os discursos normativos buscavam enquadrar as mulheres em estruturas de controle exercidas pela família, pelo casamento e pela Igreja. A construção da identidade feminina encontrava-se vinculada a mecanismos de vigilância e tutela que delimitavam suas possibilidades de atuação social.

Esses exemplos demonstram como as relações entre homens e mulheres foram historicamente produzidas por meio de discursos, normas e representações. As diferenças sexuais receberam historicamente significados específicos que contribuíram para legitimar hierarquias e formas de dominação. O estudo dessas construções permite compreender que as desigualdades de gênero não derivam de características naturais dos indivíduos, mas de processos históricos complexos que envolvem disputas de poder, produção de saberes e elaboração de representações sociais.

Desafios da escrita historiográfica

As reflexões desenvolvidas pela História das Mulheres evidenciaram que a produção do conhecimento histórico está diretamente relacionada às características das fontes disponíveis e aos critérios que orientam sua preservação. A dificuldade de localizar registros produzidos por mulheres ou que tratem de suas experiências pode não decorrer de um acaso documental, mas, sim, de processos históricos que determinaram quais sujeitos, práticas e acontecimentos mereciam ser registrados e transmitidos às gerações futuras.

Perrot (2005) destaca que a História das Mulheres frequentemente se depara com vestígios fragmentados, dispersos e insuficientes para reconstituir integralmente suas trajetórias. Em muitos casos, os documentos disponíveis foram produzidos por homens e refletem os interesses, valores e visões de mundo daqueles que os escreveram. Por essa razão, a autora afirma que as mulheres são frequentemente mais imaginadas do que descritas, situação que impõe ao historiador a necessidade de investigar os sistemas de representação presentes nas fontes.

Problema semelhante aparece nos estudos de Duby (1995). Conforme observado anteriormente, o autor reconhecia que os registros disponíveis sobre as mulheres medievais eram marcados pela predominância de vozes masculinas. Mendes observa que, para Duby, aquilo que sabemos sobre essas mulheres nos chegou de forma indireta, mediado por discursos produzidos por clérigos, cronistas e autores ligados às elites letradas (MENDES, 2020).

Essa constatação possui importantes implicações metodológicas. A impossibilidade de acessar diretamente muitas experiências femininas não inviabiliza a pesquisa histórica. Ela exige, entretanto, uma postura crítica diante da documentação. Em vez de buscar nas fontes uma reprodução fiel do passado, o historiador deve investigar os processos de construção dos discursos, os interesses que orientaram sua produção e os silêncios que atravessam seus conteúdos.

Nesse sentido, os silêncios também podem ser compreendidos como objetos históricos. Aquilo que não foi registrado, preservado ou legitimado como memória revela aspectos

importantes das relações de poder presentes em uma sociedade. A ausência de determinadas vozes nos arquivos não representa uma simples falta de informação; ela constitui um elemento que também precisa ser interpretado.

As contribuições da História das Mulheres mostraram que os arquivos não são espaços neutros de armazenamento do passado. Eles resultam de escolhas históricas, institucionais e políticas que influenciam diretamente aquilo que pode ser conhecido. A investigação historiográfica passa a exigir, portanto, uma reflexão permanente sobre as condições de produção dos documentos e sobre os limites impostos pelas próprias fontes.

As questões relacionadas aos arquivos e às fontes dialogam diretamente com as reflexões de Certeau sobre a escrita da História. Em *A escrita da história* (1982), o autor argumenta que a produção do conhecimento histórico não consiste em uma simples recuperação dos acontecimentos passados. O trabalho do historiador envolve operações de seleção, interpretação e organização que transformam vestígios fragmentários em narrativas dotadas de sentido.

A escrita da História é, portanto, uma prática social situada. Ela depende dos problemas formulados pelos historiadores, das perguntas dirigidas às fontes e dos referenciais teóricos utilizados na interpretação dos documentos. Desse modo, o passado não se apresenta de forma imediata ao pesquisador; ele é constantemente reconstruído por meio da operação historiográfica.

Isso também está presente nas reflexões de Teresinha Queiroz acerca das experiências femininas e das transformações culturais ocorridas ao longo do século XX. Em entrevista concedida a Elizângela Barbosa Cardoso em 2020, a historiadora destaca que as relações de gênero não podem ser compreendidas a partir de categorias fixas ou homogêneas, uma vez que as experiências das mulheres são atravessadas por diferentes formas de sociabilidade, controle e representação.

Nesse sentido, ao discutir as décadas de 1960 e 1970, Queiroz observa que a memória social frequentemente simplifica esses períodos ao associá-los apenas à liberação sexual feminina, desconsiderando a diversidade de trajetórias e as múltiplas formas de regulação dos corpos e comportamentos femininos. A entrevistada enfatiza, ainda, que o corpo constitui um espaço de linguagem, distinção social e disputa simbólica, evidenciando como as identidades de gênero são historicamente produzidas e negociadas em contextos específicos. Assim, em uma passagem ela reflete que:

> Essas temáticas ligadas ao corpo, à sexualidade e aos costumes são escorregadias, são complexas, porque há um jogo de imagens a construir, a preservar, a silenciar e a negar. Nessa rede de representações, também intenta-se mostrar o que não se é, negar práticas do passado e do presente, silenciar sobre fatos de legitimação duvidosa, afirmar ações não acontecidas. (QUEIROZ, 2020, p. 379).

Essa problematização também pode ser percebida em *Do Singular ao Plural* (2006), mais especificamente no capítulo intitulado "Mil mulheres em nós". Ao refletir sobre os caminhos dos estudos de gênero, Queiroz argumenta que a experiência feminina deve ser compreendida a partir da multiplicidade de tempos, espaços e experiências que atravessam a vida das mulheres, de maneira que:

> O ser mulher não é mais um dado da natureza e sim uma construção cultural em incessante e permanente devir. Migra-se do dado, do fixo, do estabelecido para o movimento, que é ininterrupto, para o relacional, para o especular, para a incerteza. E claro que as respostas teóricas têm sido incessantemente procuradas, e aqui os homens estão muito presentes, desde que os marcos da discussão de gênero confinam o tempo todo com o pensamento pós-moderno. Não é sem significados que gênero se define enquanto estudo das relações entre os sexos culturalmente construídas, só se concebe enquanto teia relacional e de significados multifacetados, e ancora-se em noção de poder diluído e microscópico, não necessariamente institucional, e operando em rede. (QUEIROZ, 2006, p. 241).

Tal reflexão evidencia o deslocamento promovido pelos estudos de gênero em direção à compreensão da pluralidade das experiências femininas. Em vez de buscar uma essência comum a todas as mulheres, essa perspectiva enfatiza a existência de múltiplas formas de vivenciar o feminino, marcadas por relações de poder, pertencimentos sociais e contextos históricos distintos.

As contribuições da História das Mulheres e dos estudos de gênero evidenciam a importância dessa perspectiva. Durante séculos, as mulheres permaneceram praticamente invisíveis em grande parte da produção historiográfica. Essa invisibilidade não decorria exclusivamente da ausência de documentos, mas também das perguntas que orientavam as pesquisas e dos interesses que definiam aquilo que era considerado historicamente relevante.

A partir do momento em que novas questões foram formuladas, tornou-se possível identificar sujeitos, práticas e experiências que anteriormente passavam despercebidos. O surgimento da História das Mulheres demonstrou que os arquivos continham muito mais do que os historiadores estavam habituados a enxergar. Diários, correspondências, registros judiciais, documentos religiosos e relatos de viagem passaram a ser examinados sob novas perspectivas, ampliando significativamente o campo de investigação histórica.

Ao mesmo tempo, os estudos de gênero contribuíram para aprofundar essa transformação ao deslocar a atenção para os mecanismos responsáveis pela construção das diferenças sociais. A preocupação deixou de recair exclusivamente sobre a presença das mulheres no passado e passou a abranger os processos de produção das identidades, das hierarquias e das relações de poder.

Nessa perspectiva, a escrita da História assume um caráter reflexivo. O historiador não investiga apenas os sujeitos históricos, mas também os discursos que os constituem, os sistemas de representação que lhes atribuem significados e os mecanismos que definem quais experiências serão lembradas ou esquecidas.

Assim, a incorporação da categoria gênero à pesquisa histórica ampliou as possibilidades de investigação ao permitir que os historiadores examinassem os processos responsáveis pela construção dessas diferenças. A atenção deslocou-se para as formas pelas quais as sociedades organizam simbolicamente as relações entre os sexos, produzem normas de comportamento e estabelecem hierarquias sociais.

Essas perspectivas contribuíram para redefinir os objetivos da pesquisa histórica. Nesse sentido, é fundamental salientar como que a preocupação com as mulheres e com as relações de gênero deixou de se restringir à recuperação de sujeitos marginalizados e passou a envolver

a investigação dos mecanismos responsáveis pela construção das desigualdades, das representações e das formas de exclusão presentes nas sociedades.

Dessa forma, a História das Mulheres e os estudos de gênero produziram impactos que ultrapassam a incorporação de novos temas ou objetos de pesquisa. Suas contribuições alcançam os próprios fundamentos da disciplina histórica, estimulando reflexões sobre os arquivos, as fontes, os discursos e os processos de produção do conhecimento.

Considerações finais

A constituição da História das Mulheres representou uma das mais importantes transformações da historiografia contemporânea. Ao questionar a invisibilidade feminina nas narrativas históricas, esse campo ampliou os sujeitos considerados dignos de investigação e estimulou novas formas de interpretar o passado. As pesquisas desenvolvidas ao longo das últimas décadas demonstraram que a ausência das mulheres na escrita da História estava relacionada tanto aos processos de produção documental quanto aos critérios que orientavam a seleção dos temas considerados relevantes pelos historiadores.

O desenvolvimento dos estudos de gênero aprofundou esse movimento ao deslocar o foco da análise para os mecanismos responsáveis pela produção das diferenças sociais. As contribuições de Scott (1992; 1995) permitiram compreender o gênero como uma categoria fundamental para a investigação histórica, enquanto as reflexões de Butler (2003) e Foucault (1988; 1997) evidenciaram o papel dos discursos e das relações de poder na constituição das identidades e das subjetividades.

As discussões sobre representação, desenvolvidas por autoras como Perrot (2005) e por historiadores como Duby (1995), demonstram que a pesquisa histórica frequentemente se realiza através de mediações documentais marcadas por silêncios, ausências e disputas de significado. Nesse contexto, a análise das representações torna-se um caminho importante para compreender as formas pelas quais diferentes sociedades construíram imagens sobre as mulheres e legitimaram determinadas hierarquias sociais.

As reflexões de de Certeau (1982) contribuem para compreender que a escrita da História não consiste em uma reprodução objetiva do passado, mas em uma prática de interpretação constantemente atravessada por escolhas, recortes e problemas de pesquisa. A História das Mulheres e os estudos de gênero evidenciam essa dimensão ao demonstrar que novos questionamentos são capazes de revelar sujeitos, experiências e relações de poder anteriormente negligenciados.

Conclui-se, portanto, que a emergência desses campos de investigação produziu uma transformação que alcança os próprios fundamentos da disciplina histórica. Mais do que ampliar o repertório de temas estudados, eles estimularam uma revisão crítica dos processos de produção do conhecimento, dos limites dos arquivos e das formas pelas quais a historiografia constrói suas narrativas sobre o passado.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. IN: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **História das Mulheres:** A Idade Média (v. 2). Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 99-141.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COUTO, Lívia Maria Albuquerque. **Georges Duby e As Damas do Século XII:** questões historiográficas e sua história das mulheres. Revista Nures, ano XV, n. 37, set./dez., 2017.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1993.

DUBY, Georges. **Heloísa, Isolda e outras damas do século XII.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FIRMINO, Flávio Henrique.; PORCHAT, Patrícia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de "problemas de gênero". **Doxa: Rev. Bras. Psicol. Educ.**, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, jan./ jun. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** história da violência nas prisões. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso:** princípios & procedimentos. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu,** Dossiê: "História das Mulheres no Ocidente", n. 4, p. 9-28, 1995.

QUEIROZ, Teresinha de J. M. **Do singular ao plural.** Teresina: EDUFPI, 2006.

QUEIROZ, Teresinha de J. M. Juventude e políticas do corpo nos anos 1960 e 1970: entrevista com Teresinha Queiroz. Entrevista concedida a Elizangela Barbosa Cardoso. **Outros Tempos**, São Luís, v. 17, n. 29, p. 373-388, 2020.

ROIZ, Diogo da Silva. **A discreta e sedutora "História das mulheres".** Cadernos Pagu, n. 30, jan./jun., 2008.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, jul/dez, 1995, p. 71-99.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In.: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história:** novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 63-95.

Entre versos e polêmicas: Jônatas Batista e a crítica literária em Teresina no início do século XX

Between Verses and Controversies: Jônatas Batista and Literary Criticism in Teresina in the Early Twentieth Century

Ronyere Ferreira

Graduado, mestre e doutor em História pela Universidade Federal do Piauí. Atualmente está como professor substituto do curso de História da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, e realiza estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí, com financiamento do CNPq na modalidade Pós-Doutorado Júnior. Suas publicações, bem como interesse de pesquisa, situam-se na seguinte ambiência temática: cultura urbana, teatro, imprensa, literaturas e literatos.

Resumo: Esse artigo analisa as polêmicas literárias ocorridas em Teresina, no início do século XX, privilegiando, sobretudo, a participação do escritor Jônatas Batista. Busca-se identificar os motivos geradores dessas polêmicas e os usos feitos delas no processo de autoafirmação dos jovens intelectuais. Utilizamos como fontes os jornais circulantes na cidade durante o período e dialogamos com Teresinha Queiroz (1998), Maria do Socorro Rios Magalhães (2016), Denílson Botelho (2011), Tania Regina de Luca (2011) e Roberto Ventura (1991).

Palavras-chave: Jônatas Batista. Teresina. Polêmicas literárias.

Abstract: This article analyzes the literary controversies that took place in Teresina, in the beginning of the 20th century, favoring, above all, the participation of the writer Jônatas Batista. It seeks to identify the motives that generated these controversies and the uses made of them in the process of self-affirmation of young intellectuals. We used as sources the newspapers circulating in the city during the period and we dialogued with Teresinha Queiroz (1998), Maria do Socorro Rios Magalhães (2016), Denílson Botelho (2011), Tania Regina de Luca (2011) and Roberto Ventura (1991).

Keywords: Jônatas Batista. Teresina. Literary controversies.

Introdução

A produção literária no início do século XX em Teresina, capital do Piauí, era veiculada sobretudo por meio da imprensa periódica. Poesias, contos, crônicas, peças teatrais, entre outros gêneros, eram publicados, resenhados e debatidos insistentemente por meio de jornais e revistas que possuíam tamanho e periodicidade variados. O presente artigo analisa as polêmicas literárias do período, perscrutando especialmente as que envolveram a trajetória de Jônatas Batista,[1] escritor frequentemente envolvido nessas contendas, sobretudo na primeira década do século, quando ainda buscava se constituir como intelectual.

Compreende-se que, embora cada escritor possuísse suas especificidades de literato e polemista, a trajetória de Jônatas Batista permite o desvelamento dos usos e abusos das polêmicas literárias, consideradas momentos preciosos para a conquista de público, para a formação de uma consistente literatura local e para a exibição de qualidades/conhecimentos individuais.

Nesse estudo, analisamos periódicos circulantes em Teresina, entre eles *O Operário*, *Diário do Piauí, O Monitor, O Apóstolo* e *O comércio*. No contato com essas fontes, amparamo-nos em estudos que compreendem essas publicações como projetos sociais coletivos, alertando-nos ainda para sua diagramação e hierarquia interna, pois esses elementos informam sobre a importância dada aos textos e a seus autores (Botelho, 2011; Luca, 2011).

Busca-se compreender esses periódicos como integrantes do movimento social. Os textos literários e as críticas veiculadas, assim como as crônicas, possuíam íntima ligação com seu tempo e espaço de produção, comportando em si forte desejo de intervenção no social (Chalhoub; Neves; Pereira, 2005).

Compor, publicar, polemizar

Compor e publicar poemas nas primeiras décadas do século XX eram práticas valorizadas em meio aos homens letrados em Teresina, ser hábil ou assíduo na produção de rimas eram qualidades necessárias para alcançar o reconhecimento social como intelectuais. Conforme destacou Teresinha Queiroz, "um bacharel em direito que não escrevesse em jornal, fizesse conferências públicas ou compusesse poesias era considerado burro" (Queiroz, 1998, p. 108).

Nesse período, a maioria dos periódicos possuíam produções literárias em seu conteúdo, sobretudo poesias, ocupando quase sempre locais de destaque na primeira página. Essa valorização hierárquica conferida à literatura nos jornais, deve-se tanto ao perfil de seus redatores, que produziam e buscavam a valorização da literatura, quanto ao objetivo de alcançar o maior e mais diversificado público possível, alcance que poderia se converter em renda e possibilitar a manutenção das publicações.

Essas poesias possuíam diversas finalidades, serviam como flertes amorosos ou políticos mais ou menos velados, como mecanismos de construção de laços sociais e culturais, e até mesmo como pilhérias políticas mais agressivas. Considerada uma manifestação cultural apu-

1. Jônatas Batista nasceu em 1885 no povoado Natal, faleceu em 1935, em São Paulo. Ainda criança mudou-se para Teresina, onde estudou até o secundário. Foi escrivão da antiga Mesa de Rendas, subdelegado de polícia, jornalista, dramaturgo, cronista e poeta, foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras e destacou-se por sua militância cultural. Publicou dois livros de poemas, *Sincelos* (1906) e *Alma sem rumo* (1934). Redigiu e colaborou com vários jornais no Piauí e em outros estados. Conferir: Ferreira, 2015, p. 143-151.

rada, não se fazia um sarau, uma festividade religiosa ou uma solenidade oficial sem que nela estivesse um poeta com seus versos, esperando a devida hora de declamá-los e ouvir soberbos aplausos. Segundo Teresinha Queiroz (1998, p. 169), a poesia era revestida da mesma finalidade das demais produções escritas da época, servindo "como instrumento privilegiado e eficaz de ação e interferência no âmbito social" em que os autores estão inseridos.

Em meio a essa manifestação elegante, Jônatas Batista era presença constante em diversas festividades na cidade, ocasiões em que declamava poemas de sua autoria. Em um festejo organizado pela associação Tiro de Guerra n. 79, pelo "sr. Jônatas Batista foi recitado o belo soneto 'Saudação à Bandeira', de sua lavra" (Tiro Piauiense, 2 out. 1910, p. 2); em abril de 1916, divulgava-se o baile que ocorreu em homenagem ao então Senador Abdias Neves, dentre a descrição do ocorrido, frisa-se que, de forma rápida e vibrante, Jônatas Batista teria oferecido a festa ao Senador e sua família (Senador Abdias [...], 4 abr. 1916, p. 2).

Entretanto, além de afáveis notas na imprensa, as produções literárias no período renderam diversas farpas. Com frequência circulavam, por meio dos periódicos da cidade, polêmicas literárias que representavam um dos principais divertimentos dos leitores. Nesses embates os intelectuais faziam amplo uso de conhecimentos variados, discorrendo sobre as normas gramaticais, as tendências literárias, os conteúdos das produções e muitas vezes recorriam às ofensas pessoais como forma de desqualificar os adversários.

Essas características das polêmicas no início do século XX, cuja frequência caiu progressivamente nas décadas seguintes, foram herdadas dos clássicos embates oitocentistas. Durante a segunda metade do século XIX foram inúmeras as polêmicas que envolveram literatos renomados, a exemplo de Sílvio Romero, José de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo e Araripe Júnior, no Rio de Janeiro, e Júlio Ribeiro em São Paulo.[2] Essas controvérsias explicitavam as diferenças entre as gerações de escritores, seus vínculos pessoais e as concepções literárias e filosóficas que nutriam, seja no tocante a questões estéticas e temáticas ou à função da literatura.

Sobre a variedade de assuntos tratados durante as polêmicas e a tentativa de se sobrepor ao oponente, Eduardo Vieira Martins ao analisar o embate entre José de Alencar e Joaquim Nabuco,[3] destacou:

> Além de questões concernentes ao teatro e ao romance, outros temas foram debatidos pelos dois polemistas, desde problemas literários relevantes até a miuçalha sem qualquer importância que sempre se levantava nesse tipo de debate, apenas com o intuito de 'dar quinau' no oponente e afirmar a própria superioridade. No século XIX, a polêmica era um gênero prestigioso e uma forma socialmente reconhecida de um escritor projetar-se na arena pública, angariando o reconhecimento dos leitores. (Martins, 2010, p. 29)

2. Sobre as polêmicas nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX, especialmente as inúmeras envolvendo Sílvio Romero, consultar Roberto Ventura (1991, p. 71-161). Sobre as polêmicas de Júlio Ribeiro, consultar Célia Regina da Silveira (2008).

3. Uma das polêmicas literárias da segunda metade do século XIX mais comentadas, travada nas páginas do jornal fluminense *O Globo*, em 1875. Joaquim Nabuco, recém-chegado da Europa, empreendeu um esforço crítico de minimização da obra de José de Alencar, que rebatia semanalmente as colocações do jovem aspirante às letras. Entre seus analistas estão Eduardo Vieira Martins (2010), Roberto Ventura (1991, p. 44-47) e Roberto Schwarz (2012).

As polêmicas literárias, ainda frequentes em Teresina na primeira década do século XX, dividiam opiniões, proporcionavam a formação de partidos e eram dos assuntos mais comentados em meio a uma elite cultural mais próxima dos ambientes letrados, interesse que muitas vezes se mantinha durante semanas ou meses. Segundo Teresinha Queiroz, as polêmicas em Teresina, nas primeiras décadas do século XX, não se restringiam às questões literárias, eram práticas assíduas e diversificadas:

> O polemismo é uma característica chave do período e relaciona-se não só à literatura e as questões gramaticais, mas igualmente com a política, a religião, os costumes. São notáveis as polêmicas anticlericais e as de natureza política, que marcam também a produção literária. (Queiroz, 1998, p. 109)

Dentre as polêmicas ocorridas em Teresina, uma das mais ruidosas e tensas foi a que envolveu a obra *Ode a Satã*, de Adalberto Peregrino, então delegado fiscal do Ministério da Fazenda no Piauí. Nesse embate, depois de semanas de polêmicas, ambos os lados deixaram o campo da erudição literária para se desenvolverem sobre outros assuntos e trocarem acusações e ameaças. A questão movimentou a imprensa e o meio intelectual, vários jornais publicaram os diversos artigos e contra artigos da polêmica, entre eles *O Apóstolo*,[4] *O Monitor*[5] *e O Comércio*.[6]

Em defesa de Adalberto Peregrino, publicaram-se artigos nos jornais *O Monitor* e *O Comércio*, enquanto seus oponentes faziam uso das páginas do periódico *O Apóstolo,* com ferrenhas críticas à *Ode a Satã*. Segundo os redatores do jornal católico, eles só teriam se envolvido na polêmica porque, tendo Adalberto Peregrino acreditado que seus censores seriam padres, deixou a defesa de sua obra para dedicar-se a críticas à Igreja e ao clero da cidade:

> Baldado esse passo do Sr. Peregrino, julgou ele que o velho Fagundes fosse um padre; foi às colunas dos jornais desfechar um artiguete contra o clero, errado até no título, e descompôs os mais altos representantes da Igreja, de um modo brutal, e assim achou que tinha respondido ao seu crítico. (Como discute o [...], 24 nov. 1907, p. 2)

O redator questionou o procedimento de Adalberto Peregrino e destacou que as acusações teriam o mesmo valor de "acusações erguidas pelos despeitados inimigos de Deus". Denunciou ainda que o autor de *Ode a Satã* teria feito de uma questão literária outra de cunho religioso, e que teria ele feito uso de pseudônimos para professar mentiras e prometer divulgar uma novela contendo diversas denúncias morais ao clero teresinense.

---

4. Jornal semanal pertencente à Diocese de Teresina que iniciou sua circulação em 1908. Teve como principal redator Elias Martins, combatendo em especial a Maçonaria e os jornais críticos à Igreja Católica e seu clero, entre eles *O Comércio* e *O Monitor*. Trazia crônicas sobre o cotidiano com fortes críticas às sociabilidades tidas como modernas e ao governo de Miguel Rosa, funcionava como mecanismo de intervenção, à luz do catolicismo, nos diversos aspectos da vida social do Piauí.

5. Jornal anticlerical surgido em 1905, sua redação ficou a cargo de diversos intelectuais em diferentes fases. Entre seus colaboradores encontram-se Abdias Neves, Jônatas Batista, Zito Batista e Antônio Chaves.

6. Jornal noticioso dirigido por Totó Rodrigues. Circulou de 1906 a 1912, contendo quatro páginas. Possuía pouca colaboração dos intelectuais locais, mas sempre veiculava textos de literatos conhecidos nacionalmente – Coelho Neto, Machado de Assis – e muitas notícias de outros Estados.

No mesmo artigo, o redator convocava Adalberto Peregrino a divulgar a novela citada, assim como as provas de tais acusações. Como retaliação, prometia levar ao conhecimento do Ministro da Fazenda o comportamento de seu representante no Piauí, que além de exercer o cargo de delegado fiscal, seria "um polemista que insulta e fere a honra do clero piauiense, da Igreja Católica e dos seus mais altos representantes" (Como discute o [...], 24 nov. 1907, p. 2).

Ainda sobre o livro de Peregrino, alguns artigos com pareceres foram publicados, em um deles, Jônatas Batista elogiou o talento do poeta e analisou *Ode a Satã* de forma favorável, apontou defeitos somente no que considerou excesso de dedicatórias e na parte formal, que, segundo o literato, deveria variar o uso da métrica, pois fazia uso durante toda a obra de versos alexandrinos (Magalhães, 2016, p. 187-191).

A polêmica envolvendo *Ode a Satã* extrapolou o espaço das páginas dos periódicos. Adalberto Peregrino, alegando ter sido insultado com as críticas contidas nos textos veiculados em *O Apóstolo*, acionou a justiça para que os originais fossem apresentados, exibindo-se assim os responsáveis por trás dos pseudônimos. Em resistência, o diretor do *O Apóstolo*, Elias Martins,[7] negou-se prontamente a comparecer à audiência, alegando ser uma tentativa se censura, que feria assim os princípios constitucionais de liberdade de pensamento da imprensa e da tribuna, segundo preconizava o § 12 do art. 72 da Constituição de 1891 (Brasil, 1981; Pelo fórum, 27 out. 1907, p. 2).

Outra polêmica ocorrida no período envolveu os poetas Costa e Silva[8] e Benedito Pestana,[9] motivada por críticas do segundo aos poemas produzidos pelo outro, contenda que perdurou por meses. Nessa polêmica, o tema central debatido foi o uso correto do português, referente à sintaxe, ortografia e semântica. Como de costume, acabou em ofensas pessoais proferidas de ambos os lados. Em alguns momentos esse debate teve intermédio de Jônatas Batista, por meio da coluna "Sessão particular", que mantinha no jornal *Gazeta* (Magalhães, 2016, p. 110-111).

Contudo, Jônatas Batista não se restringiu à mediação de polêmicas, envolveu-se diretamente em pelo menos duas na primeira década do século XX. Primeiramente com Benedito Pestana, devido aos usos da temática do "amor" na produção poética local, e posteriormente com Esmaragdo de Freitas, em meio aos diversos pareceres literários sobre seu primeiro livro de poemas, *Sincelos*, publicado em 1907.

---

7. Elias Firmino de Sousa Martins nasceu em 1869 em Picos e faleceu em 1936 em Teresina. Bacharel, político, jornalista, foi o principal redator do jornal católico *O Apóstolo*, onde criticava ferrenhamente as diversões modernas, as mudanças nos costumes tradicionais e os governantes maçons do Piauí entre os anos de 1910 a 1916. Entre seus livros encontram-se *O Poder das Trevas* (1913), *Frei Serafim de Catânia* (1917*), Guerra Sectária* e *Fitas* (1920).

8. Antônio Francisco da Costa e Silva Júnior, mais conhecido como "Da Costa e Silva", nasceu no ano de 1885 na cidade de Amarantes (PI), e faleceu em 1950 no Rio de Janeiro. Poeta, crítico literário e jornalista. Saiu do Piauí em 1906 para cursar Direito em Recife, residiu posteriormente em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Na época em que residia em Teresina, assinava somente "Costa e Silva". Cf.: MAGALHÃES, 2016, p. 110; GONÇALVES, 2000, p. 66-71.

9. Benedito Pestana nasceu em Altos (PI) no ano 1884, faleceu na cidade Teresina em 1965. Foi farmacêutico, poeta e jornalista, colaborou em jornais no início do século XX, entre eles *O Norte* e *Andorinha*. Cf.: Adrião Neto, 1995, p. 202.

As controvérsias com Benedito Pestana ocorreram em 1906 por meio das páginas dos jornais *O Operário*[10] e *Andorinha*,[11] contudo, somente foi possível a recuperação do último artigo de cada poeta. O escrito de Benedito Pestana inicia-se com a declaração do enterro de Jônatas Batista, por este ter direcionado o debate à enfermidade da "poetalogia". Segundo o literato destaca, é possível inferir que Jônatas Batista tenha recorrido a escritores consagrados da literatura mundial, nacional e local com o intuito de legitimar o sentimento que defendia, dentre eles Guerra Junqueira, Casimiro de Abreu, Victor Hugo e Higino Cunha.[12]

Jônatas Batista defendeu o amor como um sentimento benéfico ao homem, opondo-se assim a Benedito Pestana, que fez uso dos comentários de vários autores clássicos e do convívio social de ambos, todos contendo conceituações em detrimento ao sentimento:

> 'Jonas da Silva' – Amor, termo banal, vocábulo caduco...
> 'Hamilton' – O amor é um mal contagioso que torna frenéticos os que ele domina.
> Padre 'Du Bosc' – O amor é um cego malicioso que não quer senão furar os olhos do guia, a fim de se perderem juntos.
> 'Bacon' – O amor é perturbador do mundo. (Pestana, 18 mar. 1906, p. 3)

Por fim, declarou que os autores não teriam escrito sob a influência do despeito ou de sentimentos similares, e despede-se dizendo "Adeus, Jônatas. A terra te seja leve!...". Em ambos os artigos se observa o uso retórico do que Roberto Ventura (1991, p. 85) chamou de "fontes de autoridade", artifício usual no qual os polemistas buscavam demolir as ideias dos oponentes pela referência a autores reconhecidos e valorizados, tanto pelos pares, quanto pelo público leitor.

Em resposta à provocação e igualmente em tom de troça, Jônatas Batista declara que mesmo se estivesse morto, ainda assim seria capaz de fazer estremecer seu adversário:

> Mesmo depois de meu enterro, isto é, mesmo depois de morto, eu ainda poderia fazer tremer o *pensador* se já não tivesse dito que não mais voltaria ao assunto de nossa polêmica, tão desastrada quão mal empreendida pelo *vencedor vencido* da 'Andorinha'. [Grifos do autor] (Batista, 18 mar. 1906, p. 3)

Na continuação do artigo, o literato acusou Benedito Pestana de não responder às perguntas presentes em seu texto anterior e de ter se transformado em "coveiro do cemitério dos gaiatos". Para finalizar, declarou que, independentemente de seus sentimentos, fossem eles

10. Publicação semanal de quatro páginas iniciada em 1906. Tinha como redatores Jônatas Batista e M. Saraiva de Lemos, era o principal jornal voltado para trabalhadores em Teresina, com notícias frequentes sobre sindicatos de outras cidades e estados. Foi o principal órgão de apoio às comemorações do Dia do Trabalho de 1906, contando com a colaboração de alguns intelectuais do período, entre eles Higino Cunha, Totó Rodrigues, Zito Batista e Nei da Silva.

11. Periódico bissemanal, literário, crítico e noticioso. Era uma publicação do Grêmio Literário "12 de Outubro": Pedro Cunha, Aarão Parentes, Esmaragdo de Freitas, Celso Pinheiro, Da Costa e Silva, Benedito Pestana e Raimundo Cunha. Cf.: Pinheiro Filho, 1972, p. 90-91.

12. Higino Cícero da Cunha nasceu em 11 de janeiro de 1858, em Timon. Morreu em 16 de novembro de 1943. Magistrado, professor, historiador, jornalista, poeta. Foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras, entre suas obras encontra-se *O ideal filosófico e o ideal artístico;* e *História das religiões no Piauí*. Cf.: Adrião Neto, 1995, p. 97.

oriundos da felicidade ou da consternação, sempre defenderia o amor (Batista, 18 mar. 1906, p. 3-4).

Esse desfecho da polêmica pouco passou da erudição, os últimos artigos, inclusive, não transpareceram sequer seriedade. Dito de outra maneira, parece-nos que essa polêmica se tratava de um recurso jornalístico com o intuito de angariar leitores. Reforça essa hipótese o fato de ambos os artigos estarem publicados pelo jornal *O Operário*, redigido pelo próprio Jônatas Batista, um texto seguido do outro, sendo que o de Benedito Pestana encontra-se em local privilegiado na primeira página.

Possivelmente, Jônatas Batista reproduzia o escrito de seu adversário veiculado em outro periódico, o que garantia a visão contínua do embate por parte do público leitor. Desse modo, esta polêmica, assim como outras, pode ser lida como um intento de atrair a atenção social, com um desenrolar premeditado, buscando assim contribuir para a produção de um público leitor, ainda incipiente na cidade.

No entanto, se essa hipótese se confirma, certamente não predominava. Diversas outras polêmicas se originaram no campo dos interesses coletivos e individuais, assim como por contendas anteriores, internas ou externas ao campo literário. A controvérsia envolvendo Jônatas Batista e Esmaragdo de Freitas,[13] ocorrida em 1907, é representativa nesse sentido. Apesar de ter como pano de fundo a publicação do livro *Sincelos*, pode ser lida como mais um capítulo das disputas entre os dois literatos, iniciadas no ano anterior, quando quase protagonizaram uma tragédia na cidade.

Sincelos, ao ser publicado em 1907, foi objeto de diversas análises veiculadas por meio dos periódicos de Teresina, com pareceres discordantes. Essas críticas literárias, quando favoráveis, por vezes possuíam o objetivo de legitimar os amigos e valorizar suas obras, seja em âmbito local ou nacional (Queiroz, 1998, p. 110), ou com intuito oposto, quando se tratasse de produções de desafetos. Em ambos os casos, busca-se utilizar o poder e a penetração social do conteúdo dos jornais para influenciar a recepção das obras perante o público, mesmo quando minúsculo, como era o caso de Teresina na primeira década do século XX.

Essa crítica literária tendenciosa, frequentemente era denunciada na cidade. Lucídio Freitas[14] em 1912, por meio da enquete Piauí Intelectual,[15] mantida no *Diário do Piauí*,[16] per-

13. Esmaragdo de Freitas e Sousa nasceu em 1887 na cidade de Floriano (PI) e faleceu em 1946 no Rio de Janeiro. Foi magistrado, sociólogo, professor, escritor, jornalista e político. Saiu em 1907 para cursar Direito em Recife, retornando ao Piauí somente no final da vida. Entre suas obras: *O Visconde da Parnaíba*; *Justiça piauiense*; e *Episódios históricos*. Ver: Gonçalves, 2000, p. 177-178.

14. Lucídio Freitas nasceu em Teresina no ano 1894 e faleceu na mesma cidade em 1921. Bacharel em Direito, poeta, jornalista, professor. Foi idealizador da Academia Piauiense de Letras, ocupando a cadeira de número nove. Entre suas obras estão *Alexandrinos* (1912), em parceria com o irmão Alcides Freitas; *Vida obscura* (1917); e *Minha Terra* (1921). Cf.: Gonçalves, 2000, p. 351-354.

15. Pesquisa idealizada por Lucídio Freitas na qual direcionava perguntas a intelectuais piauienses. Participaram da enquete Clodoaldo Freitas, Nilo Brito, Higino Cunha, Otávio Falcão, Luiz e Silva, Honório Parentes, Valdevino Tito, Abdias Neves, Jônatas Batista, Arimatéa Tito, Francisco Parentes, Zito Batista, Fenelon Castelo Branco e Silva Mendes. As perguntas variavam sobre questões diversas da literatura piauiense, entre elas: intelectualmente, qual o mais notável dos piauienses mortos? Que papel representa o Piauí no momento literário do país? Quais os tipos mais representativos do Piauí intelectual? É promissora a nova geração e qual seus principais representantes? Atravessamos uma época de estacionamento intelectual? Cf.: Magalhães, 2016, p. 83-89.

16. O *Diário do Piauí* era o jornal oficial do estado, circulou em Teresina de 1911 a 1914. Seu redator chefe era Simplício Mendes. Além do expediente oficial e dos atos do poder executivo, publicava poesias, crônicas e folhetins.

guntava se a literatura piauiense se encontrava estagnada. Em resposta, Jônatas Batista negou veementemente, contudo, destaca que haveria uma desvalorização resultante de uma imprensa parcial, que vivia basicamente de "anúncios e descomposturas, longe de ser um amparo, um estímulo, é, antes, um empecilho, um entrave às letras e às artes" (Batista *apud* Magalhães, 2015, p. 86-87).

Contra essas supostas descomposturas da imprensa local, o literato se defendeu antecipadamente em ocasião da publicação de *Sincelos*. Em nota preliminar, Jônatas Batista destacou que não teria procurado padrinhos para prefaciar sua obra, isso porque considerava a prática desonrosa, e por que os versos eram simples e espontâneos.[17]

Nei da Silva,[18] em artigo publicado no jornal *O Monitor,* manifestou seu parecer sobre *Sincelos* e criticou o descaso da sociedade para com obras poéticas, que, segundo ele, dificultava a aceitação da publicação. No mesmo texto, alertou Jônatas Batista para o possível surgimento de "crítica de esquina", censuras tendenciosas, sem fundamentos e isenção.

Segundo Nei da Silva, amigo próximo de Jônatas Batista, *Sincelos* seria uma obra literária com qualidade, seguidora do parnasianismo, movimento literário cujo maior representante era Olavo Bilac. Destacou ainda a forte presença do pessimismo e do sensualismo, além de elogiar o uso de sonetos e as descrições feitas por Jônatas (Silva *apud* Magalhães, 2016, p. 169-171).

Seguindo o caminho diverso, Pedro Brito elogiou a simplicidade e a naturalidade presente nas poesias de Jônatas Batista, contudo, identificou em *Sincelos* uma insegurança que incapacitava seu autor de alcançar grandes louvores. Pedro Brito criticava o que considerava excesso de apego à temática do amor, apesar de reconhecer que o sentimento era o principal objeto dos poetas (Brito *apud* Magalhães, 2016, p. 171-172).

Antônio Bona,[19] por sua vez, apreciou *Sincelos* em seu artigo intitulado "Pela estética", publicado pelo jornal *O Comércio*, no qual inicia discorrendo sobre as diferenças entre o poeta e o crítico literário. O segundo, conforme argumentou, "tem o sentimento poderoso da justiça". Ao frisar uma suposta imparcialidade, o crítico buscou legitimar sua função e convencer o leitor sobre sua sinceridade e neutralidade, influenciando assim na recepção da obra. Bona elogiou a coragem de Jônatas Batista ao publicar seu primeiro livro em meio a uma sociedade cada vez mais materialista e avessa à cultura, contudo, declarou ser o próprio *Sincelos* o ponto fraco do literato (Bona, 12 maio 1907, p. 1).

Contava com a colaboração de diversos literatos piauienses, entre eles Clodoaldo Freitas, Higino Cunha, Lucídio Freitas, Jônatas Batista, Antônio Chaves, Zito Batista e Abdias Neves.

17. "O autor deste livro, embora reconheça que os seus prelúdios se não recomendam muito pelo merecimento literário, é d'aqueles que entendem que o prefácio não é mais do que o elogio descarado e irrisório, ou a covardia dos principiantes. Resolveu, por isso, não procurar padrinho para seus versos, tendo, como alívio de consciência, uma certeza: – Se os seus rascunhos, os seus ensaios, não têm nenhum valor para os que sabem medir heroicos e alexandrinos, pelo menos lhe não deram muito trabalho; não foi preciso martelar o juízo para escrevê-los. Nasceram espontâneos, naturalmente espontâneos, para o amor e pelo amor. E agora, que julguem os competentes." In: Batista, 1907, p. 3.

18. Nei da Silva foi jornalista e poeta, colaborador assíduo dos periódicos teresinenses nas primeiras décadas do século XX.

19. Antônio Bona nasceu na cidade de Campo Maior em 1887, faleceu no Rio de Janeiro em 1965. Foi magistrado, jurista, professor e crítico literário. Sua vida prática foi desempenhada principalmente no Maranhão. Ocupou a cadeira trinta da Academia Piauiense de Letras. Publicou *Razões de apelação* (1931). Cf.: Gonçalves, 2000, p. 52.

Claramente desfavorável, Antônio Bona classificou a coragem de Jônatas Batista como prematura, não sendo a hora mais adequada de dar publicidade aos seus poemas em forma de livro. Por meio desse artigo, e dos publicados por Nei da Silva e Pedro Brito, explicitam-se duas características da crítica literária do período, a parcialidade e a pessoalidade. Antônio Bona, por trás de disfarce pouco convincente, desqualifica *Sincelos* e censura o suposto exibicionismo de Jônatas, declarando escaparem somente quatro ou cinco sonetos de seu livro.

> Mas o prurido da exibição não se coaduna com estes exemplos. E é este o maldito prurido que atacou o nosso Jônatas e eis porque a sua estreia *em volume* lhe não conquistou os loiros sonhados. Verdade é que os seus versos não são todos maus, medíocres, incolores; porém, com franqueza, não são bons. Uns quatro ou cinco sonetos e duas quadrinhas da poesia *Delito* salvam-no do naufrágio. [...] As suas queixas e seus lamentos são feitos em acentos ternos, delicados, falando ao coração, mas sem os surtos arrebatadores do moderno lirismo brasileiro, sem belezas de forma, sem originalidade, sem imaginação, enfim. Até o vocabulário é exíguo, como exíguas são as ideias repisadas. (Bona, 12 maio 1907, p. 1)

Do trecho destacado ao fim do artigo, outras críticas são desfechadas ao livro e ao autor, que doravante debutava na literatura piauiense em forma de voluma. Para terminar as censuras a *Sincelos*, Antônio Bona critica a insistência em temas amorosos, ausência de questões filosóficas, temas novos ou mesmo de imaginação.

O artigo de Antônio Bona novamente coloca o público leitor diante da parcialidade da crítica literária no início do século XX. Claramente, o intuito de seu artigo é minimizar ao máximo a publicação de Jônatas Batista e prejudicar sua recepção, já que não é impossível atribuir-se esse intento às contendas amorosas ocorridas em 1906 entre os dois, existentes e lembradas pelo próprio censor: "cremos que não se verão neste nosso juízo, tão francamente externado, intenções inconfessáveis, traços de vingança das nossas lutas de amor do ano passado".

Outro ponto importante no desenrolar das críticas que envolvem *Sincelos* é a participação do jornal *O Comércio*, não sendo exagerado apontar uma conivência do redator do periódico com as apreciações feitas ao livro de Jônatas Batista, cabendo ainda inferir que tal procedimento pode ser atribuído à influência de Esmaragdo de Freitas, que mesmo cursando Direito em Recife, continuou colaborando ativamente com o periódico, como representante no estado em que residia.

Nos anos de 1906 e 1907 nota-se sempre a participação do jornal *O Comércio* veiculando artigos em defesa de Esmaragdo de Freitas ou de sua autoria, quando atacado ou atacando Jônatas Batista, assim ocorreu pelo menos em três ocasiões. Outro aspecto que sugere essa tendência do jornal é a localização privilegiada que a crítica de Pedro Bona ocupa, na parte superior da primeira página.

Segundo informa Denílson Botelho, a diagramação de um jornal é regida por uma hierarquização interna para as matérias veiculadas, "pois sabe-se que uma matéria na parte superior da página tem mais chances de merecer a atenção do leitor" do que as que se encontram espremidas nas partes inferiores (Botelho, 2011, p. 23). Sobre essa divisão do que é publicado por jornais, Tania Regina de Luca destaca:

> Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. (Luca, 2011, p. 140)

Ao atentar para esse posicionamento, percebe-se a importância atribuída às críticas direcionadas ao livro de Jônatas Batista, pois, os artigos de Antônio Bona e Esmaragdo de Freitas encontram-se em destaque na parte superior da primeira página de *O Comércio*. O parecer de Esmaragdo de Freitas sobre *Sincelos* foi a apreciação mais agressiva e jocosa sobre o livro, quebrando o silêncio do autor.

Essa polêmica envolvendo Jônatas Batista e Esmaragdo de Freitas possivelmente não se originou em divergências estéticas ou literárias, mas em continuidade às hostilidades existentes entre os dois literatos. Em 2 dezembro de 1906, Jônatas publicou no jornal *O Comércio*, por meio da coluna "Postais", críticas a algumas personalidades letradas de Teresina, entre elas Benedito Pestana e Esmaragdo de Freitas, o segundo foi acusado de ser afeminado, pretencioso e porta-voz do poeta Costa e Silva:

> Ao 'formoso' e efeminado Esmaragdo de Freitas – o inconsciente porta-voz do Costa e Silva e o fonógrafo aperfeiçoado do Dr. Ribeiro Gonçalves:
> Seja menos pretensioso e ridículo. Quando tiver opinião própria, talvez lhe seja concedida a honra de uma polêmica. (Batista, 2 dez. 1906, p. 3)

Destas acusações não se encontram respostas de Esmaragdo de Freitas. Em sua defesa, *O Comércio* publicou em 16 de dezembro de 1906 um extenso artigo escrito por Costa e Silva. Por meio dessa resposta e do trecho destacado anteriormente, é possível inferir que as acusações de Jônatas Batista já seriam réplicas a censuras feitas anteriormente por Esmaragdo de Freitas sobre suas poesias, repreensões sobretudo à temática amorosa nutrida pelo poeta.

Na resposta de Costa e Silva, mesmo sem ser citado, Jônatas Batista foi descrito como um sujeito desequilibrado que se envaideceu com o surgimento dos primeiros elogios. Acusado de ser inventivo, de não ser poeta em uma terra sem literatura, onde qualquer esforço de crítica geraria inimizades e se transformaria em um crime contra o meio. Em oposição, busca valorizar a imagem de Esmaragdo de Freitas como um talentoso intelectual e homem respeitado na sociedade teresinense:

> Criticar erros palpáveis deu motivo ao que, injustamente, se disse de meu talentoso amigo Esmaragdo de Freitas. Nunca pensei que o procedimento de meu digno colega produzisse tanta *dinamite*.
> Não admito, porém, que se propale o que, sem provas, foi dito. Esmaragdo de Freitas é hábil, tem opinião própria e o estudo necessário para comprovar as suas ideias, aliando a todos estes predicados a nobreza de um caráter imáculo [...] [Grifo do autor]. (Silva Jr., 16 dez. 1906, p. 2)

Ainda em dezembro de 1906, noticiou-se pela imprensa um evento no qual Esmaragdo de Freitas teria tentado assassinar Jônatas Batista com um tiro, após troca de agressões físicas em rua pública. Segundo Jônatas Batista, esse conflito teve início com a publicação de injúrias

e insultos sobre sua vida particular em um jornal em 1906. Ao buscar satisfações, teria arremessado o jornal ao rosto do oponente, que em reação teria desfechado um tiro.

A sequência do desafeto seria a análise de Esmaragdo de Freitas ao livro de seu oponente, veiculada por meio do jornal *O Comércio*, após ser remetida do Recife, onde o literato cursava a Faculdade de Direito. Em seu diagnóstico, destacou que *Sincelos* não possuía nada de aproveitável, a não ser o título. Denunciou ainda a suposta existência de erros de sintaxe, concordância e vícios de linguagem:

> Diante disso, onde apoiar a pretensão do meu coestadano, dando à luz um folheto em que deprime e fere os mais venerandos rudimentos da sintaxe? Vícios abomináveis de linguagem, erros rasteiros de concordância, estão aboletados ali muito descaradamente. Montado no pleonasmo, com o barbarismo à garupa. (Freitas, 20 out. 1907, p. 1)

Cada parágrafo da crítica é composto de zombarias acerca dos poemas e do poeta, abordando tanto as temáticas quanto o vocabulário presente em *Sincelos* que, segundo Esmaragdo de Freitas, seria "paupérrimo e viciado", com inúmeras repetições. Aponta erros diversos na métrica e ausência total de estética:

> O meu patrício não tentou, ao menos, transpor as raias do vulgar e soltou um produto prosaico e chato [...] A sua poesia é péssima, cada frase é um disparate, cada verso uma ingenuidade. A estética nenhuma vantagem encontra nos *Sincelos*. A tendência natural para a perfeição, a irresistível preocupação do belo não lograram criar ânimo no espírito do piauiense, cujos versos, além de desenxabidos, caluniam, ferozmente, a arte. (Freitas, 20 out. 1907, p. 1)

Diante dos erros apontados, Esmaragdo de Freitas assinala que os poemas de *Sincelos* seriam "versos de pés quebrados", com monossílabos cuja única função seria "completar a medida, ou, em gíria popular, de encher a linguiça" (Freitas, 20 out. 1907, p. 2). Uma semana após a total desqualificação de seu livro, Jônatas Batista respondeu por meio do periódico *O Apóstolo*, defendendo-se em longo artigo.

Jônatas Batista inicia seu texto destacando que não pretendia responder a nenhuma análise sobre seu livro, mas que Esmaragdo de Freitas teria lhe feito abandonar tal propósito, com o intuito de "provar até que ponto chegam a sua imbecilidade, o seu despeito e sua falta de escrúpulos assinando o que não escreve" (Batista, 27 out. 1907, p. 3). Para o literato, o verdadeiro autor da análise depreciativa teria sido o poeta Costa e Silva, amigo e defensor de seu oponente, colocando novamente sob dúvida sua capacidade de crítico. Jônatas Batista argumentou que seu desafeto teria recebido um exemplar de *Sincelos* seis meses antes da crítica ser publicada em Teresina, enquanto ainda estava na Bahia, contudo, teria esperado se encontrar com Costa e Silva, no Recife, que teria escrito o texto assinado por Esmaragdo de Freitas.

No decorrer do extenso artigo, que ocupa praticamente uma página inteira do jornal, Jônatas Batista refuta seu censor sobre os possíveis erros que teria cometido e cita diversos gramáticos e poetas renomados, entre eles Luís de Camões, Rui Barbosa e Guerra Junqueira, com o intuito de justificar que não havia empreendido nenhuma das falhas apontadas, seja na métrica ou na concordância de seus versos.

O artigo de Jônatas Batista segue basicamente as características das polêmicas literárias do período, discorrendo amplamente sobre questões de estética, normas gramaticais e destinando ofensas pessoais a seu adversário, seguidas de uma total desqualificação intelectual e moral de Esmaragdo de Freitas, que novamente é acusado de afeminado e tem suas relações com Costa e Silva colocadas sob suspeita:

> Um tipo sem nome, um indivíduo sem recomendação, um desequilibrado cuja única propensão só o poeta do 'Sangue' poderá dizer. [...]
> Eu poderia poupar-me a este trabalho [...] e qualquer pessoa por menos letrada que fosse, julgaria o grão de tuberculose da imbecilidade de que o Sr Esmaragdo está sendo vítima. [...]
> Bufe, pois, grite, insulte, ladre, berre e assobie, com todos os seus iguais, formando uma orquestra acanalhada, eu me não incomodarei e nem lhe darei a honra de uma represália. (Batista, 27 out. 1907, p. 4)

Nessa polêmica, o poeta intercala indelicadezas e regras gramaticais em todo o texto, recorrendo a insultos sobre a vida privada de seus oponentes e agindo tipicamente como um polemista. Finaliza declarando que não mais responderia a seu adversário e deseja que Esmaragdo de Freitas "vá para o diabo que o carregue" (Batista, 27 out. 1907, p. 4).

Sem tréplicas de Esmaragdo de Freitas, surge então seu "muito distinto" amigo, Mário Abreu, tomando as dores por meio do artigo "Rebatendo", publicado no jornal *O Comércio*. Em seu texto, declarou a intenção de defender seus confrades, pois as afirmações de Jônatas Batista seriam "injuriosas, baixas e obscenas", pois Esmaragdo de Freitas teria tanto talento quanto Costa e Silva ao fazer críticas literárias. Ao passo que defendeu as qualidades imputadas ao amigo, Mario Abreu buscou desqualificar Jônatas Batista e seu livro, que na sua visão seria uma obra abaixo de qualquer crítica (Abreu, 3 nov. 1907, p. 3).

Considerações finais

Em 12 de março de 1912, o *Diário do Piauí* informava que em breve seria apresentado em Teresina o drama histórico *Jovita ou a heroína de 1865*, escrito por Jônatas Batista. Os frequentes lembretes exaltando a qualidade da obra e a expectativa do público deve-se, entre outros motivos, à forte estima que o literato dispunha na redação do periódico. Jônatas Batista era colaborador assíduo da folha, onde publicou poesias, crônicas e textos sobre teatro.

O literato ainda possuía íntimas relações com os redatores do periódico, a exemplo de Zito Batista,[20] seu irmão, e Celso Pinheiro,[21] amigo próximo, ambos revisores e colaboradores do jornal. Celso Pinheiro, ao assinar crônica com o pseudônimo "João Bizarro", assim descreveu o drama histórico de Jônatas Batista:

20. Raimundo Zito Batista nasceu em 1887 e faleceu em 1926. Foi poeta, professor e jornalista, redigiu e colaborou em jornais no Piauí e outros estados. Entre suas obras estão: *Almas Irmãs* (1907), em parceria com Antônio Chaves e Celso Pinheiro; *Chama Extinta* (1918); *Harmonia dolorosa* (1924); e *Poesias reunidas* (1924). Cf.: Gonçalves, 2000, p. 423-426; Pinheiro, 2014, p. 184-185.

21. Celso Pinheiro nasceu em 1887 e faleceu em 1950. Foi poeta, jornalista e cronista, com sua obra marcada pelo pessimismo. Ocupou a cadeira de número 10 da Academia Piauiense de Letras. Entre suas obras estão: *Almas irmãs* (1907), em parceria com Antônio Chaves e Zito Batista; *Flor incógnita* (1912); e *Poesias* (1939). Cf.: Gonçalves, 2000, p. 121-123; Moura, 2014, p. 10-12.

> De certo, está um magnífico trabalho o drama histórico cuja leitura tivemos o prazer de ouvir naquela voluptuosa tarde de verão. É uma peça genuinamente piauiense [...] A facilidade espontânea das cenas, o conjunto harmonioso dos períodos fazem-nos acreditar que por vezes a pena do jovem dramaturgo teve manejos inspirados de uma palheta maravilhosa. Em verdade, Jônatas Batista foi extraordinário na forma e na concepção dessa obra. (Bizarro, 21 fev. 1913, p. 2)

A ocasião da leitura, citada por João Bizarro, teria ocorrido na casa de Jônatas Batista, em meio a uma das reuniões literárias que promovia. Suas considerações sobre a peça suscitam reflexões que podem ser expandidas à crítica literária do período. Uma delas, refere-se à proximidade que Jônatas Batista mantinha com o autor da análise e o periódico que a veiculou, sendo representativa de uma crítica literária formada por conhecidos, onde as relações sociais, simpatias e antipatias influenciavam tanto quanto os critérios analíticos.

Apesar dessas características da crítica teresinense, segundo se argumentou no decorrer desse artigo, os literatos ao atuarem como críticos, reivindicavam para si uma suposta isenção e impessoalidade, com o intuito de construir autorrepresentações favoráveis, capazes de legitimar uma eficaz intervenção na recepção das obras e nos interesses do incipiente público leitor de Teresina.

A crítica local, no início do século XX, seguindo tendências oriundas do século XIX, foi marcada por inúmeras polêmicas, muitas delas motivadas por questões pessoais. Essas controvérsias, eram arenas de disputas por poder na esfera intelectual e por reconhecimento social, vale ressaltar que Jônatas Batista, Esmaragdo de Freitas, Benedito Pestana e a maioria dos polemistas citados nesse artigo, integravam grupos de jovens literatos, que rivalizavam e buscavam se firmar no campo literário. Nesses acontecimentos, onde debatiam sobre temas variados, buscavam se sobrepor aos oponentes, seja por meio da demonstração de erudição e conhecimento, seja pela descompostura intelectual e moral dos adversários.

As polêmicas literárias tinham ainda a função de desenvolver a literatura local, por meio do embate entre os literatos e suas tendências, assim como ampliar o público leitor, atraído pelas controvérsias, forjadas ou desencadeadas, onde ambos os lados disputavam sua predileção. Por meio desses embates, os leitores eram convidados a tomar partido, a reconhecer vencedores, eram incentivados a consumir as produções literárias, os poucos livros publicados ou os diversos jornais circulantes.

Referências

Hemerográficas

ABREU, Mario. Rebatendo. *O Comércio*, Teresina, ano 2, n. 72, 3 nov. 1907, p. 3.

BATISTA, Jônatas. Ainda o apalhaçado Esmaragdo de Freitas. *O Apóstolo*, Teresina, ano 1, n. 24. 27 out. 1907, p. 3-4.

BATISTA, Jônatas. Mesmo depois de meu enterro [...]. *O Operário,* Teresina, ano 1, n. 3, 18 mar. 1906, p. 3-4.

BATISTA, Jônatas. Postais. *O Comércio*. Teresina, ano 1, n. 23, 2 dez. 1906, p. 3.

BIZARRO, João. Um drama piauiense. Diário do Piauí, ano 3, n. 46, 21 fev. 1913, p. 2.

BONA, Antônio. Pela Estética. *O Comércio*, Teresina, ano 2, n. 46, 12 maio 1907, p. 1.

COMO discute o Peregrino. *O Apóstolo*, Teresina, ano 1, n. 28, 24 nov. 1907, p. 2.

FREITAS, Esmaragdo. Correspondência. *O Comércio*, Teresina, ano 2, n. 70, 20 out. 1907, p. 1-2.

PELO fórum. *O Apóstolo*. Teresina, ano 1, n. 24, 27 out. 1907, p. 2

PESTANA, Benedito. O enterro do polemista. *O Operário,* Teresina, ano 1,n. 3, 18 mar. 1906, p. 3.

SENADOR Abdias Neves. *Correio de Teresina*, Teresina, ano 4, n. 164, 4 abr. 1916, p. 2.

SILVA JR., Antônio da Costa e. Esmaragdo de Freitas. *O Comércio*, Teresina, ano 1, n. 25, 16 dez. 1906, p. 2.

TIRO Piauiense. *O Apóstolo*, Teresina, ano 4, n. 172, 2 out. 1910, p. 2.

Bibliográficas

ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico escritores piauienses de todos os tempos.* Teresina: Halley, 1995.

BATISTA, Jônatas. *Sincelos*. Teresina: Livro-Papelaria Veras, 1907. p. 3.

BOTELHO, Denílson. Por uma história social da imprensa. *In*: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTOS, Maria L.; MONTE, Regianny L (org). *Diluir fronteiras*: interfaces entre História e Imprensa. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 13-33.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. In: Índice dos Atos do Poder Legislativo de 1891. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, [1892?]. p. 1-28. Disponível em <www2.camara.leg.br>. Acesso em 7 jun. 2016.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. *In*: _____ (org). *História em cousas miúdas*: capítulos de História Social da crônica no Brasil. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005. p. 11-22.

FERREIRA, Ronyere. Jônatas Batista: 'a volubilidade e a inquietude'. *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Teresina, ano 97, n. 72, 2015, p. 143-151.

GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Antologia da Academia Piauiense de Letras*. Teresina: [s. ed.], 2000.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 111-153.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura piauiense*: horizontes de leitura e crítica literária. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. Polêmicas literárias no Piauí do início do século XX. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, Teresina, ano 78, n. 53, p. 42-57.

MARTINS, Eduardo Vieira. Nabuco e Alencar. *O eixo e a roda*. São Paulo, 2010, v. 19, n. 2, p. 15-32.

MOURA, Francisco Miguel de. *Posfácio a Literatura piauiense de João Pinheiro*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014.

PINHEIRO FILHO, Celso. *História da imprensa no Piauí*. Teresina: COMEPI, 1972.

PINHEIRO, João. *Literatura piauiense*: escorço histórico. 3. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2014.

QUEIROZ, Teresinha. Literatura e História Social. *In*: _____. *História, literatura, sociabilidades.* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

QUEIROZ, Teresinha. Poesia e trabalho na ressaca da Belle-Époque. *In*: _____. *História, literatura, sociabilidades.* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

SILVEIRA, Célia Regina da. Intervenções e polêmicas: Júlio Ribeiro no universo letrado paulista. *Anais do XIX Encontro Regional de História*: poder, violência e exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 2008, p. 1-9.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultura e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Escrevendo a mulher ideal: civilidade, sensibilidades e comportamentos (manuais de civilidade - Segunda metade do século XIX)

Writing the Ideal Woman: Civility, Sensibilities, and Behaviors (Civility Manuals – Second Half of the 19th Century)

Iranilson Buriti de Oliveira
Universidade Federal de Campina Grande.
Avenida Aprígio Veloso, 882 – Bairro Bodocongó
Campina Grande – PB – Brasil
iburiti@yahoo.com.br

Maria Izilda Santos de Matos
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Rua Monte Alegre, 984 - Perdizes, São Paulo – SP
mismatos@pucsp.br

Resumo: Tendo como foco de análise manuais de civilidade (A Alegria da Casa de Sarah Kalley e Livro das Noivas, de Julia Lopes de Almeida) essa investigação privilegia as temáticas dos corpos, sensibilidades e práticas femininas. Norteados por saberes médicos, pedagógicos e morais, os manuais abordavam o papel da mulher no casamento, maternidade, higiene e afazeres domésticos, promovendo a educação feminina visando o bem-estar da família através da difusão de normas de higiene e moral visando o equilíbrio e autocontrole dos corpos.

Palavras-chave: manuais de civilidade, sensibilidades, emoções, mulheres, educação feminina, corpo.

Abstract: Focusing on manuals of civility—specifically Sarah Kalley's "A Alegria da Casa" and Julia Lopes de Almeida's "Livro das Noivas"—this study prioritizes themes related to female bodies, sensibilities, and practices. Guided by medical, pedagogical, and moral knowledge, these manuals addressed women's roles regarding marriage, motherhood, hygiene, and domestic chores; they promoted female education aimed at family well-being by disseminating hygiene and moral standards designed to foster bodily balance and self-control.

Keywords: manuals of civility, sensibilities, emotions, women, female education, body.

Introdução

Estes escritos buscam contribuir para o estudo dos processos de disciplinarização, construção de corpos, sensibilidades e práticas das mulheres. A análise prioriza os manuais de civilidade, gênero de escritura que é visto como um dispositivo que contempla uma gramática inspirada em vários campos do conhecimento, dentre os quais os saberes médicos (higiênico, sanitarista, eugenista), pedagógicos, arquitetônicos e familiares.

Apesar da pesquisa englobar vários manuais, neste artigo se focaliza especialmente dois escritos do século XIX: "*A Alegria da Casa*", escrito por Sarah Pouthon Kalley (1866, publicado no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Portugal (1916)), e "*Livro das Noivas*", de Júlia Lopes de Almeida (1896, publicado primeiro em Lisboa/Portugal e, no mesmo ano, no Rio de Janeiro). As duas obras convergem na observação e doutrinação sobre o feminino tendo como vetores as prédicas sobre casamento, maternidade, cuidados de si e dos outros, cotidiano dos afazeres domésticos, higiene, incluindo princípios e preceitos morais.

"*A Alegria da Casa*" e "*Livro das Noivas*" foram esculpidos por mãos femininas, imprimindo traços de um tempo, a segunda metade do século XIX. As autoras, ao escrever sobre e para as mulheres (noiva, esposa, mãe), também representaram os homens (marido, provedor, pai), mas priorizaram as questões do gênero feminino e do universo do privado, prognosticaram sobre o cotidiano porta adentro, os cuidados e a higiene da casa e a educação das crianças, baseando-se numa pedagogia fincada nos ideais de modernidade (SILVA, 2002, p. 113).[1]

Disciplinando: modos de ser, de viver, cuidar de si e dos outros

Na segunda metade do século XIX, intensificou-se o processo de mundialização e expansão capitalista, com a ampliação das conexões internacionais por meio da difusão dos transportes a vapor (trens e navios), ativação dos deslocamentos de mercadorias, capitais, pessoas e ideários, gerando e impulsionando o "vetor civilizador" (ELIAS, 1994). Nesse processo coexistiam um amplo conjunto de influências, trocas culturais, experiências, hábitos, sensibilidades, modelos de comportamento e novos perfis de masculino e feminino.

Nesse momento, o Brasil passava por um contexto de mudanças institucionais (final da Monarquia, proclamação da República e abolição da escravidão), sociais (intensificação dos processos de deslocamentos internos de ex-escravizados pós-abolição e implementação da imigração internacional), econômicas (circularidade de capitais e negócios, expansão cafeeira, inícios de industrialização e intensificação do comércio) e institucionais nas áreas culturais e educativas (difusão de escolas de primeiras letras e secundárias, a exemplo do Colégio Pedro

1. Os manuais escolhidos abordam vários assuntos. Neste artigo foram priorizadas as questões referentes a higiene, a educação e as sensibilidades femininas. Kalley, com um viés religioso, via a higiene como um dever cristão, relacionando limpeza física à pureza da alma, já Júlia Lopes incorporava preceitos de higiene associando-os ao progresso e à ordenação doméstica. Ambas enfatizavam a importância da educação como traço à formação feminina, vinculando-a ao cuidado com a família e o cumprimento dos papéis de gênero. Esses manuais reforçavam ideais, moldando hábitos e valores dentro de um contexto de uma sociedade patriarcal que, no caso brasileiro, se encontrava marcada pela escravidão. Em contextos históricos variados (Europa e América Latina), manuais, como esses, foram produzidos, circularam e vêm sendo estudados por vários autores, dentre outros, destacam-se BOLUFER, 2014; CECCHIN y CUNHA, 2007; SOARES JÚNIOR, 2019.

II, novas faculdades e cursos – medicina, direito, engenharia, academias científicas, literárias e institutos).

O Rio de Janeiro, enquanto Corte Imperial e, depois, como Capital Federal, vivenciava processos de transformação baseados em padrões ditos civilizados, recepcionava-se a modernidade enfrentando reformas urbanas, buscando incorporar, ainda que parcialmente, infraestrutura urbana (iluminação, saneamento), transporte (arruamentos, bondes e trens), comunicações (imprensa, correios e telégrafos) e segurança (sistema judiciário e policial) (GONDRA, 2000).

Nesse contexto, intensificou-se o viver urbano com todas as suas ambiguidades, com a presença de protagonistas de diferentes etnias e nacionalidades, a circulação de novas mercadorias, costumes e corpos, despontavam outras histórias e vivências com as suas tramas e os seus dramas. Algumas dessas experiências foram expostas, outras mantiveram-se envoltas em névoas, ficando ocultas nos "caminhos e trânsitos que falam das mais diversas atividades que no seu interior se produzem; seus mendigos falam da distribuição de sua riqueza ao estender a mão em busca de esmolas" (BARROS, 2007).

Os ilustrados dessas décadas finais do século XIX – juristas, médicos, pedagogos, higienistas, urbanistas –, investidos de autoridade científica, apresentaram-se como os artífices iluminados capazes de dar respostas às necessidades de saneamento/higienização das cidades, do crescimento econômico e de formação de trabalhadores saudáveis tanto física quanto moralmente. Os discursos e as práticas de poder desses protagonistas mobilizaram um conjunto de saberes para qualificar ou desqualificar códigos e comportamentos, com a finalidade de corrigir as "anomalias" que se instauraram nas famílias, principalmente as urbanas.

Esse conjunto de problemas foi nomeado como questão urbana, a situação preocupava autoridades e médicos, que passaram considerar a cidade um organismo doente, vulnerável às febres e epidemias[2]. Tornavam-se urgentes ações de controle à difusão das doenças e do contágio, propalava-se a necessidade de intervenções ("ações de cura") saneando áreas, com particular atenção aos assuntos de saúde público-sanitária, medidas vinculadas aos pressupostos de higienização, difundia-se a necessidade de remodelações garantindo o bom funcionamento urbano. Para além dessas polêmicas, ponderava-se sobre os hábitos de higiene da população, que contribuíam para a péssima situação sanitária da cidade, além das condições de vida nas moradias coletivas, tinha-se o despejo de dejetos e lixo nos quintais, becos, praias e mananciais.[3]

A intensificação da circulação de pessoas, bem como o aumento e a constância das epidemias geraram mudanças nas concepções dos corpos, da saúde, das doenças e da morte. Ao estender o seu olhar clínico, a medicina percebeu o social enquanto organismo vivo, diag-

2. A principal doença epidêmica era a febre amarela, cuja transmissão dividia a opinião de médicos e cientistas, de um lado, existia a **teoria do contágio**, que apregoava que a contaminação se dava de pessoa a pessoa; de outro, a **teoria da infecção**, que, na esteira do paradigma miasmático, entendia que a transmissão ocorria por uma combinação de fatores ambientais e atmosféricos, o que tornava a cidade infecta por natureza (BENCHIMOL, 1999, p. 111).

3. Os Códigos de Postura eram instrumentos da Municipalidade para controlar o convívio e a ordem pública, atuando como mecanismos de vigilância e punição. Tendo como foco as questões de salubridade, buscavam corrigir desvios e condutas através de normas reguladoras de edificações (fiscalização dos cortiços), comercialização de alimentos, observando higiene/limpeza, entre outras necessidades. Somando-se a essas medidas, deveriam ser difundidos novos preceitos de higiene, cuidados de limpeza com o corpo, moradia, descarte de lixo e outras ações.

nosticando-o, identificando e catalogando suas mazelas, seus problemas higiênicos e morais, apontando hábitos e maneiras como arcaicos, ultrapassados e degenerativos dos ideais de progresso, levando à pregação de práticas, condutas e sensibilidades autorizadas como inovadoras e transformadoras, incluindo mudanças nas observações das sensitividades (olfato, olhar, audição, tato, sabores, noções de limpo e sujo) e sensibilidades (noções de civilidade, sensibilidade romântica, ideais de liberdade, entre outros) (VIGARELLO, 1996).

A cultura urbana de desodorização do espaço se encarregaria de distribuir os indivíduos em seus devidos lugares, utilizando recursos para o "bom disciplinamento", tais como a vigilância e a sanção normalizadora. Ganhava visibilidade a circulação de novos hábitos de higiene e cuidados, modos de morar, de se vestir, de se alimentar e se comportar à mesa, de como receber e ser recebido, de cortejar e se enamorar – não decorriam apenas de vontades pessoais, constituíam novas sensibilidades.

As novas descobertas sobre os corpos (teorias microbiana e higienista) e as novas sensibilidades (romantismo e liberalismo) foram fundamentais para que os protagonistas percebessem as singularidades das falas, dos cuidados, dos gestos e dos códigos do corpo, que foram desconfigurados, reescritos, repensados e reconfigurados. Nessa conjuntura[4], intensificou-se o tráfico de "boas maneiras" e do higienismo, disseminando os saberes da medicina e do controle médico sobre as normas do viver urbano e familiar (COSTA, 1999). Também se ampliou a circulação dos manuais de civilidade, que traziam novas questões e abordagens, os/as autores/as chamavam para si a tarefa de cartografar os espaços entre permitidos e proibidos, desenhando limites para o salubre e o insalubre, o limpo, o sujo e o mal lavado, o feio e o bonito, o permitido, proibido e o de fino trato. [5]

Os discursos dos manuais de civilidade referendavam as relações sociais, familiares, de gênero e de geração, além disso, forneciam suporte no qual os/as autores/as inscreviam o cotidiano porta adentro, modelando o se tornar noiva, esposa e mãe, traçando as habilidades da "boa dona de casa", talhando regras do "bem viver" e do "fino trato". Buscavam, entre outras funções, orientar sobre o doméstico, as práticas alimentares, o bom uso do corpo, difundindo

4. No Brasil, os manuais começaram a circular em meados do século XIX, importados do modelo francês. Esse tipo de dispositivo já era muito utilizado nas cortes europeias desde o século XIV, sob a forma de tratados de cortesia, regras de moral e nas artes de agradar ou de amar (RAINHO, 2002; SILVA, 2006).

5. Os manuais foram utilizado nas cortes europeias desde antes do século XVI; visavam orientar o comportamento, seu emprego se expandiu sob a forma de tratados de cortesia, regras de moral e nas artes de agradar ou de amar. Ao longo dos séculos, essas obras passaram por constantes adaptações influenciadas por mudanças culturais, científicas, morais e das normas sociais, a partir do século XIX, os **manuais** circulavam com mais intensidade em diversos países da Europa e das Américas (incluindo o Brasil), tiveram traduções e várias edições, inspiraram outros escritos no mesmo estilo. Essas publicações difundiam saberes normativos que tinham matrizes discursivas ancoradas em ideais civilizatórios europeus, mas, que no processo de circularidade cultural se hibridizaram. Os manuais eram de diferentes tipos e com objetivos específicos: os **manuais de higiene** enfatizavam a as questões de saúde e buscavam promover hábitos saudáveis, tinham preocupações com a saúde pública e, também, os ambientes domésticos; já **manuais de puericultura** orientavam sobre os cuidados com as crianças, abordando questões de higiene, alimentação e educação, a temática da instrução, também se encontrava presente nos **manuais pedagógicos** que enfocavam na formação dos futuros cidadãos. Apesar de terem alguns propósitos em comum, essas obras se diferiam dos **manuais de civilidade** como os escritos por Júlia Lopes e por Sarah Kalley, nos quais foram recorrentes os temas voltados às sensibilidades e à civilidade, nesses casos, mais dirigidos à formação da mulher e da família, reforçando papéis sociais e de gênero alinhados às expectativas de sua época. (GINZBURG, 2012; BURKE, 2003; CANCLINI, 2019, CHARTIER, 2020; RAINHO, 2002; SANTOS, 2011.)

regras, rotinas e preceitos, bem como reprimindo desvios e resistências, visando a subjetivação dos "cuidados de si".

Enquanto gênero literário, os manuais divulgavam preceitos de civilidade com intenções prescritivas, legitimadores de necessidades e de transformação. Esses escritos contemplavam narrativas sobre progresso, civilização, liberdade, igualdade, direitos, apregoavam reformas na educação, na saúde, na instrução, difundiam preceitos de civilidade, boas maneiras e de moral (CECCHIN, 2010). Apresentavam linguagem clara, direta e didática, com estratégias, instruções sobre como os/as leitores/as deveriam proceder, para tanto, assumiam um discurso persuasivo e normativo[6]. Contudo, embora se identifiquem aproximações, pontos consensuais e princípios básicos, as práticas presentes nesses escritos nem sempre se mostraram homogêneas, sendo observadas dissonâncias e mudanças.

Para os/as leitores/as, a narrativa dos manuais funcionavam como dispositivos pedagógicos que possibilitavam novas leituras sobre si mesmo, levando os membros das famílias a constituírem uma hermenêutica de si, prestando atenção ao seu corpo, cultivando jeitos de se assear, modos de viver, produzindo-se e conhecendo-se como sujeito saudável e "civilizado". Mediante esses cuidados de si que os sujeitos eliminariam seus "defeitos", adquirindo a instrução e a educação que os novos tempos exigiam.

As várias reedições dessas obras podem ser indício da sua recepção, da importância na difusão dos preceitos de civilidade para diferentes setores e gerações – ou talvez de resistência à incorporação. Cabe destacar que a produção discursiva nos manuais deve ser entendida como sinalizadora de construção de práticas, possibilitando múltiplas leituras e percepções, subentendendo-se um leitor agente, implicando adaptações, apropriações, invenções e reinvenções criativas.

"A Alegria da Casa", de Sarah Kalley

Autora da obra "*A Alegria da Casa*", Sarah Kalley aportou no Rio de Janeiro em 1855, juntamente com o seu esposo, pastor e médico Robert Reid Kalley. Nasceu em Nottingham (Inglaterra) em 1825 e, ao longo dos anos, desenvolveu a arte de escrever, compor músicas e tocar piano. Além disso, gostava de pintar, escrever poemas e ministrar aulas de conhecimentos gerais na igreja onde seu pai era pastor. Em 1852, casou-se com Robert Kalley, com quem viajou, posteriormente, para os Estados Unidos e, depois, para o Brasil. Em terras brasileiras, ajudou o marido a implantar a escola dominical e as Igrejas Evangélicas Fluminense e Pernambucana. Por ser mulher, não podia pregar nos púlpitos da igreja protestante, mas a sua voz era ouvida por meio dos sermões que elaborava e que entregava para que os homens ministrassem.

"*A Alegria da Casa*", publicado no Brasil em 1866, e em Portugal em 1916, foi um manual elaborado com um vocabulário simples, contemplando uma estrutura narrativa que facilitava a comunicação com o/a leitor/a, utilizando-se de exemplos práticos e cotidianos, visava contribuir para a difusão das práticas higienistas e "civilizatórias" apresentando um receituá-

6. Normatizar subentende um empenho pedagógico visando a adequação de comportamentos ou práticas através de ações de disciplina, autocontrole e construção de sensibilidades. Segundo Foucault (1985), a constituição de uma biopolítica implicou o aperfeiçoamento de táticas e dispositivos de normatização visando a subjetivação de práticas individuais e o aprimoramento da saúde da população.

rio de padrões de "boa conduta". Os escritos abordavam temas diversos voltados principalmente para as mulheres, dando ênfase aos cuidados e à limpeza da casa (diferentes cômodos, sala, cozinha e quartos), à alimentação, observando a higiene e saúde pessoal e da família (da pele, boca/dentes, rosto, nariz, olhos, cabelos, mãos, unhas, sono).

No centro da narrativa encontrava-se a mulher, sendo o ministério da maternidade sua principal atividade, nesse sentido, os escritos visavam reeducar as mães, medicalizando hábitos de vida, introduzindo a responsabilidade de cuidar da saúde da família, observando atentamente quaisquer rastros de doenças e atuando prontamente para evitá-las[7].

Nos escritos kalleyanos, o cotidiano feminino deveria ser marcado pela devoção à maternidade, sendo a mãe vista como educadora e mediadora, acompanhando os preceitos da "ciência maternal" regidos pela pedagogia e pela concepção higienista. Para tanto, as mães deveriam ser vigilantes e disciplinar comportamentos mediante normas, controle sobre si e sobre as crianças. A visão do corpo e de seus cuidados era norteada pelos conhecimentos médicos, que difundiam práticas e orientações normatizando os cuidados para todas as partes do corpo e as ações para eliminar os maus odores, más exalações, mau hálito e fedores do corpo (KALLEY, 2005, p. 86).

A higiene infantil se tornava imperiosa, o corpo da criança imprimia a marca do asseio e do cuidado materno, devendo ser constantemente limpo, investindo em ações de combate aos inimigos invisíveis (bactérias, protozoários e micróbios) e odores indesejáveis. O ritual do **banho** passou a ser apregoado como uma prática pedagógica higienizadora, e com essa "novas sensibilidades são trabalhadas, conduzindo ao exercício de uma dupla vigilância – sobre os outros e sobre si (autocontrole)" (BRÁS, 2008, p. 4). Alertava-se para a observação da sujeira no corpo, a falta de higiene percebida (pelo olfato e pela visão) deveria ser sanada pelo banho, prática capaz de evitar a contaminação da pele e prevenir doenças. Assim, a concepção do corpo limpo pela água foi difundida, aprendida e interiorizada (VIGARELLO, 1996, p. 175).

Kalley apontava que "a pele não lavada é uma pele fria, e assim produz abatimento de espírito", aconselhava as mulheres a tomarem um banho frio todas as manhãs, esfregando o corpo com um pano molhado para desobstruir os poros e, "assim, evitar muitas moléstias, e tornar-se mais agradáveis a si e aos que os cercam" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 86). Os olhares e os narizes passaram a atentar para a sujeira corporal, os odores que emanavam das partes ocultas e pudendas eram identificados, mas, particularmente, observava-se o que se encontrava exposto na pele, rosto, mãos e unhas, que precisavam de cuidados constantes. As mãos deveriam ser ensaboadas e limpas várias vezes por dia, e as unhas "devem andar limpas e curtas" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 87-88).

A missionária concedeu atenção aos cuidados com a boca, vista como a via de penetração de doenças. Dessa forma, a assepsia bucal deveria ser cuidadosa, higienizando as gengivas e os dentes para evitar as cáries e o mau hálito, que feria as boas maneiras. Assim, aconselhava:

> [...] os dentes devem ter cada manhã igual limpeza, sendo bem escovados não só para não repugnarmos aqueles com quem falamos, senão também para a conservação destes agentes tão preciosos e tão necessários ... algumas pessoas dizem que se limpam melhor os dentes areando-os com um pouco de *sal fino*. Outras empregam

7. Apesar de muitos escritos dessa natureza serem voltados apenas para as famílias de elite, "*A Alegria da Casa*" destinava-se também para os populares, já que inicialmente foi endereçado à Igreja Evangélica Fluminense e, posteriormente, aos alunos da Instrução Pública Primária do Rio de Janeiro.

> *giz refinado* para o mesmo fim. Outras esfregam-nos com *sabão* antes de escová-los (KALLEY, apud CARDOSO 2005, p. 87).

O aperfeiçoamento e a reeducação dos sentidos se tornaram fundamentais para a pedagogia da boa higiene. Sarah destacava a importância do uso de todos os sentidos na luta cotidiana contra os "inimigos invisíveis", estabelecendo as diferenciações entre o cheiroso e o fedorento, o limpo e o sujo, implicando em modificar hábitos, práticas, percepções e valores. O olfato era descrito como fundamental:

> O nariz é sentinela vigilante, sempre de atalaia, e que, à menor sombra de risco ... quando ao nosso olfato repugna alguma coisa, é que ela não tem utilidade para a saúde do corpo; da mesma forma, quando o nariz, vedete incansável, bradar o *Quem vem lá?* Devemos arrecear-nos de que o inimigo perto vem (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 81).

Outra sensitividade conclamada por Sarah era o **paladar,** que deveria ser aperfeiçoado visando a saúde da família. Prescrevia cuidados no preparo da comida e na sua conservação, as práticas cotidianas de higienização evitariam doenças provocadas pela ingestão de comida contaminada. A desinfecção da casa, particularmente da cozinha, ganhou destaque na narrativa kalleyana, assim, o capítulo I do livro foi dedicado a esse fim, advertindo que "cozinha asseada [era] casa asseada". Os trabalhos no cozinhar deveriam estar envolvidos em afeto, asseio e cuidado, envolvendo rituais diários: "cada manhã [...] a cozinha deve ser varrida com cuidado; o fogão, tirar-lhe a cinza e escová-lo; as mesas, cadeiras, etc., limpá-las". Também arrolava os cuidados para com os utensílios, vasilhas, panelas, louças, copos e talheres (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 72).

Dessa forma, escrevia e prescrevia cuidados, receitas, fórmulas, regras, tanto para o interior quanto para o exterior da casa: "As vidraças limpas, até se tornarem lustrosas, são para uma casa o que o céu claro é para o mundo; e é importantíssimo conservá-los assim, não somente para maior glória dos moradores, como também para benefícios da sua saúde" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 80).

A sala era identificada como um cartão de visita, refletindo as qualidades da dona da casa. A sala consistia em um local de vivências e precisaria ser limpo, agradável, iluminado e saudável. "Na sala de visita, como na sala de jantar, como em todos os outros lugares e aposentos de uma casa bem governada, a coisa principal é o *asseio*", pois isso não confere somente "um ar de agradável conforto à morada, como uma boa ideia do morador" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 78 e 81).

A pedagogia da higiene mostrava-se por todo o interior e o exterior da habitação. Para Sarah, as mulheres não podiam descuidar da limpeza diária, removendo "toda a água suja e de lavar a louça do quarto de dormir todos os dias com um pouco de água quente, enxugando-a, depois com uma toalha reservada para este fim somente", evitando as águas paradas que atraíam doenças para dentro de casa e para seus moradores. O quarto asseado careceria de ser varrido, "seus móveis devem ser bem limpos da poeira, e será bom aqui lembrar que o bater em qualquer objeto, com um espanador ou com um pano, só faz com que a poeira voe de um lugar para outro" e, uma vez por semana, deveria ser lavado "com água e sabão" (KALLEY, apud CARDOSO 2005, p. 76-77).

O abecedário da limpeza, as lições repetitivas, o controle da gramática cotidiana, as vozes ativas dentro de casa eram evocados. O asseio da *frontaria* da casa era visto como representativo da boa higiene dos seus moradores. "A soleira e o limiar da porta devem ser cuidadosamente varridos todos os dias de serviço, e lavadas uma ou mais vezes na semana. Em igual asseio e limpeza deve cada um trazer a sua testada, bem como o pátio, se o tem" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 81).

Os cuidados para com a casa estavam ancorados nas ideias e práticas de higienização e disciplinarização, com a finalidade de estabelecer uma ordem familiar. A casa higiênica era celebrada, desejada, os cômodos iluminados, ventilados, limpos, livres de maus odores, determinando novos hábitos domésticos: "A mais de um médico tenho ouvido declarar que muitas moléstias se originam deste costume de dormir em lugar onde o ar puro não pode penetrar facilmente, e considerando alguns fatos físicos, vemos quão pernicioso, com efeito, é um tal sistema" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 75).

Em "*A Alegria da Casa*", o número de "lições" sobre limpeza da casa e cuidados com as crianças é maior do que sobre o próprio feminino, percebendo-se na narrativa uma mulher cosida de cuidados, escrita por palavras doces, costurada pelas agulhas do racionalismo, cerzida pelas linhas do puritanismo inglês:

> Rica ou pobre, cada mulher deve sentir que aos olhos de seu próprio marido lhe cumpre mostrar-se mais agradável do que aos de outro qualquer no mundo. Deve ter, ao mesmo, desejo igual de lhe agradar quando é *seu marido* como tinha o cativar quando era somente *seu admirador, e,* se este empenho se manifestasse em tudo, parece-me que raras vezes haveria desgostos entre os casados (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 100).

Um repertório de atividades era pedagogicamente receitado por Kalley para livrar o corpo feminino da doença. Entre as prescrições terapêuticas, aconselhava-se "conservar a sua pele bem lavada com sabão e bastante água", fazer "exercícios de dia, e dormir em um lugar arejado [...], comer ao almoço o suficiente, ao jantar com temperança, e pouco ou quase nada à noite", pois que, obedecendo a essas instruções, "raras vezes precisará de doutores" (KALLEY, 2005, p. 92).

Além de tudo isso, Sarah Kalley advertia sobre vestuário que "deve haver ordem e asseio, e sobretudo devemos vestir sempre em harmonia com a posição social de cada um" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 90), de forma decente, discreta e decorosa. Recomendava que as mulheres cuidassem das roupas também quando estivessem dentro de casa, já que:

> [...] um homem carece, para sua mulher, de uma companheira que lhe seja agradável *todos* os dias e a *todas* as horas, mas não de uma criatura que toda se enfeite somente para passeios da rua, e a qual nem levemente se abale de mostrar-se aos de casa em tal desordem e desleixo de vestuário que só ao vê-la cause tédio e aborrecimento [...] Muitas senhoras em casa vestem-se de farrapos e andam sujas e maltrapilhas, para poderem sair à rua com mais um enfeite de seda, ou mais um raminho de flores artificiais! (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 90).

Essa profilaxia do vestuário contribuiu para as mudanças dos trajes tanto dentro quanto fora de casa, aumentando, assim, o comércio de roupas e de tecidos. Famílias que só se

preocupavam com o traje quando saíam às ruas passaram "a consagrar maior atenção ao modo como se vestiam em casa. O cuidado em adequar a roupa ao clima, às idades e aos gêneros ampliou, consideravelmente, o consumo destes artigos" (COSTA, 1999, p. 130). Tendo como agentes dos novos estilos de vestir costureiros e modistas (MENEZES, 2014), o vestir tornou-se elemento de distinção social, "o olhar sobre o corpo se enriqueceu inexoravelmente, acrescentando detalhes estéticos [...]" (VIGARELLO, 2006, p. 103) e marcando uma teatralidade do figurino pela qual mulheres e homens buscavam mudar e/ou disfarçar o corpo coberto e se embelezar[8].

A normalização médica unia-se à estetização do sujeito. As representações do trajar, do combinar roupas e cores, emergiam explorando o cuidado com a limpeza tanto do vestuário externo como das roupas íntimas.

> É mau sinal quando a roupa por *fora* está nova e enfeitada, e a de *dentro* está velha e sem préstimo. É melhor tolerar uma casaca ou vestido velho do que trazer as cousas rotas às escondidas. Um homem que anda com chapéu e casaca na última moda, ao passo que leva a camisa velha e suja, ou uma mulher com flores e rendas, e com buracos nas meias e saia de uma cor duvidosa, é triste espetáculo! Se é preciso sacrificar alguma cousa, seja a de menor importância. Não há dúvida, de que o estado da roupa que se traz *por dentro* dá uma prova mais infalível da decência de uma pessoa do que qualquer adorno de coisas exteriores (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 91).

A pedagogia da higiene adentrou a arquitetura familiar e contribuiu para a criação das figuras da "boa" e da "má" dona de casa, sendo a "boa mulher" representada como laboriosa, asseada, econômica. Estava sempre realizando tarefas, limpando, lavando roupa, bordando, costurando e cerzindo, engomando as roupas, limpando as crianças, preocupando-se com todos os recônditos da casa, que deveria "ser bem arejada, mas (principalmente no tempo de verão) é bom conservá-la muito *sombria*, por causa das moscas, às quais a escuridão afugenta, e que causam tão grande incômodo nas horas de comer" (KALLEY, apud CARDOSO, 2005, p. 78).

4. *"Livro das Noivas"*, de Júlia Lopes de Almeida

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) nasceu no Rio de Janeiro, casou-se com o poeta e jornalista Felinto de Almeida, com quem teve seis filhos. Recebeu uma educação refinada, iniciando sua carreira como escritora em 1881, escreveu para diversos jornais e revistas no Brasil e em Portugal, publicou várias obras, algumas de reconhecido sucesso editorial, entre elas *"Livro das noivas"* (1896). Em 1891, iniciou-se como romancista em *"A Família Medeiros"*, seguido por *"A Viúva Simões"* (1897), *"Memórias de Marta"* (1899), *"A Falência"* (1901), *"Correio da Roça"* (1913), no decorrer de sua vida publicou mais de 30 obras, tornando-se reconhecida por seus pares e pelos eleitores.

8. A nudez passou a ser "castigada" pelos médicos e moralistas, que desejavam corpos bem-vestidos, bem-cobertos, nada de decotes excessivos, sendo que a nudez passou a ser descrita como indecente, violação da moral e má educação.

Atuante nas causas feministas[9], Júlia Lopes frequentava eventos e circuitos literários, esteve inserida em redes intelectuais e feministas, manteve contato com escritoras de outros países, com destaque para as portuguesas Ana de Castro Osório e Emília de Sousa Costa (FLORES, DUARTE, MOREIRA, 2009; FREITAS, 2021; VIEIRA, 2011).

O "*Livro das noivas",* ao contrário de outros escritos do mesmo gênero, é marcado por uma narrativa que explicita a experiência de Júlia Lopes como escritora e sua preocupação com o estilo estético do texto. Apresentava itens curtos e independentes, como se fossem crônicas, nas quais a autora se utilizava de liberdade criatividade, registrando cenas, ocasiões ficcionais, elaborando diálogos entre personagens (mãe com a filha no dia de seu casamento, conversas entre amigas e entre sogra e nora, visita a uma amiga), alguns tópicos são cartas (a uma noiva, de uma sogra, a uma celibatária), outros representam uma visita à casa de uma amiga. Além dos diálogos, colocava questões, sugeria respostas, dava conselhos e instruções[10]. Usava da descrição densa para apresentar a casa, o jardim, a horta, os vestuários; buscava envolver e comover o leitor ao falar do amor conjugal e do afeto maternal, das virtudes e da prática da caridade, dos pobres e dos cuidados com os doentes.

A obra foi dedicada ao seu marido, registrando o afeto que nutria por Filinto de Almeida, com o qual foi casada por mais de 40 anos. O livro se encontra organizado em três partes, numa primeira questionava preceitos, conflitos e tramas do casamento, falando do amor e da felicidade ("O dia do casamento", "Carta a uma noiva", "A poesia da vida", "Concessões para a felicidade"), discutia as questões da vivência da pobreza e da caridade ("Saber ser pobre", "Os pobres", "Os doentes"), abordava a importância da educação feminina ("Os Livros", "Bellas Artes"), o lazer e o vestuário ("Os Bailes", "A roupa branca", "As joias"). Na segunda unidade, os itens privilegiam as questões da casa ("Da sala a cozinha", "A mesa", "A cozinha", "Floricultura", "Horticultura"), destacando-se um item sobre "Os criados". Por fim, a terceira parte se centra nas discussões sobre a maternidade, saúde e educação das crianças ("Ser mãe", "Entre dois berços", "As crianças", "Educação").

Dirigida às noivas, a obra apregoava que o vetor da escolha matrimonial deveria ser o amor, assim sendo, questionava as práticas, ainda em voga, das bases contratuais do matrimônio de conveniência, do regime de bens e do dote (NAZZARI, 2001)[11]. Discutia padrões, valores, comportamentos e sensibilidades emergentes assentados nas prédicas do amor romântico

9. Considera-se a atuação da escritora como um "feminismo possível", isto é, inserido na conjuntura da sua época, destacando-se entre as principais pautas do seu engajamento a preocupação com a condição feminina e a educação, que considerava um instrumento fundamental para a libertação moral, social e intelectual das mulheres. Júlia apregoava e participou de manifestações pelo direito ao sufrágio feminino (no Brasil, o direito ao voto para mulheres foi instituído em 1932). Além de atuar através de seus escritos, ela palestrava, participava de encontros e congressos, também, criou e participou de associações feministas e filantrópicas, como a Associação da Mulher Brasileira, a Legião da Mulher Brasileira (1919) e a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1922). (LUCA, 1999)

10. A erudição da autora se explicita nas referências e comparações com situações similares na França, na Inglaterra e em outros países da Europa, citava autores como Michelet, George Sand, Herbert Spencer, além de pedagogos e higienistas.

11. No século XIX, o declínio do tamanho e da frequência dos dotes levou a valorização das qualidades pessoais e a educação da noiva passou a ser vista como um atrativo no novo pacto patrimonial, já que a auxiliaria a ser uma boa mãe, além de protegê-la contra as incertezas. Os homens da elite consideravam uma noiva alfabetizada mais atrativa que uma sem instrução, pois poderia ensinar os filhos a ler e escrever, sendo mais eficiente na administração da casa e controle dos criados (NAZZARI, 2001).

e da felicidade amorosa, contribuindo para a subjetivação desses sentimentos e de suas práticas (BORGES, 2018; CECCHIN, 2010). Sobre as relações matrimoniais e as "concessões para a felicidade" (ALMEIDA, 1905, p. 49), observava a posição da esposa, estabelecendo relações hierarquizadas entre os gêneros

> A mulher tem sempre a mesma poesia: a de trabalhar para ser agradável, útil, boa, para satisfazer uma necessidade moral ou intelectual do esposo e da família, revelando-se amorosa e digna do doce e pesado encargo que a sociedade lhe destinou. (ALMEIDA, 1905, p. 29)

Assumia a incumbência de instruir as leitoras sobre o amor materno e as responsabilidades da maternidade. Seus conselhos se enquadram na valorização da infância como uma etapa da vida que necessita de atenções e cuidados.

> Não sei que haja, para uma mulher de coração, prazer comparável ao de criar seus filhos! Eu, confesso, sinto um grande desvanecimento e um intimo orgulho quando olho para o meu filho, criança robusta, que espalha por todo a casa o seu riso sonoro... não há nada mais encantador do que acompanhar o desenvolvimento de uma criança; e só a mão pode seguir com atenção, desde que o crie, o desabrochar da inteligência e dos sentimentos de um filho... (ALMEIDA, 1905, p. 177-178)

As questões sobre a infância envolviam médicos, pedagogos, higienistas, produzindo uma variedade de interpretações e proposições, baseando-se nessas matrizes discursivas que Júlia sintetizava os debates, destacando a importância da higiene infantil, do asseio e do banho diário (VIGARELLO, 1996).

> A higiene das criancinhas é sabido no que consiste: ar puro e renovado, passeios a jardins, muito asseio, banhos diários com água fresca, seguidos de brandas fricções com uma espoja ou toalha seca; cabeça bem lavada, esfregada com escova macia, a fim de auxiliar o nascimento do cabelo e de não deixar a caspa se acumular sob a forma de crosta, que as mães ignorantes ou pouco limpas respeitam como uma erupção inevitável!... não tolero a vista dessas cabeças que, em vez de atrairem beijos, repelem-nos pela sua imundicie. (ALMEIDA, 1905, p. 190)

A obra apregoava a difusão de hábitos sadios, através de propostas higiênicas a serem implementadas pelas mães, que deveriam assumir os cuidados dos corpos infantis. No que se refere aos dentes, precisariam ser observados desde a primeira dentição, desenvolvendo o hábito da escovação e limpeza todas as manhãs e as noites, antes de dormir, promovendo a saúde bucal, evitando a cárie e possibilitando a frescura do hálito. Lembrava que "é bom deitar algumas gotas de Phenol Boubeuf na água com que lavamos a boca e presidir a toilette das crianças que não esqueçam isso. O Phenol é um excelente preservativo para moléstias da garganta e dos dentes" (ALMEIDA, 1905, p. 128).

A nutrição infantil merecia atenção especial, necessitava ser saudável em todas as etapas do crescimento das crianças. Divulgava a importância da amamentação materna, que possibilitava o melhor nutriente, que deveria ser ministrado com cuidados higiênicos, em horários determinados e com intervalos regulares.

> ... não basta ter-se sofrido as fadigas da gravidez e as dores do parto para se ser mãe! É ainda além disso preciso afrontar os trabalhos de aleitamento, levando a cabo o cumprimento da missão que a natureza impõe..., julgamo-nos algumas vezes inábeis para realizar uma empresa, como a da amamentação, que, se é em extremo fatigante, não é coisa tão simples, para ser feita sem preocupações de espirito, nem tarefa que se leve ao fim sem fadiga do corpo... (ALMEIDA, 1905, p. 188)

Questionava a utilização de amas de leite[12], alertando sobre os perigos as "amamentação mercenária"

> Porque o leite é o sangue, e no sangue pode ir a transmissão da paixões, das doenças, dos vícios constitucionais, de defeitos de gênio e de caráter, tanto como pela geração. Porque o leite de uma outra mulher pode infiltrar nosso filhinho sentimento de que mais tarde tenhamos de corar! (ALMEIDA, 1905, p. 188)

A autora destacava a relevância da instrução feminina, considerando-a essencial para a propagação do novo modelo de maternidade que disciplinaria as crianças no sentido da ordem, do estudo, do trabalho e de valores morais. A maternidade deveria ser motivo de orgulho e felicidade, mas envolvia responsabilidades e carregava o fardo da culpa, já que as más atitudes e desvios de condutas dos filhos, eram vistos como sinais de "falhas" maternais. Afirmando que

> Nenhum mestre pode ser mais insinuante, mais querido, mais doce, mais presuasivo, que a mãe! E é essa missão é a que deve induzir as moças a ler e a estudar com atenção. Aprender para ensinar, com inteligência, alegre e maternalmente!... Vamos, minhas amigas, tenhamos coragem para levar a nossa missão ao cabo! Ela não é leve, mas, é com certeza a mais pura, a mais justa, a mais ampla, a mais bendita das benditas! (ALMEIDA, 1905, p. 201-203)

A obra observada que educar os filhos implicava ter preceitos e método norteados pela puericultura e pela pedagogia, ordenando e disciplinando o cotidiano, impondo horários, regras e programas.

> Dizem todos os higienistas que as crianças, mais que os adultos precisam de uma vida metódica, conquanto agitada. Devem-se levantar cedo, deixando a moleza dos lençóis quentes e o ar abafado da alcova pelo aroma sadio da manhã e a luz benefica do sol. Depois do banho frio, tomarão leite quente e farão correrias em que desentorpeçam os músculos; pelo dia terão o alimento a horas certas, os recreios regulares, até que chegue a noite, devendo ir para o leito, sempre á mesma hora. Este programa não é dificil de executar, e quantos desastres pode prevenir! ... O nosso principal esforço deve ser fortalecer o corpo e o espírito da criança; para isso devemos ministrar-lhes, a par de passeios e jogos infantis, vestuários apropriados á estação, alimentação sa-

12. Nesse momento em que crescia a obsessão com a propagação de doenças contagiosas, ganhou ênfase o questionamento da "amamentação mercenária", ante a possibilidade de que as amas infectassem as crianças, principalmente, com tuberculose e sífilis, assim, foram desencadeadas campanhas/ações contra as condições em que era realizada essa função, se tentou regulamentar a ocupação, procurando-se regrar obrigações e deveres. (MATOS, 2019; MORAES, 2021)

> dia, ginástica, estudo sem esforço e sem castigos, limpeza, bons exemplos, ternura e alegria. (ALMEIDA, 1905, p. 195-199)

Os aconselhamentos doutrinadores e modelares de Júlia Lopes também incluíam os "cuidados de si" (FOUCAULT, 1985), aqueles que as mulheres necessitariam ter com a higiene do seu corpo (pele, boca/dentes, rosto, cabelos, unhas), com a beleza e o vestuário. Ressaltava que

> Nós, as brasileiras, tratamos a nossa saúde sem inteligência nem cuidado. Andar a pé! Quem nos fala disso! Desconhecemos os passeios higiênicos feitos pela manhã quando a vegetação rescende ainda o frescor perfumado da noite e o sol tem a temperatura branda que não nos fere a pele com as agulhadas do calor do meio-dia.... não ter receio dos banhos frios... (ALMEIDA, 1905, p. 186)

Quanto ao vestuário, preconizava que deveria ser discreto, adequado ao tipo físico e à idade, assim como as joias ("ter joias não é fácil; usá-las com discrição é dificílimo" ALMEIDA, 1905, p.63), os perfumes e a maquiagem (rouge e pó de arroz) precisariam ser usados com parcimônia e elegância. Aconselhava não acumular grande quantidade de roupas, essas deveriam estar sempre bem conservadas, higienizadas e marcadas (monogramas). Para a limpeza adequada das roupas brancas pessoais e dos itens de cama, mesa e banho, indicava o uso de lavadeiras externas. Contudo, alertava para os perigos da contaminação, dessa forma, as lavadeiras deveriam ser de confiança, garantindo que o serviço não fossem feito em tanques e tinas de cortiços e misturando roupas de várias procedências.[13] Ressaltava:

> Detestei sempre as roupas lavadas em tanques e nas tinas dos cortiços ou dos quintais apertados da cidade. Ali, com o mesmo sabão e na mesma água as lavadeiras misturam a roupa de toda a gente, sem distinção, estendendo-a depois a secar sobre pedras ou sobre zinco, em um ar viciado e doentio. A noite recolhem e guardam a roupa no mesmo quarto em que dormem com a filharada, entre o amontoado dos trastes e dos trapos. (ALMEIDA, 1905, p. 20)

A esposa abnegada ao marido e aos filhos teria como qualidades ser dedicada, laboriosa, ordeira, caprichosa, metódica, prática, sensata, asseada, higiênica, econômica (organizar os gastos, sugeria um caderno com registros e controle das despesas),– enfim, uma hábil administradora do lar. Dessa forma, ampliava as responsabilidades femininas no espaço privado, na organização, conservação e higiene do lar, visando a saúde, harmonia e felicidade de todos.

A autora abordava diversos temas do cotidiano doméstico, em particular, a alimentação. A dona da casa deveria acompanhar pessoalmente de todas as etapas do preparo da comida, desde a compra dos ingredientes, buscar um mercado arejado e limpo, verificar a procedência e qualidade das carnes, dos pescados, das frutas, dos legumes e das verduras. Garantindo uma alimentação variada e saudável, sugeria que, se possível, a moradia tivesse um galinheiro, uma

13. Em várias ocasiões, particularmente durante as epidêmicas, as lavadeiras foram acusadas pela disseminação das doenças, alegava-se que a água suja das lavagens que escorria pela cidade seria foco de propagação. Autoridades higiênicas alertavam que as mulheres que recolhiam roupa para lavar em tinas comunitárias nos cortiços "misturavam as roupas de todas as gentes" e contaminavam as famílias, reforçando a ideia corrente de que o pobre infectava o rico. (MATOS, 2019, p. 147)

horta e um pomar. Valorizava essas extensões da casa, assim como o jardim, que devia estar sob os cuidados e a vigilância da senhora (orientava sobre o processo do plantio, semeadura, poda, seleção das flores), via na jardinagem uma atividade prazerosa e de lazer

> Um jardim feito por nós, merece-nos mais amor [...] adoramos a sombra desta ou daquela arvore, envaidecemo-nos com a lembrança de ter sido plantada por nós! O primeiro ramalhete oferecido à mãe ou ao pai, enche a jovem jardineira de orgulho e de alegria... Em poucos países o prazer da jardinagem poderá ser tão bem recompensado como no nosso. As maravilhosas orquídeas de formas fantásticas, coloridos originalíssimos, perfume penetrante, bastam para fazer a delícia de qualquer colecionador inteligente". (ALMEIDA, 1905, p. 132-33)

Zelando por uma nutrição saudável e equilibrada, atentando para a limpeza da cozinha e para a higiene no preparo dos alimentos feito com carinho buscando agradar ao gosto do marido e das crianças (ALMEIDA, 1905, p. 90). Por fim, as refeições seriam servidas com esmero (ELIAS, 1994):

> Linho alvo, flores frescas, cristais límpidos, porcelana e talheres, bem tratados, constituem o principal elemento para tornar uma mesa atraente e risonha... não está só na quantidade nem mesmo na variedade do menu o encanto de qualquer refeição, mas sim na sua leveza, no sabor delicado dos seus alimentos e na maneira porque é disposta e servida. Certamente que não há nada mais que carinhoso olhar mereça de uma boa dona de casa do que a mesa bem-posta... (ALMEIDA, 1905, p. 89)

Sobre a casa, aconselhava que a escolha do imóvel priorizasse local "arejado, claro, seco, procurar saber quem morou anteriormente, se teve alguém com moléstia contagiosa. Antes da mudança desinfetar a casa com rigor [...] todo o cuidado é pouco" (ALMEIDA, 1905, p. 127). Acompanhando os preceitos regentes com a valorização da perspectiva médico-higienista, destacava que "todas as famílias devem perguntar ao seu médico com que devem desinfectar diariamente a casa em tempos de epidemias, e quais os remédios que é bom ter sempre à mão" (ALMEIDA, 1905, p. 129).

A autora apontava que a casa fosse marcada pela praticidade, conforto e higiene. Os cômodos precisariam ser arejados, ventilados, luminosos, claros, acolhedores e confortáveis. A disposição dos móveis deveria ser harmônica se limitando ao indispensável, com um mobiliário leve e bem tratado, opunha-se ao uso de cortinas e tapetes pesados, que acumulavam pó e micróbios (ALMEIDA, 1905, p. 153-165).

> O quarto não era grande, mas fresco, bem iluminado por uma janela larga, sem cortinas. O chão, todo encerado, não tinha tapetes e nas paredes reinava a mesma simplicidade. Como mobília a indispensável cama, criado-mudo e um cabide de pés, nesse momento espanado e desocupado, posto ali para receber á noite a roupa que despissem, o que é mais higiênico que deixá-la sobre cadeiras ou pendurada rente às paredes. (ALMEIDA, 1905, p. 157)

A cozinha era foco de atenção e zelo especiais, primando pela limpeza e higiene, aconselhava que esse cômodo tivesse paredes com ladrilhos e azulejos brancos, assoalho claro, pra-

teleiras forradas, mesa lavada, pias com água corrente, destacava que o fogão a gás era mais cômodo e higiênico.

> ...a copa, que é, como a cozinha, de ladrilho e de azulejo branco. Estas duas pias são, uma para pratos, outra para xícaras e para copos. Em ambas água corrente, fria e quente. Como mobília, a mesa para depósito da louça. Nas paredes os ganchos niquelados para os panos de serviço. Agora a cozinha. O fogão econômico tinha sido substituído por um fogão de gás, que brilhava com os seus metais escrupulosamente areados. Numa parede, em uma pequena prateleira de mármore branco, viam-se os potes de louça — do sal, da pimenta, da massa de tomate, etc. (ALMEIDA, 1905, p. 160)

Os utensílios de cozinha e de serviço de mesa (vasilhas, panelas, potes, louças, copos e talheres) deveriam ser em número e tamanho adequados às necessidades da família, mantidos sempre limpos e adequadamente guardados (ALMEIDA, 1905, p. 90-99).

Procurando orientar sobre o cotidiano dos afazeres domésticos, da administração e da organização do lar, apregoava a importância de um sistema, um método rigoroso de gestão, marcado pela ordem, organização de horários e estabelecimento de funções.

> A ordem e o método são às vezes coisas difíceis de adquirir, mas depois fáceis de conservar. Dependem de um esforço da vontade, de uma tenacidade sempre proveitosa... A paz, o bom humor, a saúde mesmo, obtém-se em grande parte com a ordem. Infelizmente, a ordem não é fácil de estabelecer-se em uma casa, desde que a dona não tenha bastante força moral, caráter firme, vontade ou educação metódica e perfeita... é que os devemos sujeitar a um método rigoroso. Assim, tendo um lugar certo para cada objeto, o que evita a impaciência da procura, coisa terrível e abominável; tendo asseio, submissão ao relógio, para que tudo marche a tempo e a horas, e tendo distribuído (ALMEIDA, 1905, p. 74-75).

Além dos cuidados com a higiene, "para que o movimento da casa seja regular e perfeito devemos ter lugares especiais para cada objeto" (ALMEIDA, 1905, p. 159), preconizava a necessidade da ordenação de tudo, das roupas nos armários, nas gavetas e em baús, roupas essas que deveriam ser aromatizadas com sachês ou pequenos maços de alecrim, alfazema ou outras flores, ratificando a valorização dos aromas, como sinônimo de limpeza. ((VIGARELLO, 1996).

> Não há nada mais gostoso, entre os nossos hábitos caseiros, do que ter sempre bem arranjadinha a roupa branca. É nela que o nosso capricho e zelo melhor se podem revelar. Uma gaveta denuncia fatalmente a dona; se ela for esmerada, deita de vez em quando um ramo de flores frescas. O aroma das plantas impregna-se suavemente no linho e no morim (ALMEIDA, 1905, p. 19).

O espaço doméstico deveria ser regido pela pedagogia da governança, sob o controle e as regras estabelecidos pela dona da casa, centrados em preceitos de higiene, ordem e moral. Numa sociedade recém-egressa da escravidão se observava permanências das relações marcadas por hierarquias, persistindo práticas que colocavam os/as criados/as sob a tutela das senhoras, acompanhando pressupostos normativos, disciplinares de controle e subordinação,

que se somavam as relações paternalistas[14]. (GRAHAN, 1992; MATOS, 2019) Nesse sentido, a obra orientava sobre o controle e disciplina dos criados, que deveriam ser tratados com autoridade, mas, também com respeito e possibilitando alimentação e acomodação adequadas (ALMEIDA, 1905, p. 160).

> Deixando cair todas as culpas e responsabilidades sobre os criados, não tratamos de averiguar se estamos ou não bem-educadas para lidar com eles! Caímos nos extremos, impomos-lhes severamente, ou pedimos-lhes como um favor o cumprimento dos seus serviços; e aí está muitas vezes o motivo de ou sermos pouco respeitadas, prevalecendo-se eles da nossa condescendência bonachona, ou de sermos abandonadas por antipáticas e abusivas! (ALMEIDA, 1905, p. 119)

As relações estabelecidas nos domicílios implicavam num controle constante, supervisionando o trabalho e o comportamento dos criados. Na organização metódica da rotina de trabalho, a dona da casa devia monitorar as tarefas e instruir os criados nos afazeres, determinar as funções, responsabilidades e atividades a serem desenvolvidas; para tanto, a autora aconselhava a utilização de tabelas semanais dos serviços assegurando qualidade, aproveitamento adequado do tempo (pontualidade e assiduidade) e rotina eficiente.

> ...em casa tabelas para o serviço da semana. São três tabelas uma para a cozinheira, com os menus determinados, dias de lavagem do assoalho, de portas e de janelas, polimento do fogão, torneiras, etc. Esta é, naturalmente, a tabela mais sujeita a alterações, porque nem sempre se encontra no mercado o gênero procurado. Em todo caso, poupa o trabalho de pensar, ou de repetir muito um prato qualquer.
> A segunda tabela é para o copeiro. Além do serviço da copa, limpeza de botas, etc., que é todos os dias o mesmo, estão nela marcados também os dias de lavagem destes ou daqueles compartimentos, de vidros, lampiões, armários, de passar óleo nos móveis e arear os metais, tendo ainda a obrigação de regar todas as tardes o pequeno jardim de que a própria dona trata.
> A terceira tabela pertence à criada e determina, além do serviço diário da limpeza do quarto, da toilette, e do passeio matinal com as crianças, o seguinte método: segunda e terça feira lavagem da roupa das crianças; quarta feira examinar e concertar roupa branca, pôr ao sol fatos de casimira, botinas, tudo que for sujeito ao mofo: quinta feira passear com as crianças; sexta e sábado passar roupa branca e engomar. Domingo livre. (ALMEIDA, 1905, p. 75-76).

O conjunto de conselhos e indicações presentes na obra, a sua circulação e recepção pelo público feminino visava garantir práticas, um *savoir vivre* difundindo *habitus* entendido "um sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas, necessidades objetivas das quais ele é produto" (BOURDIEU, 1983, p. 65).

14. As atitudes paternalistas tinham leituras diferenciadas por parte de patrões e criados. Para os patrões, abria-se a possibilidade de amenizar os conflitos, minando resistências, criando obrigações mútuas e relações com a busca de estreitamento de vínculos de fidelidade e envolvimento. Já os criados utilizavam essas práticas paternalistas como forma de garantir benefícios e ocupar brechas; contudo, eles, também aderiam ao processo, sendo exemplar as iniciativas de indicar parentes e conhecidos para a função. (MATOS, 2019)

5. Considerações finais

As mudanças vigentes na segunda metade do século XIX abrangiam vários domínios, para além do espaço público, estendiam seus tentáculos "porta adentro", com a ampliação do campo de ação da medicina e do higienismo, buscavam influenciar diretamente a alteração do espaço e da organização da casa. O trabalho doméstico se alterou com a difusão de novas normas de higiene, redobrando os cuidados para com o ambiente, a importância da limpeza, ampliando a responsabilidade das donas de casa pela saúde e pelo bem-estar dos membros da família, principalmente em relação aos cuidados com as crianças (COSTA, 1999).

Nesse contexto, a saúde da nação foi vinculada à das famílias, ampliando-se as preocupações com as enfermidades contagiosas. Uma das questões que marcaram os discursos civilizatórios – médicos, sanitaristas, higienistas, pedagógicos – em torno da família foi a preocupação com o controle do desejo dos seus membros, da educação das vontades, dos dispêndios da energia do corpo. Somente uma modificação na leitura de sua corporeidade conduziria os indivíduos ao autocontrole e ao equilíbrio das energias do corpo, equilíbrio concebido como a saúde de si mesmo. A higiene física, moral e intelectual, a saúde para o corpo, o caráter para a alma e a inteligência para a sociedade. (VIGARELLO, 1996; COSTA, 1999) Para auxiliar nesse processo, expandem-se os manuais e as revistas com normas de como executar e/ou organizar os serviços do lar. O que se percebe nessas obras era que a educação das vontades e do cotidiano de mulheres se constituía em condição fundamental almejada pelo discurso civilizatório, marcado por enunciados pedagógicos e impositivos assentados em laços com a medicina e o higienismo, tornando-se um canal de divulgação da educação sanitária. A necessidade de cuidados com o corpo foi tema recorrente, visando disseminar práticas e cultivar bons hábitos de higiene e saúde.

Embora algumas obras fossem dirigidas a um leitor universal, o público feminino foi um alvo eleito dessa literatura. Os manuais apresentavam um discurso repleto de prescrições, com a utilização do imperativo – ordenar, disciplinar, regrar, dever – e mesmo de conselhos em pequenos tópicos pontuais e informativos em um tom moralizante, criando modelos a serem seguidos pelas mulheres e normas sobre como educar as moças para o casamento, a vida em família, a maternidade, os "cuidados de si" e das crianças. Seu conteúdo variava, podendo também conter itens como trabalhos manuais, receitas, boas maneiras, economia doméstica, puericultura, entre outros.

Destacava-se que a "**nova mulher**" deveria ser instruída, a educação feminina se tornou assunto constante em várias instâncias, sendo vista como indispensável para o aprimoramento da família e da sociedade, já que a mulher se constituiria em um agente multiplicador na difusão de conhecimentos, preceitos, valores morais e éticos, que deveriam ser transmitidos aos filhos. Assim, a maternidade, além de "mandado biológico", adquiriu significado social, tornou-se função que "enaltecia e glorificava a mulher" como formadora dos futuros cidadãos e dos alicerces da pátria; os "sentimentos maternais" justificariam a dedicação à família e aos filhos (ALMEIDA, 2000; BERNARDES, 1989; MATOS e ALVES, 2006).

Os manuais aqui analisados "*A Alegria da Casa*" e "*Livro das Noivas*" tiveram uma intensa circulação (com várias edições). As leitoras se apropriaram de seus ensinamentos, e suas propostas foram reproduzidas em vários outros veículos, como revistas, jornais, almanaques,

romances, estando também presentes na publicidade.[15] A cada leitura, esses manuais contribuíam para doutrinar corpos, comportamentos e sensibilidades.

6. Referências

ALMEIDA, Jane Soares de. As lutas femininas por educação, igualdade e cidadania. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, n. 81, 2000, pp. 5-15.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Livro das noivas*. 2 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1905.

BARROS, José D'Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, Vozes, 2007.

BENCHIMOL, Jaime L. *Dos micróbios aos mosquitos*: *febre amarela e a revolução pasteuriana no Brasil.* Rio de Janeiro, Fiocruz, Editora UFRJ, 1999.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby C. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro - século XIX. São Paulo, T.A. Queiroz, 1989.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino.* Rio de Janeiro, Editora 34, 1999.

BOLUFER, Mónica. "Modelar conductas y sensibilidades: un campo abierto de indagación histórica". In: *Educar los sentimientos y las costumbres: Una mirada desde la historia*. Zaragoza: CSIC, 2014.

BORGES, Valdeci Rezende. *Histórias românticas na Corte do Brasil Imperial*: o romance urbano de José de Alencar (Rio de Janeiro/1840-1870). São Paulo, E-Manuscrito, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.

BRÁS, José Viegas. A higiene e o governo das almas: o despertar de uma nova relação. *Revista Lusófona de Educação*, 12-12 (2008), 113-138.

BURITI, Iranilson. "*A Alegria da Casa"* - higiene e história dos costumes no Segundo Império. São Paulo, E-Manuscrito, 2022.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2019.

15. Desde meados do século XIX, apesar dos altos índices de analfabetismo no Brasil, foram difundidos hábitos de leitura, dinamizando a maior circulação de livros, manuais e periódicos, incluindo os direcionados às mulheres. O primeiro periódico dirigido e editado por mulheres foi o *Jornal das Senhoras* (1852), que assumia "a luta pela emancipação moral da mulher por meio da educação, essas publicações se expandiram e circulavam por diferentes regiões, destacando-se *O Sexo Feminino* (1873), *Echo das Damas* (1875-9), *A Família* (1888), *A Mensageira* (1897), *O Domingo* (1874), *Jornal das Damas* (1874), *Myosotis* (1875), *A Voz Feminina* (1900), *A Família* (1888), entre outros.

CECCHIN, Cristiane & CUNHA, Maria Teresa Santos. "Tenha modos! Educação e sociabilidades em manuais de civilidade e etiqueta (1900 – 1960)". *X Simpósio Internacional Processo Civilizador*. Campinas, 2007.

CECCHIN, Cristiane. *Literatura para uma vida em matrimônio*: a construção das sensibilidades conjugais em manuais de civilidade. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH/ UFSC, Florianópolis, 2010.

CHARTIER, Roger. *Mobilidade e materialidade dos textos nos séculos XVI e XVII*. Chapecó/ Salvador, Argos/EDUFBA, 2020.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores.* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar.* Rio de Janeiro, Graal, 1999.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*: *uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

FLORES, Conceição; DUARTE, Constância; MOREIRA, Zenóbia Collares. *Dicionário de Escritoras Portuguesas*: das origens à atualidade. Santa Catarina, Mulheres, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* 3 - O cuidado de si. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
FREITAS, Carla Patrícia Aleixo Baptista de. *Olhares cruzados sobre o(s) feminismo(s) e a educação feminina em Portugal e no Brasil nos alvores do século XX*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, 2021.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

GONDRA, José Gonçalves. *Artes de civilizar. Medicina, higiene e educação escolar na Corte Imperial.* Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GRAHAN, Sandra Lauderdale. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro - 1860-1910*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografia dos desejos.* Petrópolis: Vozes, 1986.

KALLEY, Sarah. A alegria da casa. *In*: CARDOSO, Douglas Nassif. *O cotidiano feminino no Segundo Império.* São Bernardo do Campo, Edições do Autor, 2005.

KALLEY, Sarah Poulton. *A alegria da casa*. Ou raios de luz sobre a vida familiar. 5. ed. Lisboa, Barata & Sanches, 1894.

LUCA, Leonora de. O 'feminismo possível' de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*. Campinas, 12, (1999), 275-299.

MATOS, Maria Izilda S. de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho.* 3 ed. São Paulo, E-Manuscrito, 2019.

MATOS, Maria Izilda S. de; ALVES, Gisele. "A Nova Mulher" educando as futuras mães (1850-1900). *Caderno Espaço Feminino* (UFU), 15, (2006), 173-196.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Francesas no Rio Imperial.* Rio de Janeiro, Ayran, 2014.
MICHELET, Jules. *A mulher.* São Paulo, Martins Fontes, 1995.

MORAES, Mirtes de. *Maternidade: uma análise sociocultural*, Curitiba, APPRIS editora, 2021.
NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote*: mulheres, famílias e mudança social. São Paulom, Companhia das Letras, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A Cidade e a Moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília, UnB, 2002.

SANTOS, Cláudia Amaral dos. A vida do bebê: a constituição de infâncias saudáveis e normais nos manuais de puericultura brasileiros. *Revista Brasileira de Educação.* 16-47 (2011), 427-442.
SOARES JÚNIOR, Azemar dos Santos. "Sob o governo de Higia: os saberes médico-pedagógicos e a construção de um corpo hígido na Paraíba (1930-1940)". Revista História da Educação. 23 (2019), e76717. Disponível em: Recuperado de https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/76717,. Acesso em: 05. Mar. 2025.

VIEIRA, Marly Jean de Araújo. A Literatura Feminista de Júlia Lopes de Almeida. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura, Palavra e Poder,* Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

VIGARELLO, Georges. *Histoire des pratiques de santé*: le sain et le malsain depuis le Moyen **Âge**. Paris: **Éditions** Points, 2014.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Iluminando a imprensa piauiense com a luz de Teresinha Queiroz: uma expressão da contracultura na geração mimeógrafo piauiense

Illuminating the Piauí Press with the Light of Teresinha Queiroz: An Expression of Counterculture in Piauí's Mimeograph Generation

Edwar de Alencar Castelo Branco
Doutor em História, é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e docente na UFPI.

Natanael da Silva Cardoso
Graduado em História, é mestrando em História do Brasil na UFPI e membro do GT História, Cultura e Subjetividade (CNPq).

Resumo: Este estudo parte do pressuposto de que as influências estéticas e experimentais do poeta piauiense Torquato Neto tiveram significativa influência na imprensa alternativa teresinense da década de 1970, especialmente nos jornais *Gramma* e *Boquitas Rouge*. O escopo geral do estudo decorre da orientação acadêmica de Teresinha Queiroz, sob cuja influência os autores estudaram o jornalismo piauiense. Teoricamente o trabalho se ampara na Nova História Cultural e na Filosofia da Diferença, de modo especial com Gilles Deleuze e Félix Guattari, dos quais são aproveitados os conceitos de *Literatura Menor* e *devir minoritário*. A análise divide-se em duas partes: na primeira, analisa-se o jornal *Gramma,* experiência inaugural da chamada "imprensa nanica" no Piauí; em seguida a reflexão se debruça sobre o jornal *Boquitas Rouge*, no qual a mídia alternativa piauiense começa a abordar as questões de gênero.

Abstract: This study is based on the assumption that the aesthetic and experimental influences of the Piauí-born poet Torquato Neto had a significant impact on Teresina's alternative press during the 1970s, especially on the newspapers *Gramma* and *Boquitas Rouge*. The broader scope of the study stems from the academic guidance of Teresinha Queiroz, under whose influence the authors investigated journalism in Piauí. Theoretically, the study is grounded in New Cultural History and the Philosophy of Difference, particularly in the works of Gilles Deleuze and Félix Guattari, drawing on the concepts of minor literature and minoritarian becoming. The analysis is divided into two parts: first, it examines *Gramma*, a pioneering experience of the so-called "alternative press" in Piauí; it then turns to *Boquitas Rouge*, in which Piauí's alternative media began to address gender issues.

O presente ensaio tem como objetivo analisar os jornais *Gramma* e *Boquitas Rouge* como materiais que levaram à radicalidade as influências de Torquato Neto. Os aludidos jornais circularam em Teresina, capital do estado do Piauí, na década de 1970 e representam as primeiras experiências da chamada *Geração Mimeógrafo* no Piauí. Em que pese terem sido feitos fundamentalmente pelos mesmos agentes culturais, há diferenças significativas entre ambos, ressaltando o fato de que enquanto o *Gramma* tematizava mais marcadamente as questões políticas, no *Boquitas Rouge* é possível perceber as questões de gênero como área de interesse dos experimentalistas piauienses. A convergência, tanto de estilo quanto inclusive de temas, decorre, do ponto de vista que aqui será apresentado, da influência do poeta Torquato Neto sobre os experimentalistas piauienses.

Poeta que se converteu em letrista de músicas, Torquato Neto é o autor da obra póstuma "Os últimos dias de paupéria" (Torquato Neto, 1982) e considerado um dos membros mais influentes do chamado "grupo núcleo" do Tropicalismo, sendo o autor de *Geleia Geral,* canção que é por muitos considerada o hino da Tropicália. Inicia-se a discussão aqui proposta com um texto d'Os últimos dias de paupéria:

> Ligue o rádio, ponha discos, veja a paisagem, sinta o drama: você pode chamar tudo isso como bem quiser. Há muitos nomes à disposição de quem queira dar nomes ao fogo, no meio do redemoinho, entre os becos da tristíssima cidade, nos sons de um apartamento apertado no meio do apartamento. Você pode sofrer, mas não pode deixar de prestar atenção. Enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá. Enquanto batiza a fogueira – tempo de espera? Pode ser – o mundo de sempre gira e o fogo rende. O pior de tudo é esperar apenas. O lado de fora é frio. O lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro. Estar bem vivo no meio das coisas é passar por elas e, de preferência, continuar passando. Isso aí eu li uma vez no Pasquim (TORQUATO NETO, 1982: 23).

No fragmento, percebe-se uma das marcas mais constantes da retórica de Torquato Neto: uma explicitação do contexto histórico do final dos anos 1960 para o início de 1970 no Brasil, quando, sob a ditadura militar, o país vivia tempos de sufocação geral. A necessidade de informação e de interação cultural é apontada pelo poeta como uma estratégia existencial indispensável para aqueles tempos – "enquanto eu estiver atento, nada me acontecerá". Esta receita de Torquato Neto, a qual foi recebida e adotada pelos jovens experimentalistas de Teresina, sua cidade natal, partia do pressuposto de que a sociedade se mantém em constante fluxo – "o mundo sempre gira e o fogo rende" – e nesse contexto a pior decisão seria manter-se inerte.

Adotando esta receita torquateana os jovens produtores do jornal *Gramma* representaram o oposto das convenções e normas impostas pelos ditadores, constituindo, assim, uma rede antidisciplinar, unindo os pensamentos às ações. A experiência alternativa do *Gramma* funcionou como espécie de antena que propagou a consciência de não-aceitação do estabelecido, igualando e ajuntando jovens rebeldes piauienses.

> Os redatores do jornal Gramma confessam que "fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração", mas nem por isto estão desanimados e oferecem na primeira edição uma imagem gráfica diferente, mas de boa apresentação. Também constatei a

> participação do extraordinário Garrincha na primeira edição do Gramma (JORNAL O DIA, 1972).

O fragmento acima foi publicado na coluna "Fatos de Destaque" do jornal *O Dia*, entre os dias 20 e 21 de fevereiro de 1972, sob o impacto da primeira edição do jornal Gramma. A opinião foi assinada pelo jornalista Helmano Neto e nela é possível constatar o rebuliço causado pela empreitada experimental no jornalismo piauiense, sobretudo com relação aos aspectos gráficos. Em 1972, data da publicação do jornal, a imprensa piauiense ainda não chegara, sequer, ao *off set*. A maioria dos jornais, à época, era feita em tipografias. Os jovens que editaram o *Gramma*, com o recurso a stencil e mimeógrafo e especialmente graças ao talento do artista gráfico Arnaldo Albuquerque, quadrinista que ganharia grande fama na arte piauiense, deram um grande sopro de novidade no jornalismo piauiense, especialmente quanto à diagramação.

O Garrincha, citado no fragmento, é Deusdeth Nunes, bancário do Banco do Brasil que atuava também como jornalista e chegou a ser eleito vereador de Teresina no início dos anos 1980. Ele funcionou como espécie de intermediário entre a imprensa "nanica" – que é como eram chamados os jornais mimeografados – e a grande imprensa. Era prestigiado pelos dois lados. O primeiro número do *Gramma*, do qual é possível derivar as condições de existência da imprensa piauiense no início da década de 1970, traz uma entrevista com o Garrincha. Com humor ácido, Garrincha avalia do seguinte modo o jornalismo piauiense da época.

> OLHA, a imprensa daqui anda meio matreira. Você vai a um jornal dêsse aí, só tem notícia do governo. Quando não é notícia declarada, é mascarada. A imprensa daqui é condicionada, é uma imprensa imprensada. Vocês viram que o jornal do Herculano, que era de oposição, afundou logo, sem condições. A nossa imprensa faz muitas concessões (GRAMMA, 1972)

No excerto Garrincha refere-se a Herculano Moraes, um literato piauiense muito identificado com a juventude de Teresina à época. Poeta e cronista, Herculano chegou a integrar o grupo que, sob a liderança de Cineas Santos, criou o jornal *Chapada do Corisco*, periódico que embora mais longevo do que o Gramma, teve existência bastante efêmera. O prestígio de Herculano entre os experimentalistas piauienses dissipou-se quando de seu ingresso na Academia Piauiense de Letras (APL), em 1º de maio de 1980. Os experimentalistas enxergavam a APL como um espaço muito conservador que deveria ser evitado. Quando Herculano se tornou membro da APL os muros das ruas centrais de Teresina foram continuadamente pichados com a expressão "na APL, jaz Herculano Moraes".

O jornal *Gramma* está sendo aqui pensado nos termos daquilo que constitui uma *Literatura Menor*. Em *Franz Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari dedicam um capítulo à explicação do conceito de *Literatura Menor,* tomando como referência algumas obras do literato alemão, identificando tal obra como rizomática, como pretexto, por entender que as temáticas e os sujeitos abordados por Kafka são sempre da ordem do menor. Para Deleuze e Guattari uma literatura menor tem basicamente três pilares: a linguagem, o político e o coletivo (Deleuze; Guattari: 2017). A literatura de Kafka, neste sentido, seria um pensamento sem imagem, aquele que é

> intempestivo e atemporal sem ser eterno. Ele corresponde ao momento em que, alastrando-se rizomaticamente, o pensamento problematiza um sistema de representação do interior do qual eclode como um arrombamento, uma rachadura que desestabiliza aquele sistema não por colidir com ele, mas, antes, por existir alheio a ele, descompromissado com os seus pressupostos. Esse pensamento intempestivo, sem raízes, alforriado de um pressuposto começo, pode então ser o pensamento da diferença (CASTELO BRANCO, 2014: 142-143).

No mesmo sentido, a desterritorialização da língua, a capacidade de conexão individual no imediato-político, bem como o fato de ser um meio de agenciamento coletivo de enunciação, fazem do *Gramma* uma espécie de máquina revolucionária. Em que pese ser um experimento juvenil, com óbvias limitações técnicas e materiais, ele é, neste sentido já apresentado de Deleuze e Guattari, um exercício menor da língua, através do qual seus jovens feitores introduzem na prática jornalística piauiense mudanças notáveis. Antenados com a produção artística e literária no Brasil do início da segunda metade do século XX e influenciados pelo *new journalism*, do qual Torquato Neto seria reconhecido como um de seus introdutores no Brasil, os realizadores do Gramma, brincando, traziam para o cotidiano do jornalismo piauiense as novidades:

> REUNIÃO – Carlos Drumond de Andrade, 35 anos de poesia do melhor de todos os poetas brasileiros/ BONDINHO – revista que inova no trato e na comunicação dos fatos para o público/ GRILO – Quem quizer curtir uma de história em quadrinhos, com as melhores tiras americanas, tai a revista ideal/ PRESENÇA – depois de parar no primeiro número, volta e muito melhor/ SOMOS TODOS INOCENTES – que entra já na segunda edição, pela Editora C1 – civilização e Cultura, de O.G. Rego de Carvalho. Vamos dar valor & verdadeira literatura/ GRAMMA – jornal pra burro (GRAMMA, 1972: 08).

Segundo Reis, uma forte característica dos jornais alternativos brasileiros, os quais floresceram significativamente entre as décadas de 1960 e 1970, característica que é possível observar no *Gramma*, é o alerta para a necessidade, sobretudo do público jovem, de munir-se política e culturalmente através do consumo ou do acesso a determinados produtos e autores/ pensadores (REIS, 2013). E este é o sentido geral do excerto transcrito: uma prescrição, um toque, uma dica.

O Gramma também apresenta aspectos de resistência, tendo pouca preocupação com as regras gramaticais ou com a estética que a grande maioria dos textos deveriam ter. É possível observar, em relação à estética, uma espécie de desdém proposital e subversivo. É recorrente nos textos do Gramma a mistura de palavras escritas com todas as letras maiúsculas e a grande maioria com letras minúsculas, o que causa uma espécie de desconforto no leitor habituado a uma literatura maior. Este jeito indisciplinado de escrever, do ponto de vista que aqui se está defendendo, não é casual ou aleatório. Pelo contrário: ele responde à premissa de que "esses modos de proceder e essas astúcias de consumidores compõem, no limite, a rede de uma antidisciplina" (CERTEAU, 2014: p.41).

A discussão em torno de assuntos relacionados à cultura é uma forte característica no jornal. Mas a cultura, para os feitores do Gramma, não diz respeito apenas ao letrado e culto. Ela diz respeito, também, aos liames através dos quais nós nos conectamos à realidade. E com

esta compreensão os editores do jornal elaboram um sofisticado pensamento sobre as obrigações que, do seu ponto de vista, pairariam sobre os cantores, por exemplo:

> Roberto Carlos é sempre prato preferido pelas revistas especializadas; Intervalo e Cia. êle deve estar até a tampa de tanto elogio bobo. ou reportagens como: "A primeira namorada do rei"; - "Se fôsse pra uma ilha deserta quem levaria? etc. Bem, eu falei isso tudo foi pra chegar aqui. Entre a turma que curte o Roberto, conscientemente, sempre está em discussão a sua posição com relação aos movimentos jovens de cultura e sociais (quanto à sua importância não existe dúvida). O problema é que pela sua condição de iniciador de tudo, pelo seu enorme prestígio popular, espera-se in/consciente, muito mais dele do que só suas canções. [...] as divergências quanto ao comportamento de Roberto Carlos chegam a pontos extremos. Uns afirma que ele é a imagem do bom filho, bom esposo, bom caráter, e que ele se emprenha em mantê-la. Até certo ponto êstes têm razão, só quero lembra-los que êle fêz algo de corajoso pois casou-se (num tempo em que artista tenha que ser bicha) com uma mulher desquitada, ainda mais velha que êle. Fica afastada a hipótese do menino bonzinho, com o escândalo que foi o seu casamento na Bolívia. Outra corrente de extrema assegura que Roberto Carlos não represente nada de aproveitável para a juventude. [...] Minha opinião nesse assunto é de média e lhes digo porque. Roberto Carlos quando começou, era um rapazinho do interior sem outras pretensões que a de ser um cantor e ganhar algum dinheiro. De repente seus discos estouraram, êle se sentiu de uma hora para outra endeusado. Mas o público que o aplaudia e endeusava, era um público que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça. Era um público que agora começava a libertar-se das estruturas, justamente por ele. Como prova deste meu raciocínio, darei um exemplo: o público que curte e aplaude hoje Caetano Veloso já é um público mais liberto, mais consciente. O próprio Caetano fazia parte desse público. Ele saiu do público para o palco, porisso sua comunicação foi total e direta. Caetano soube achar algo de seu, algo de nosso, dentro deste caminho que Roberto abriu (GALVÃO, 1972: 12)

Numa matéria intitulada "A importante desimportância de Roberto Carlos", Carlos Galvão põe-se contrário às opiniões e avaliações extremadas a respeito das qualidades do cantor brasileiro Roberto Carlos. Importante compreender que as avaliações que Galvão faz de Roberto Carlos não dizem respeito somente às qualidades de artista, como a *priori* pode-se conjecturar. Pelo contrário, suas análises miram os aspectos da vida particular do cantor. Observa-se que seu objetivo é esclarecer a existência de uma contradição entre a imagem apaixonada que muitas pessoas nutrem por esse artista em comparação ao que de fato prova o contrário, como o seu fracassado casamento na Bolívia.

Do ponto de vista de Carlos Galvão, o grande "endeusamento" que se fez de Roberto Carlos se deveu menos ao seu talento e mais ao acaso do início de ser seu público consumidor constituído por pessoas 'que pouca coisa, ou quase nada, tinha na cabeça'.

Os jovens realizadores do *Gramma*, influenciados por anti-artistas como Torquato Neto, Hélio Oiticica e Ligia Clark, também faziam sofisticadas elucubrações teóricas sobre o papel da obra de arte:

> E aqui chega ao ponto de tratar da obra aberta, proposta de atuação artística que pressupõe a procura de estruturas de discurso nas quais as possibilidades de resultado diversos apareça como fim primeiro, isto é a proposição de uma situação onde

> o fruidor não tem ação meramente contemplativa mas exerce uma função de escolha dentro de seu próprio universo estrutural, e cria relações próprias dentro de seu próprio repertório. Ajuda a fazer a obra, conforme diz Humberto Eco (Obra Aberta – Humberto Eco – Ed. Perspectiva). E é dentro desta nova proposta que se situa tudo o que é realmente de vanguarda. Com esse objetivo as obras são dotadas de uma infinidade signovos que geram uma postura funcional efetiva do fluidor quando em contato com elas (GRAMMA, 1972: 14)

Percebe-se, no texto acima, uma marca que era bastante comum na crítica de arte dos meados do século XX: a percepção da arte experimental como uma possibilidade de vanguarda que extrapolaria a simples contemplação pelo consumidor. No texto transcrito percebe-se uma remissão a Humberto Eco e ao seu conceito de *obra aberta* (ECO, 2016). Esse conceito supera a ideia da relação passiva entre obra e consumidor, sendo este último um sujeito que deixa a posição contemplativa e passa a participar do processo de produção da arte. Esta questão é central para as vanguardas brasileiras dos anos 1970 e demonstra, sobre artistas e críticos de arte, uma sintonia com a chamada *virada linguística*, a qual permitiu pensar as incongruências entre o significante e o significado.

No contexto do Brasil da década de 1970 a quebra da serena relação entre significante e significado tem uma enorme importância histórica, na medida em que expressa o desejo de mudança diante da racionalização e padronização desejada pelo regime militar que cerceava tudo que não estivesse alinhado às suas expectativas (PINHEIRO, 2014).

A consciência desta novidade teórica deu aos realizadores do Gramma uma aguçada percepção da importância da marginalidade na produção cultural, como se pode ver no excerto a seguir:

> Mas o essencial é que não se perca a noção de obra aberta: o elemento marginal – e carregado de violência – deve ser posto mas também e concomitantemente deve ser proposta a variedade de caminhos (escolhas) que o fruidor poderá percorrer em seus movimentos dentro da obra. Inclusive a ambiguidade, nas atuais circunstâncias, tem valor como salto de gato, pois tudo se definirá por conta do fluidor, cujas interpretações pouco recomendáveis correrão por sua conta (GRAMMA, 1972: 15)

Em que pese haver aí a grafia de "fruidor" e "fluidor", é muito provável que tal decorra de um erro de composição. O que está no centro do argumento é o fruidor, no sentido de Humberto Eco – aquele que aprecia, desfruta e interpreta a obra, eclodindo os signos nela contidos e instaurando os significados sociais daí decorrentes. A marginalidade, para os feitores do *Gramma*, é aspecto indispensável para a quebra da serena relação entre significante e significado. Para os realizadores do Gramma importava "dar as palavras sem dar ao mesmo tempo o que dizem as palavras ... para dar assim o infinito durar das palavras, sua possibilidade de dizer sempre de novo mais além do que já dizem" (Larrosa, 2004, p. 20).

Esta inquietação por dar as palavras em liberdade levava os realizadores do Gramma a reflexões como a seguinte:

> AGORA que me obrigam a encher este papel de alguma coisa, é que descubro que a vida é mais descarnada do que até a pouco me parecia. Ou o vocabulário é curto. Ou o montão das coisas não ditas inchaço na garganta e me obstruiu. Que dizer? Não que

> não existam coisas para serem ditas. É que elas, no papel parecem tão desnecessárias e tão de segunda mão, tão fáceis de serem lidas, como o costumeiro THE END, que tenho vontade de parar. TALVEZ porisso esta atração por qualquer coisa obliqua e dissimulada, tão simples e vazia que parece contar tudo que não consigo dizer, conter o que eu não consigo nem pensar (GRAMMA, 1972: 17)

A excerto acima é de autoria de Haroldo Barradas, um dos fundadores e ativo participante do *Gramma*. Percebe-se no texto um tom queixoso, com o qual Barradas deixa transparecer um dos signos históricos dos anos 1970: a crescente fragmentação da realidade, o esfumaçamento do real, a atonia que pairou sobre os sujeitos no momento de emergência da pós-modernidade brasileira (Castelo Branco, 2024). É justamente deste caldo histórico que emergirá a antiarte. Artistas como Hélio Oiticica e Ligya Clark expressam, em suas obras de arte, este esfumaçamento do real que impulsiona Barradas à criação jornalística. O jovem articulista do Gramma, em convergência com os signos históricos de sua época, expressa gosto por aquilo que é 'obliquo', 'dissimulado', onde o sentido não é dado, uma vez que as próprias palavras são dadas em liberdade.

> Sim, eu poderia abrir as portas que dão pra dentro. Percorrer correndo corredores em silêncio perder as paredes aparentes do edifício. Penetrar no labirinto, no labirinto de labirintos Dentro do apartamento. Sim, eu poderia procurar por dentro a casa. Cruzar uma por uma sete portas, sete moradas Na sala receber um beijo frio em minha boca. Beijo de uma deusa morta... Lingua gelada, lingua gelada como nada. Sim, eu poderia em cada quarto rever a mobilia Em cada um matar un membro da família Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia O que aconteceria de qualquer jeito Mas, eu prefiro abrir as janelas para que entrem todos on insetos.ANTES de tudo, responda o seguinte questionário: que labirinto este? Que são as sete moradas? Qual o nome da deusa morta? Porque a plenitude e a morte sao obrigadas a coincidirem um dia? Em poucos segundos qualquer pessoa chegará a conclusão que impossivel responder estas perguntas. Em letras dêsse tipo nem um psicanalista dá jeito. As vezes nem o próprio autor. Note que após pretender fazer tantas coisas complicadas, Caetano prefere fazer uma coisa trivial, como "abrir as janelas". Uma coisa a ser notada também, o clima condicional do "poderia", que penetra a maior parte da letra a se resolve no abrir das janelas (GRAMMA, 1972: 17)

Como se pode ver, o texto é expressivo do angustiado susto que se abateu sobre os sujeitos históricos no momento de emergência da pós-modernidade brasileira. No dizer de Castelo Branco (2004, p. 48), os anos iniciais da pós-modernidade no Brasil foram anos de "deslumbramento e susto", nos quais "muitos se viram premidos a redefinir valores em vasto campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se faria graças a um conjunto de esforços voltados para a prospecção de novas linguagens".

Sob este susto pós-moderno Barradas se coloca questões ao mesmo tempo em que afirma que os que se acham diante de tais indagações, em regra, não conseguem respondê-las. A remissão à música *Janelas Abertas n°2*, de Caetano Veloso, conforta a Barradas por representar a possibilidade de mirar outros horizontes, criando expectativas e virando as costas aos problemas que, metaforicamente, atormentam e encurralam no interior da casa.

O uso de metáforas, que caracterizam e permeiam o texto, portanto, são sintomas de um mundo cuja condição existencial é a pós-modernidade. Junta-se à necessidade de não ser

pego pelos olhos vigilantes da ditadura militar uma espécie de mundo criado pela linguagem (SILVA, 2009). Este, erigido com a consciência da cisão entre o *Real* e a *Realidade*, no sentido lacaniano (VIEIRA, 2003), expressava uma linguagem que se ajustava historicamente à convulsão liquefeita entre o significante e o significado. Esse trecho em específico, pode, por exemplo, ser analisado à luz das reflexões de Fernandes, para quem

> Analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais. A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto; e/ou pela linguagem não-verbal, em forma de imagens. Quando nos referimos à produção de sentidos, dizemos que no discurso os sentidos das palavras não são fixos, não são imanentes, conforme, geralmente, atestam os dicionários. Os sentidos são produzidos face aos lugares ocupados pelos sujeitos em interlocução. Assim, uma mesma palavra pode ter diferentes sentidos em conformidade com o lugar socioideológico daqueles que a empregam (FERNANDES, 2004: 43)

A segunda edição do jornal *Gramma* demorou bastante a sair e embora se mantivesse tematicamente alinhada com a identidade forjada na primeira edição, expressava uma diáspora: os principais realizadores do jornal, em virtude de compromissos profissionais e estudantis, se espalharam como migrantes para diferentes regiões do Brasil:

> Após o lançamento da primeira edição do Gramma, novos projetos pessoais surgem e a segunda edição demora a sair. Edmar Oliveira e Haroldo Barradas buscam terminar faculdade de Medicina, Carlos Galvão tenta carreira artística no Rio de Janeiro, Paulo José Cunha e Durvalino Couto Filho se dedicam ao curso de Comunicação Social em Brasília e Arnaldo Albuquerque continua trabalhando no jornal O Dia. Sem falar nas participações de alguns membros nos encartes Estado Interessante e Hora Fatal, como já foi dito anteriormente, o que representaram uma extensão da proposta do Gramma. Primo de Paulo José Cunha, Torquato Neto, foi um dos grandes incentivadores a dar continuidade o jornal, com essa proposta inovadora de se fazer jornalismo e de repensar a cultura. Apesar da aproximação com o grupo e comungar com as ideias do Gramma, Torquato Neto não foi um dos criadores deste jornal como alguns pesquisadores afirma. Creditam a Torquato a autoria da capa da edição nº 01, feita por Arnaldo Albuquerque, como também a ideia de criação do jornal. No período de julho a setembro de 1972, Torquato Neto esteve em Teresina, escreveu ao Gramma um artigo sobre o filme Terror da Vermelha e uma página intitulada "Vir, ver ou vir" com poemas diversos acompanhados de fotogramas do filme, escreveu para o Hora Fatal e ainda gravou um filme com Carlos Galvão (REIS, 2017: 77)

Como apontado, depois da dispersão dos jovens que realizaram a primeira edição do jornal *Gramma*, um dos membros permaneceu com a ideia de dar continuidade ao jornal. Esse integrante era Paulo José Cunha, primo do poeta Torquato Neto. Em entrevista, Edmar Oliveira afirmou que ele e seus amigos receberam a fatídica notícia do suicídio de Torquato Neto no dia 10 de novembro de 1972 e, por essa razão, como forma de homenagear ao artista que os inspirou e que fez parte do nascimento do *Gramma*, os jovens decidiram lançar a segunda edição do jornal.

Buscando o mesmo impacto que a capa da primeira edição obteve, causando furor e repulsa com um homem arrancando as próprias vísceras, a capa da segunda edição trazia a imagem de duas crianças revirando a lata de lixo e um texto no marca-página contendo, em letras todas maiúsculas, a frase MANQUEM-SE. Se mancar, para a linguagem da época, significava, entre outras coisas, tomar consciência. A brutalidade da desigualdade social era assim trazida para a ordem do dia das discussões políticas da época.

O expediente da segunda edição, expressivo em si mesmo da diáspora já referida, dá pistas muito significativas sobre os realizadores do Gramma:

> GRAMMA, isto que você tá vendo.
>
> diretores-presidentes:edmar oliveira/durvalino/antonio noronha
> editor-chefe: paulo josé cunha
> diretor de arte: arnaldo albuquerque
> colaboradores: em teresina o edi e o noronha/ em brasília e pêjosé, e durval e e renato estrela en belô e haroldo barradas/ no rio de janeire arnaldette, o galvão e o torquatette netô.
> bons fluidos: recebemos nossos bons fluidos dos grammaus - fatinha, france, marcé e claudette e conceição em terê. tem o rico pereira no recife, o etim em fortaleza e a querida áldina na bahia. e luis otávio, hélio oiticica, pimentel figueiredo, tudo perdido por aí, transando milhares, mulheres, milhosee- louquísmos
> a PLAC- Piauí Lacticínios S/A foi quem financiou este número, nosso abração ao grammau-gente-legal aerton fernandes
> e foi impresso em brasília, na No-Máquinas (GRAMMA, 1972: 21)

Como é possível observar, seguindo uma espécie de antiestética característica dos jornais contraculturais da época, não há qualquer preocupação com o zelo gramatical. Embora a maioria dos editores fossem membros da classe média e, além disso, fossem consumidores vorazes de obras literárias, o desleixo gramatical é um recurso proposital, com o qual, como já dito, os realizadores encetam uma literatura menor, um devir menor para o jornalismo piauiense.

Num panorama geral, pode-se dizer que esta segunda edição trouxe discussões a respeito de músicas, artes plásticas, entrevistas com a participação de cantores e discussões sobre arte. O jornal também contemplava crítica de cinema. Especialmente superoito, que era uma forte tendência na arte brasileira na época. A vialinguagem, como o próprio Torquato Neto chamou os seus experimentos na língua portuguesa, chegava através de poemas como o seguinte:

> ver ter
> ter ver
> in (front – all)l position
> ver/ter | ter - te
> ter/ver | ver – te
> ima(gens)
> propag & a n d a a a a
> / ver/ cor/ rer/ ima/ gens/
> Vi § Deo:

comer = ceiar
comer + ciar comer & cial
igual =
entreter | ver entrever | ter
ver | entreter ter | entrever
ENTREVERTER
e,
desesperadamente
querer
o aparelho de te ver
o aparelho de TV
- baratnitidásticas imagens !
- colorimagnísticas atrações !
e,
em meio à mass / a chacra – valcantti
assistir
no próximo comercial:
prata lindástica facada
rubrovermelho sangue
- a morte -
via satélite
- no ar !
em edição nacional (CUNHA, 1972: 16)

Viajar na língua. Esse é o maior legado de Torquato Neto que os experimentalistas do Gramma aproveitaram. O poema acima é da autoria de Paulo José Cunha. Nele é possível perceber que o autor experimenta a possibilidade de juntar palavras, dispô-las e alocá-las em espaços diferentes com a finalidade de lograr outros resultados, palavras diversas. Nota-se também o uso, entremeado, de palavras da língua inglesa, numa espécie de antropofagia.

Quanto ao conteúdo, embora não se consiga facilmente interpretá-lo, pode-se dizer que a temática geral do poema aborda a relação entre consumidor e produto, no caso, entre o aparelho de televisão, "TV", e quem venha a consumir o que nela se transmite, possibilitando "verter" a ordem, mas também manter-se alerta ao conteúdo, por isso diante do "entreter", o receptor deveria "entrever" a ação, o conteúdo.

A projeção visual com que o poema é produzido tem forte relação com a proposta experimental da revista *Navilouca*, da qual Torquato Neto e Wally Salomão foram organizadores. Assim como a revista de Torquato Neto, o poema transcrito usa de metalinguagem, juntando-a a elementos da Poesia Concreta, além da complexidade com que as palavras são dispostas e os significados múltiplos derivados não só de sua junção, mas da própria separação silábica dos termos, o que culmina num efeito verbicovisual, tão característico das propostas experimentais que emergiram entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil (ROST, 2020).

A cor carmim da contracultura piauiense em *Boquitas Rouge*

Na efeméride de cinquenta anos da morte de Torquato Neto, por iniciativa de Paulo José Cunha e George Mendes – este último curador do Acervo Torquato Neto – foi publicada a obra coletiva *Torquato Neto: arte inacabada*, com artigos de admiradores, críticos de arte,

jornalistas, etc. Ali, em artigo intitulado A *Contracultura Ensaiando um movimento no Piauí*, Edmar Oliveira, o alter ego de Torquato Neto no clássico filme *O terror da vermelha*, apresenta uma série de inciativas contraculturais no Piauí, destacando neste cenário o jornal *Boquitas Rouge*. Segundo Oliveira, não apenas o espaço – a praça da Liberdade – e os sujeitos eram os mesmos da realização do Gramma, mas a temática central do jornal era resultado de uma inflexão historicamente colocada para os jovens jornalistas experimentais piauienses:

> "Boquitas Rouge" foi um número único após uma "barriga" que induzimos um jornalista local. Reuníamos na grama da Igreja São Benedito, fazendo jus ao jornal Gramma. Algumas meninas com os meninos e uma delas passava batom de cacau na boca de um menino. Um famoso jornalista, ainda vivo, fotografou aquele escândalo (lembrem a época, antes de rirem) e Arnaldo muito sério, disse que era moda no Rio os meninos usarem batom. Saiu na primeira página de um jornal local a "barriga" levada a sério na manchete "Bouquitas Rouge". Foi feito um jornal para comemorar (OLIVEIRA, 2020: 35)

No jornalismo, a gíria "barriga" significa publicar uma informação falsa, equivocada ou mal apurada. Isso geralmente ocorre quando um veículo divulga um erro grave como se fosse um fato, o que compromete a credibilidade da reportagem e do profissional. No presente caso Arnaldo Albuquerque induziu o jornalista a uma barrigada ao dizer que o uso de batom era moda entre os homens no Rio de Janeiro. Sem nenhuma apuração o tal jornalista publicou a informação com o título "boquitas Rouge". Os experimentalistas que haviam feito o Gramma aproveitaram a deixa para fazer o jornal experimental Boquitas Rouge.

Como a história é o objeto de um tempo saturado de "agoras" (Benjamin, 1994), é forçoso pensar a época descrita por Oliveira em termos do seu agora. Nos anos 1970, embora fosse período de afirmação do movimento feminista, por exemplo, ainda eram acanhadas as discussões sobre as questões de gênero. O próprio Oliveira adverte: "lembrem a época, antes de rirem". De fato, na década de 1970 os papeis sociais de homens e mulheres eram claramente prescritos e intensamente vigiados por um pensamento médio reacionário que prevalece até os dias atuais. Ao criarem o Boquitas Rouge os experimentalistas piauienses obrigaram a sociedade piauiense a passar a conviver com um debate que apenas se insinuava na história do Brasil: as questões de gênero e suas implicações sociais. Ao se apropriar da "barrigada" e erigir o Boquitas Rouge. Como expressivo de um problema histórico os experimentalistas piauienses percebiam. Para eles, "determinados padrões generificados são produzidos em um certo contexto e repetidos de modo que essa intensa e insistente reiteração fabrica uma naturalização desses padrões" (SOUSA, 2014: 13). O batom, acessório que se sabe historicamente atribuído ao gênero feminino, demarca um dado espaço, significa, remete a um certo comportamento feminino, por isso, sua apropriação por indivíduos do sexo masculino não seria necessariamente uma declaração gay, homoafetiva, mas uma transgressão às normas socialmente estabelecidas.

> o abrir de uma boca de lábios agressivos, vermelhos, debochados/ num permanente exercício de perguntar. ou talvez como pense galvão (ou Galvão?), uma gaiola feita só de poleiros. Poleiros para todos. talvez alguém pense que eu deseje falar das grades da gaiola, mas enganou-se. o mais importante não são as restrições institucionais que a gente sofre, mas outras mais sutis, que não estão em/ nenhum papel, mas que nem por isso tolhem menos os nossos movimentos. estabelecidas dentro de nossas

> cucas, passam despercebidas a todos, principalmente aos portadores. estou interessado mesmo é na disposição dos poleiros, pois ela determina todos os nossos vôos. restrições oriundas das estruturas em que nos formamos são as mais importantes. tais como um campo elétrico elas são invisíveis, mas impõem comportamentos rigidamente enquadrados/ dentro das linhas de força do campo, que devemos compreender para sobreviver no seu interior e usá-lo para os nossos fins// existem muitas instituições aparentemente anódinas, mas que são na verdade profundamente ideológicas (BARRADAS, 1972: 10)

Como se pode ver, ao tomar nas mãos o projeto experimental de fazer o *Boquitas Rouge*, a geração *Gramma* dá um passo adiante na problematização de seu tempo. No excerto, Barradas, ao explicar a função e a essência do jornal, usa metáforas relacionadas a 'boca', 'lábios', bem como ao modo como o jornal agiria, ou seja, de forma 'agressiva'. E, de fato, as questões de gênero não eram assunto fácil nos anos 1970. Instituições que se apresentavam como anódinas – isto é, desimportantes e desinteressadas – eram na verdade profundamente ideológicas. Tendo em vista as condições de existir no interior das quais o *Boquitas* estava sendo feito, pode-se facilmente articular a expressão "profundamente ideológicas", utilizada por Barradas para negar o caráter anódino das instituições, à obra clássica de Althusser (1985). Os jovens experimentalistas que fizeram o *Gramma* e o *Boquitas* eram ávidos leitores e certamente tiveram demorado contato com a obra de Althusser.

A metáfora da gaiola aponta claramente para os Aparelhos Ideológicos de Estado, no sentido de Althusser: a escola, a igreja, a própria mídia, a família, etc., são vistos como organismos que primem sobre a população e a oprime. Algo assim como o *big brother* de George Orwell. Ao arrastarem para a claridade um problema histórico que pairava na sombra os feitores do *Boquitas* estavam, na verdade, adotando um comportamento revolucionário do qual, provavelmente, nem se davam conta. Os poleiros, abordados por Barradas, remetiam à micropolítica, à política do corpo, às relações intergeracionais, etc.

A atuação de experimentos como o *Boquitas*, portanto, era microscópica. Seus realizadores não estavam desatentos às questões políticas, mas, ao mesmo tempo, procuravam arrastar para o interior da política novas questões, atinentes ao corpo, ao sexo, às relações entre pais e filhos, à juventude, etc. Abordar questões referentes ao sexo foi uma grande novidade. A começar pelo escracho do nome do jornal – *Boquitas Rouge*. Um jornal feito por sujeitos do sexo masculino que deliberadamente tomavam nas mãos a tarefa de problematizar o sexo, o gênero, as relações interpessoais.

> A arte era utilizada pelos jovens teresinenses como um dispositivo capaz de potencializar as experiências vivenciadas por eles nos espaços da cidade na medida em que permitia a criação de territórios de libertação, a elaboração de si e a ocupação táticas nos espaços da cidade. Havia entre jovens como Xico Pereira, Haroldo Barradas, Zé Alencar, Paulo José Cunha e Conceição Galvão um entendimento de que era preciso uma postura diante dos acontecimentos que insurgiam neste período, e, mais ainda, que era necessário inventar continuamente novas formas de atuar e existir no mundo. E que um dos caminhos era pensar e repensar sobre a própria condição de existência através do questionamento da linha padrão de produção da subjetividade no capitalismo contemporâneo e da reprodução de seus valores éticos, estéticos, morais e políticos. A arte, assim como as diversas manifestações artísticas que eles criaram, era uma destas vias de experimentação do mundo, em que era possível se posicionar

> diante das exigências de uma realidade marcada pela violência, fragmentação e incerteza (BRANDÃO JÚNIOR, 2011: 162)

O trecho acima é um fragmento escrito por Durvalino Couto Filho. Nele é possível notar que o autor busca estabelecer como proposta geral, com um modo sugestivo, que fossem comum entre as produções artísticas da época o efeito pragmático tão próprio das produções musicais do cantor baiano Caetano Veloso.

O tom lisonjeiro com que Couto elogia Veloso assenta-se no aspecto ideológico e na capacidade de revolver os valores, além de sua habilidade de abalar as estruturas estéticas, seja por conta de sua *performance*, seja em razão de suas produções propriamente ditas. Nesse sentido, a referência ao cantor se dá porque:

> Nessa concepção de sujeito, Caetano pensaria ser dono de seu discurso, porém ele é um locutor dependente, pensando ser livre e que está dizendo o que deseja, mas, na verdade, seu discurso expressa o que lhe é ideologicamente exigido pela posição em que se encontra, sendo porta voz de um discurso inserido em uma ideologia em que os enunciados são concepções inconscientes que rompem as cadeias da censura e o sujeito diz o que o autor não poderia dizer. Ou seja, Caetano por ser opositor ao regime militar expressa em seu discurso repúdio e indignação contra as regras e os atos praticados pelos militares, por ser ele perseguido e censurado durante esse período, porém se fosse ele um militar que exercesse o comando contra a liberdade social e contra os direitos humanos seu discurso seria outro, porque estaria inconscientemente inserido em uma ideologia diferente (SILVA, 2013: 65).

Ainda com relação a Caetano Veloso, pode-se dizer que não somente a sua face de compositor, de feitor de músicas táticas foi objeto de admiração por parte dos jovens, mas, para além disso, sua própria atuação no palco, o corpo de Veloso como artefato de resistência, objeto em torno do qual catalisaram-se admirações e repulsas. Antes da discussão sobre corpo prosseguir, é preciso situar o corpo como pista, como meio mediante o qual se pode extrair uma dada realidade, objeto que se pode historicizar. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

> [...] o corpo é a matéria-prima da história, é onde a história se inscreve, que o corpo é marcado pela história, que o corpo é um documento, que o corpo é um arquivo, pensei que temos que mudar nossa forma de narrar a história. Nós falamos tanto de arquivo, mas arquivo para os historiadores para ser é algo imaterial ou material, mas inanimado, que não tem vida! O arquivo é algo vivo, a gente nunca pensa as marcas no nosso próprio corpo como sendo um arquivo. Assim como as marcas nos corpos dos outros, as cicatrizes, as escarefações, as rugas são marcas de um arquivo, elas são marcas do tempo no corpo. O que o historiador pesquisa? As marcas deixadas pelo tempo, as marcas temporais. O corpo é marcado pelo seu tempo, o corpo é produzido pelo seu tempo. A forma como o corpo se coloca de pé, como ele anda, como ele gesticula, como ele fala tem a ver com a sua cultura, tem a ver com sua sociedade, tem a ver com seu tempo. Tem a ver com a sua classe social, tem a ver com uma série de condições, com o seu gênero (DOS REIS, 2017: 227-228)

Agora, no que se refere ao exercício de pensar o corpo como arma política no contexto histórico da década de 1970, pode-se dizer que Caetano Veloso foi também subversivo nesse

aspecto, uma vez que mostrou-se atuante dentro de um universo micropolítico de resistência, porém, a despeito das dimensões em que atuou, o cantor provocou incômodos nas parcelas conservadoras da época ao passo que encantou outros que viam na sua utilização do corpo uma forma de contrariar os setores intransigentes da sociedade em que viviam. Caetano Veloso foi admirado pelos jovens produtores de *Boquitas Rouge*. Em entrevista, Paulo José Cunha declarou:

> Naquela época era uma coisa muito forte brincar com a sexualidade, provocar, Caetano fazia muito isso, até hoje faz, [...] rebolava no palco, fazia trejeitos, tinha aquele jeito [...] meio afeminado, que era provocação, na verdade, sempre foi provocação. [...] E aqui em Teresina, teve um momento que surgiu um movimento em que [...] nós andávamos na rua de batom, um movimento chamado "Boquitas rouge", porque era pra provocar, simplesmente pra provocar (CUNHA, 2013: 1)

A fala de Cunha reafirma o que foi dito anteriormente: 'naquela época era uma coisa muito forte brincar com a sexualidade'. Nota-se, entre as preocupações dos ditadores, uma ênfase no controle dos corpos, destacando-se, nessa estratégia de controle, e demarcação da heterossexualidade como o parâmetro normativo. Caetano Veloso e seus contemporâneos assombravam os ditadores na exata proporção em que referenciavam a juventude brasileira. O clássico show da boate sucata, o qual pretextaria o exilio de Caetano e Gil, foi o ponto máximo dessa influência:

> No último número da noite Gilberto Gil cantava *Bat Macumba*, quando não mais que de repente a moça novamente se levantou e continuou seus insultos: "Fora, impostor, isto é uma apelação comercial", mas Gil não dava bola e a moça, que devia ter uns 28 anos, não agüentou e lançou seu brado de guerra: "Bi-cha" e, imediatamente, foi acompanhada em coro não só por Gil, como também por Caetano e pelos Mutantes, que improvisavam: "Bi-cha, Bi-cha-cha, Bi-bi-cha-cha", contagiando imediatamente toda a boate que, batendo palmas, acompanhava:"Bi-cha, Bi-cha-cha, Bi-bi-cha-cha". Foi um sucesso! (Sucata, 1968, p. 6).

Boquitas Rouge expressou a inserção do experimentalismo jornalístico piauiense nesta seara do corpo. Ao editá-lo os jovens que haviam encenado o ingresso na crítica política como o *Gramma* traziam agora, para o cenário de suas bandeiras políticas, a questão do corpo e do sexo. E essas questões, se são ainda muito sensíveis neste quarto de século XXI, eram, pode-se dizer, proibidas na segunda metade do século passado. Como já foi observado, na época podia-se até

> conclamar "vem, vamos embora que esperar não é saber", mas não se [podia], de nenhuma maneira, trazer para a arena pública o corpo, este invólucro de tanta possibilidade existencial. Naquela noite [da boate Sucata], Caetano Veloso, com um simples microfone em punho, desferiria um dos golpes mais certeiros contra os ditadores: o corpo escrachado. E o corpo é algo com que, em regra, os ditadores, golpistas e assemelhados convivem muito mal. O golpe de 1964, ensaiado em 1954 e feito, em primeiro lugar, para barrar o avanço dos direitos sociais, teria que se fazer presente, também e principalmente, sobre o campo cultural (Castelo Branco, 2020, p. 115).

Portanto, em relação às temáticas do corpo e da sexualidade — características que distinguem o *Boquitas Rouge* em relação aos demais jornais alternativos de Teresina – pode-se apontar o experimento jornalístico aqui tratado como o inaugurador da temática, um potencializador do sexo e do gênero como um problema histórico no Piauí.

Considerações finais

O *Boquitas Rouge,* o desconcertante jornal marcado pela cor vermelha do batom, confundiu deliberadamente os papeis de gênero e alçou o sexo à condição de uma problemática histórica que passou a ser signo existencial para parcela da juventude teresinense. No limite, o jornal tanto abriu quanto expressou novos fluxos da cultura piauiense. Não sem conflitos. Historicamente, a novidade sempre cobra sobressaltos, como se poder ver na transcrição a seguir:

> estando aqui aberta uma nova possibilidade de se dizer alguma coisa quero deixar uma chaga no coração de vocês: é imprescindível para qualquer ser humano normal o direito à crítica e à opinião pessoal. e tudo que aqui for escrito por mim carece propositadamente de qualquer voluteio estilístico, de manobras sensacionais de tantas quantas palavras tão sonoras quanto inexpressivas, acho que o tempo requer palavras secas e instantâneas, tão imediatas quanto imediata é a necessidade de equilibrar uma posição crítica e pessoal sobre as coisas que estão acontecendo no ambiente atualmente escrever me dá raiva. é uma chateação botar todo um aglomerado de palavras dentro de uma disciplina linear e bitolante. visto que as possibilidades de escrever alguma coisa hoje tem necessariamente que incluir um jogo maçante de metáforas e alegorias não vejo lá grandes possibilidades de continuar me manifestando publicamente nestes tantos jornais pelos quais suei em vão (COUTO FILHO, 1973).

Como se pode ver, Couto Filho reivindica um modo de produção textual que preze pelo simples, instantâneo e imediato efeito dos textos. O seu desabafo crítico recai sobre uma Teresina na qual abundam bacharéis e outros intelectuais ligados às instituições literárias que que prescreviam os limites do que seria culturalmente aceitável, notadamente na literatura e no jornalismo (BRANDÃO, 2013).

Os jornais *Gramma* e *Boquitas Rouges* são, do ponto de vista que aqui está sendo expresso, uma expressão – ainda que intuitiva – das *dicas existenciais* de Torquato Neto. O *Gramma*, especialmente, apresenta fortes traços da influência torquateana. Seja no que diz respeito à sua forma subterrânea de atuar, seja pelas discussões a respeito de arte e cultura e pela problematização da linguagem, o que constituía uma grande novidade num momento histórico em que os estudos linguísticos ainda não eram uma referência consolidada tanto quanto o são hoje.

O *Boquitas Rouge*, por sua vez, desdobra o problema da arte e da cultura fazendo incidir aí a questão do corpo e do gênero. Ambos perfilam-se como fortes referências documentais para se escrever a história do Piauí, a história de Teresina e, no limite, a história de como chegamos a ser o que somos, tal como somos.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. Tradução de Joaquim José

de Moura Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobreliteratura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani J. *Um formigueiro sobre a grama*: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina na década de 1970. Dissertação de mestrado. Orientador: Edwar de Alencar Castelo Branco. Universidade Federal do Piauí, 2011, 162 p.

BRANDÃO, Laura L. L. Literatura alternativa, contracultura e corpo na década de 1970 no Piauí. In: EUGENIO, João K (Org). *História e vida*. Teresina: EDUFPI, 2013.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Como ter utopias em tempos distópicos*? Coisas que aprendi olhando os estertores de Caetano Veloso e de seus contemporâneos. In: José Adilson Filho. (Org.). *O Brasil em tempos sombrios*. São Paulo: Liber Ars, 2020, p. 111-120.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

COUTO FILHO, Durvalino. *Boquitas Rouge*. Teresina: Mimeografado, 1973, p. 03.

CUNHA, Paulo J. Entrevista concedida a Paula Poliana e Jaislan Monteiro em novembro de 2013.

REIS, Cristiano; FERREIRA, Débora; COSTA, Renata. Entrevista com Durval Muniz. Outras fronteiras, v 4, n 1, PPGHIS/UFMT, 2017, p. 223-240.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, Eduardo L. N; CARNEIRO, Jéssica; SILVA, Soraya. Não tira o batom vermelho: o feminino na produção de conteúdo na rede. Anais do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste (Intercom). Fortaleza, Ceará, 2017.

ORWELL, George. *1984.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RAINHO, Maria do Carmo T. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 48, n. 3, 127-139, 2014.

SILVA, Rosangela F. O processo de construção de sentido e de significado nas letras das músicas Alexandre e Podres Poderes, compostas por Caetano Veloso. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Letras) UniCEUB: Brasília, 2013.

SUCATA – *A grande noite de loucuras*. Jornal Última Hora. Rio de Janeiro, edição de 11 de outubro de 1968, p. 6.

O historiador e sua função social em tempos "saturados de agoras"

The Historian and Their Social Function in Times Saturated with 'Nows'

José Adilson Filho

Mestre em História pela UFPE, doutor em Sociologia pela UFPB e possui formação em Psicanálise pelo IEPPE. Atualmente é professor associado do Departamento de História da UEPB, onde coordena o Núcleo de História e Linguagens Contemporâneas (NUHLC).

Resumo: Este artigo, como forma de homenagear à professora Teresinha Queiroz, discute a função social do historiador e o estatuto epistemológico do saber histórico diante das transformações contemporâneas na percepção do tempo, caracterizadas pelo "presentismo". A partir do diálogo com teóricos da sociologia, da filosofia e da história, analisa-se a crise dos paradigmas tradicionais e o desencaixe das estruturas sociais modernas no contexto neoliberal, e o impacto dessas mutações no ensino e no ofício do historiador, alertando para o desprestígio social e utilitarista da disciplina, ao mesmo tempo em que se reafirma seu papel insubstituível na formação da consciência crítica e na mediação da memória. Valoriza-se a interdisciplinaridade como necessidade epistemológica indispensável para ampliar os horizontes de pesquisa e captar as especificidades dos sujeitos historicamente silenciados. Por fim, assinala-se que a operação historiográfica é regida por dimensões éticas, políticas e estéticas, nas quais o historiador atua como um artesão das temporalidades comprometido com a justiça retrospectiva, o combate ao esquecimento e a construção de sentidos para a experiência humana no presente e no futuro.

Palavras-chave: Historiador; Função da história; operação historiográfica; Teresinha Queiroz

Abstract: As a tribute to Professor Teresinha Queiroz, this article discusses the social function of the historian and the epistemological status of historical knowledge in light of contemporary transformations in the perception of time—characterized by "presentism." Drawing on a dialogue with theorists from sociology, philosophy, and history, the text analyzes the crisis of traditional paradigms and the unmooring of modern social structures within the neoliberal context, as well as the impact of these shifts on the teaching and practice of history. It highlights the discipline's loss of social prestige and its reduction to utilitarian ends, while reaffirming its irreplaceable role in fostering critical consciousness and mediating memory. Interdisciplinarity is emphasized as an essential epistemological necessity for broadening research horizons and capturing the specificities of historically silenced subjects. Finally, the article notes that the historiographical process is governed by ethical, political, and aesthetic dimensions, in which the historian acts as an artisan of temporalities committed to retrospective justice, the struggle against oblivion, and the construction of meaning for human experience in both the present and the future.

Key-Words: Historian; function of history; historiographical operation; Teresinha Queiroz

Introdução

Refletir sobre o papel do historiador na contemporaneidade exige compreender as profundas mutações epistemológicas e existenciais que redefinem nossa relação com o tempo. Longe de ser um mero espectador do passado, o profissional da história situa-se no cerne de uma tensão entre a preservação da memória e a aceleração social, operando como um tradutor de experiências que correm o risco de se perder na volatilidade do presente. Compreender esse ofício implica, portanto, mapear as correntes teóricas que sustentam a inteligibilidade das ações humanas no decorrer dos séculos.

Para autores como Giddens (1991), Bauman (1999), Santos (2002), Ianni (2010), Harvey (1994) e outros, pelo menos há três décadas estamos mergulhados em um processo de profundas transformações nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas — a exemplo do Japão, da Coreia do Sul, de Singapura, etc. —, caracterizadas por mudanças técnicas, científicas, políticas, ideológicas, econômicas e culturais que são processadas tanto em nível global como local. Por essa razão, autores como Santos (2002) usam também o termo "glocalização" para nomear tal processo. Tais mudanças afetam simultaneamente as estruturas econômicas e organizacionais, os valores, as representações e os comportamentos dos seres humanos. O que implica dizer que, de fato, estamos imersos em uma nova condição histórica, diferente em diversos aspectos daquele mundo anterior à Guerra Fria e ao colapso do chamado Socialismo Real.

O desfraldar desta nova condição histórica é marcado também pela chamada "crise de paradigmas" (Brandão, 1996) que se define no campo das ideias e da política pela descrença na capacidade teórica, filosófica e política de determinados matizes usados como âncora ou referencial para forjar lutas e utopias ou para a interpretação, compreensão e explicação da realidade sócio-histórica. Essa virada interpretativa e metodológica, que tenciona a própria escrita da história, dialoga estreitamente com as contribuições de Reinhart Koselleck e Paul Ricoeur. Para Koselleck (2006), a modernidade produziu uma ruptura nas categorias de percepção temporal, exigindo do historiador a tarefa de decifrar como os sujeitos articulam suas heranças e seus horizontes de atuação. Complementarmente, Ricoeur (2007) ressalta que a operação historiográfica lida com a representação do passado sob o signo da dívida para com os mortos, transformando o arquivo e o testemunho em pilares de uma representação histórica que busca ser justa e fiel aos acontecimentos.

Essa mutação na percepção do tempo evoca o que François Hartog (2013) define como uma profunda crise nos regimes de historicidade, isto é, nas formas como as sociedades articulam o passado, o presente e o futuro. Segundo Hartog (2013), a contemporaneidade inaugurou o império do "presentismo", um regime caracterizado por um presente hipertrofiado que, ao mesmo tempo que consome o passado como mercadoria ou espetáculo efêmero, bloqueia as projeções de futuro.

Este mundo presentista, mesmo sendo dominado por uma lógica capitalista instituída há alguns séculos, configura-se como "novo" no sentido de que se apresenta enriquecido com o aparecimento de avatares, sensibilidades e práticas individuais e sociais significativamente diferentes. Conforme Giddens (2001), a sociedade atual fora desencaixada e reencaixada em uma dinâmica destoante da modernidade clássica (daquela que compreende os séculos XVIII,

XIX e boa parte do século XX), embora não signifique o fim da odisseia moderna, mas a exacerbação de suas consequências enquanto realidade paradoxal.

Lendo os títulos e as expressões dos especialistas para descrever o mundo atual, temos a sensação de que as linguagens disponíveis são insuficientes para nomeá-lo e defini-lo. Antes parecia que havia um quase consenso no que tange à experiência social ser identificada e classificada como mais ou menos moderna, tradicional, burguesa ou aristocrática. Agora, ao contrário, parece que vivemos sob o signo da mistura e da justaposição entre coisas e seres completamente díspares. Daí o estoque diversificado de nomes e metáforas criados justamente para tentar traduzi-lo. Pós-modernidade, modernidade líquida, modernidade tardia, hipermodernidade, modernidade reflexiva, sociedade do conhecimento, sociedade informacional, era das incertezas, dos extremos, dos vazios — enfim, nomes demais para dizer a mesma coisa? Observa-se, no entanto, um predomínio das metáforas sobre os conceitos. O que para alguns seria uma fragilidade e empobrecimento do pensamento social, para outros assinalaria uma maior pluralidade e horizontalidade da produção de ideias em contraposição à centralidade epistemológica e política exercida pelos paradigmas clássicos.

Esta miscelânea de nomes e títulos é fruto de uma realidade que se apresenta ao mesmo instante como difusa, obtusa e confusa aos olhos treinados dos estudiosos da vida social. Tais misturas e deslocamentos de imagens e signos produzem refrações no olhar e nos levam a ler as coisas de formas múltiplas e dissonantes. Com efeito, como assinala bauman (2005), aumentam e recrudescem os mal-estares e as sensações de desconforto e medo, seguidas da exaltação da ordem, do conforto e da segurança.

Para Bauman (1999), uma das principais características da nossa contemporaneidade situa-se na rapidez como experimentamos o tempo e como esta fragiliza as formas de pensar, sentir e agir de uns com os outros. Pois a bela metáfora de outrora fora invertida: as coisas agora se derretem antes mesmo de passarem pelo estado sólido. A relação entre os seres humanos e destes com os objetos torna-se muito mais volátil e precária do que em quaisquer outras fases da modernidade capitalista. O adjetivo "muito" caracteriza não somente a rapidez, mas a intensidade e a fugacidade com que as relações entre os seres vivos e inanimados são tecidas e desfeitas.

De fato, é uma experiência temporal muito mais acelerada do que aquela analisada por Marx e Engels (1978) e outros pensadores da modernidade clássica. Vivemos em uma condição na qual o individualismo, o hedonismo, o momentâneo são celebrados em detrimento dos sólidos, isto é, das tradições e de alguns projetos e sonhos emancipacionistas.

O historiador, o presenteísmo e a razão histórica

Neste mundo que sucumbe ao valor de troca, o significado e a importância social do passado tendem a ser desprezados e negligenciados. Desta forma, a situação do ensino e do ofício de historiador não é tranquila. Isso pode ser constatado no baixo número de alunos matriculados nos cursos de licenciatura e bacharelado em História de instituições universitárias públicas e privadas, resultado de problemas não apenas financeiros como da falta de identificação com a formação, devido, principalmente, aos baixos salários e à escassez de vagas no mercado de trabalho. Sem falar que a situação torna-se mais dramática nas faculdades particulares, nas quais diversos cursos de História foram extintos e outros tantos encontram-se seriamente

ameaçados de fechar suas portas. Aqueles que convivem diretamente com essa dupla realidade, sentem mais intensamente os dramas da profissão de professor de História e do dilema que atravessa a própria noção de consciência histórica.

Sobre essa problemática do ensino e da consciência histórica, torna-se indispensável evocar as contribuições fundamentais de Jörn Rüsen (2001). Para o teórico alemão, a consciência histórica não é um mero acúmulo de dados eruditos sobre o passado, mas uma estrutura vital de orientação temporal que permite aos sujeitos interpretar suas experiências pretéritas para compreender o presente e projetar intencionalmente suas ações futuras. Desse modo, Rüsen (2001) ressalta que o ensino de História possui uma função social insubstituível: ele atua diretamente na formação da consciência histórica dos estudantes, dotando-os de competências narrativas e críticas cruciais para a consolidação da identidade individual, da autonomia e do exercício pleno da cidadania face às incertezas do mundo contemporâneo.

Este desprestígio social da disciplina de História acentua-se na reduzida carga horária que, na maioria das escolas públicas e privadas, restringe-se ao mínimo de duas aulas ministradas semanalmente. E para piorar ainda mais tal situação, alguns prefeitos e governadores simplesmente excluíram-na da oferta de vagas nos concursos públicos, apesar do número gritante de professores contratados temporariamente. Este descaso articula-se com a perspectiva neoliberal que paira sobre a educação pública brasileira — notadamente em diversos municípios e estados da federação. Se isso ocorre com o ensino de História, o que podemos esperar com relação ao ofício do historiador? Que tipo de contribuição um historiador pode dar a uma sociedade tão utilitarista e pragmática como a nossa?

Pois é sempre bom lembrar que somos componentes de uma sociedade capitalista na qual vicejam o utilitarismo e a exacerbação do individualismo. Faz parte, portanto, de uma sociedade assim questionar a serventia do saber histórico. Para que serve a história? É uma pergunta feita com frequência pelos nossos alunos e outros indivíduos da sociedade, porém, com a ressalva de ser menos ingênua do que a que foi feita por uma criança a Marc Bloch (2001). Hoje em dia, ela é feita com base em um misto de esperança, impaciência e sarcasmo.

A despeito das idiossincrasias da sociedade em que habita o nosso historiador, em tese, seu saber não é produzido para fins mercadológicos. Dito de outra forma: não é feito para ganhar dinheiro ou enriquecer pessoas. Pois tal trabalho implica uma atividade do pensar, mas de um pensar sui generis que busca, retrospectivamente, captar e compreender singularidades passadas. O fazer historiográfico processa-se em um ritmo diferente da pressa e avidez capitalistas. É inegável que a narrativa histórica provoque certo tipo de deleite no leitor, mas bem diferente daquilo que move as expectativas do consumismo. Raramente veremos obras historiográficas virarem best-sellers, a exemplo do que acontece com a literatura e o jornalismo. Uma obra produzida na oficina dos historiadores profissionais dificilmente atingirá as cifras dos seus dublês, isto é, de jornalistas.

Possivelmente sejamos levados a escrever pensando num público maior do que o acadêmico. Mas, ainda assim, não produziremos narrativas que atinjam um gosto tão diversificado e abrangente como os dos jornalistas best-sellers que "lucram" com a venda do passado. E não é por falta de uma linguagem leve e sedutora ou por não saber cativar o leitor comum. Acredito que não seja por isso, mas por conta do peso das regras que presidem tal ofício. Esta singularidade do fazer histórico acadêmico é de fato o que a torna um saber menos massivo.

Esse tempo "saturado de agoras" impõe ao historiador a urgência de romper com a linearidade histórica. Conforme aponta Walter Benjamin (1996, p. 229) em suas teses sobre o conceito de história, "o historiador que parte daí deixa de permitir que as configurações do passado lhe escapem por entre os dedos como as contas de um rosário. Ele apreende a constelação em que sua própria época entrou com uma época anterior, perfeitamente determinada". Assim, o fazer historiográfico se opõe ao esvaziamento do tempo presente, resgatando as fagulhas de esperança que ficaram retidas no passado.

Essa operação analítica exige que se domine a tensão estrutural entre o peso da tradição e a abertura em direção ao novo. Sob essa ótica, Koselleck (2006) demonstra que a experiência histórica se move constantemente na correlação interna entre o "campo de experiência" — compreendido como o passado atualizado, do qual se extraem as heranças institucionais e vivenciais — e o "horizonte de expectativas", que se projeta para o futuro como possibilidade e incerteza. Em tempos de aceleração neoliberal e presentismo hipertrofiado, o encurtamento do horizonte de expectativas tende a obliterar e desconectar o campo de experiência, cabendo ao historiador restabelecer o equilíbrio reflexivo entre o que foi vivido e o que ainda pode ser projetado (Koselleck, 2006).

A capacidade de ligar o presente ao passado e vice-versa nutre seu trabalho de uma dimensão metaforicamente religiosa. A palavra religião deriva de religare (latim), que quer dizer religação. Ou seja, o historiador, ao reconstruir a trama do passado, religa os vivos aos mortos. E, se quisermos ser ainda mais generosos, diríamos que o ato de escrever sobre o passado ajuda a constituir, simbolicamente, uma espécie de ressurreição dos mortos, na medida em que estes passam a ganhar visibilidade e dizibilidade, vida nova, em uma outra temporalidade.

Na escrita da história, a morte e a vida se cruzam, se entrelaçam, se entrechocam e se reconciliam. O historiador é, por excelência, um sujeito que dialoga com os mortos, pois sempre está a falar do que ficou para trás. Mas, tal qual o Angelus Novus de Paul Klee, seus olhos ficam arregalados para enxergar as ruínas que ficaram nas margens do rio da história, no afã de instigar seus contemporâneos à autorreflexão comprometida com a alteridade mais suscetível ao sofrimento e ao esquecimento. A ideia de fornecer alguma inteligibilidade aos dramas dos seus contemporâneos, através do estudo do passado, já havia sido, conforme Gagnebin (1997), primordialmente colocada por Heródoto e Tucídides — fundadores da escrita da História Ocidental.

Problematizar as dores, as alegrias, os sonhos, as lutas e as sensibilidades dos seres humanos que viveram antes de nós fazem parte do compromisso de construir significados e sentidos para a nossa própria caminhada e existência enquanto seres finitos. Esse reencontro com o passado serve, portanto, para nos vitalizar contra as contingências e descartes produzidos pela lógica capitalista. Eis, pois, uma das motivações que justificam a função do historiador em uma sociedade cujo cinismo proclama o descartável, mas igualmente ocultando sua profunda dificuldade para aceitar a própria finitude da sua existe condição histórica.

A morte do homem é algo que esteve sempre no cerne de todas as sociedades, porém pensada e sentida de formas variadas. Os gregos, dos quais somos profundamente tributários, nos ensinar muitas coisas sobre a trama da vida e da morte. Seja no Prometeu Acorrentado de Ésquilo, na Antígona de Sófocles, na filosofia de Sócrates, Platão, Aristóteles e tantos outros — o homem sempre foi "a medida de todas as coisas". Segundo Castoriadis (2004), a reflexão

densa sobre a mortalidade inaugurada pelos gregos impulsionou sua sabedoria, seu humanismo e sua criatividade.

A conscientização profunda dos gregos acerca da finitude humana fê-los, de alguma forma, constituir a sua singularidade e fama pelo mundo afora. Ela ampliou a ideia do homem como ser que cria e se autocria. Mas a sua concepção de tempo era outra, bem diferente da judaico-cristã e moderna ocidental que governa as nossas experiências.

A invenção da História resulta de uma razão sensível, para falar como Maffesoli (1998), que entende que o homem está condenado à finitude e ao ostracismo temporal e, diante desta verdade, busca dar um maior sentido de beleza à tragédia humana. É Clio, a musa do tempo, que traz esperanças para o morto, porque somente ela poder evita a morte plena: o esquecimento. A história é, a meu ver, a criação mais sublime e poética dos gregos, uma vez que possibilita, de um modo especial, recriar, reconstruir ou reinventar — em um outro tempo e para outros seres humanos — a vida e as experiências daqueles homens e mulheres que sucumbiram ao tempo. A consciência da mortalidade permitira aos gregos uma estética e ética da existência que se caracterizava antes pelos cuidados de si e dos outros. Nesse sentido, a sua concepção de um tempo espiralado contribuiu para amenizar suas angústias com relação ao devir e à morte.

Quanto à sociedade moderna e atual, diríamos que o dia de amanhã constitui-se em um dilema angustiante, porque repleto de expectativas, medos e ansiedades. Na sociedade capitalista, o futuro já é presente, já nasce velho, com prazo de validade datado, uma vez que nela reina a pulsão de morte. Ela libera essa energia destrutiva sobre todas as coisas, principalmente nesta fase neoliberal e de profunda reificação das relações humanas. Para Baudrilhar (1996), uma economia que se define pela criação destrutiva, a morte constitui seu principal signo. Se realmente estivermos certos de que, nesta sociedade, parte das nossas energias são transformadas em trabalho socialmente alienado e mercantilizado, pode-se dizer que a relação com as temporalidades tende a se tornarem mais desintrincadas e atomizadas. E é nessa tensão que aparece a importância dos filhos de Clio. Pois lutar contra a desfusão temporal é uma maneira ética e poética de continuar fazendo a vida brilhar.

O Historiador e a interdisciplinaridade: um aprendizado que amplia sua função social

Desde Vico e Voltaire tem sido fundamental a contribuição dada à história pelos nossos confrades das ciências humanas e sociais. Mas será a partir do século XIX que tais contribuições se tornarão mais intensas. No auge da consciência histórica, três filósofos irão trazer novas luzes ao ofício do historiador, mediante uma leitura crítica e original ao que era concebido e praticado como seu modelo oficial. Até hoje reverberam os ecos das questões suscitadas por eles sobre a forma renovada de ver e apreender a história.

Pensadores como Nietzsche já se lançavam a questionar a forma como se produzia e se ensinava a história para os alemães. O intempestivo filósofo alemão interpelava-nos sobre "a utilidade da história para a vida", vista por ele como uma história-antiquário, preocupada apenas em celebrar as glórias do passado, mas que não servia para a vida das pessoas no presente. Para Nietzsche (2003), em sua segunda consideração intempestiva, a escrita da História deveria ser uma espécie de arte — a arte de reinventar a vida, de pesquisar e ensinar sobre sua profusão através das múltiplas vontades de potência que emergiram no passado. E, princi-

palmente, questionar a naturalização da vida social, mostrando que não há moral e costume universais e absolutos devido à historicidade que as envolve e atravessam-nas.

No mesmo nível de importância destaca-se Karl Marx, cuja contribuição fora enorme para ampliar e renovar a escrita e o ensino de História com seu materialismo histórico, ao apontar para o caráter temporal e dialético das sociedades, mediante uma perspectiva sustentada pelas análises das contradições e conflitos entre classes sociais ou pelas mudanças e permanências articuladas a uma noção generosa de processo social. O outro foi Dilthey, que enfatizou a diferença e a singularidade das ciências humanas, seu caráter intersubjetivo como crítica àqueles que buscavam tomar os métodos das ciências exatas como modelo para a análise histórica. Portanto, no século XIX aparece uma instigante e dicotômica discussão sobre o estatuto da história: será ela arte ou ciência? Ranke, Droysen, Michelet, Fustel de Coulanges, Nietzsche e outros se debatiam sobre tais questões.

Na França, tal antinomia atingirá o clímax. Lá, veem-se não apenas historiadores, mas sociólogos, economistas e filósofos criticarem as fragilidades da pesquisa histórica e do ensino. Seus questionamentos se voltam para a legitimidade do saber histórico nos moldes em que era praticado pela escola metódica ou dita positivista. Anos depois, veremos emergir na França o movimento dos Annales, que foi responsável pela crítica mais contundente e sistemática ao que fora denominada como história tradicional. Os Annales não apenas demoliram as bases da história tradicional, bem como criaram um novo paradigma para a pesquisa e o ensino. Clio, a musa do tempo, sofreu um profundo e vasto aggiornamento que trouxera novos temas, objetos, fontes e abordagens para o trabalho dos historiadores e professores.

Esse movimento de renovação consolidou a compreensão de que o isolamento disciplinar compromete a densidade do saber histórico. Como argumenta José D'Assunção Barros (2014), a interdisciplinaridade não constitui um mero adendo metodológico, mas uma necessidade epistemológica primordial para que o historiador consiga formular problemas complexos e decifrar as múltiplas camadas da realidade social, cruzando fronteiras e integrando conceitos que iluminam o vivido sob novas perspectivas. Historicamente, essa postura ativa e combativa foi defendida de forma categórica por Lucien Febvre. Em sua célebre obra Combates pela História, Febvre (1989) convoca os historiadores a derrubarem os muros que cercam as especializações, asseverando que a história é feita com textos, mas também com tudo aquilo que a engenhosidade do pesquisador puder arrancar dos saberes vizinhos, pois "fazer obra de historiador é, por definição, praticar a interdisciplinaridade" (Febvre, 1989, p. 34).

Desde então, o debate pela necessidade de renovação dos estudos históricos não cessou. Os historiadores passaram a se interessar cada vez mais pela leitura e pelas contribuições teóricas e metodológicas dos nossos confrades das ciências sociais e humanas. Podemos afirmar que a interdisciplinaridade forneceu o substrato destas mudanças sofridas por Clio. O diálogo mais intenso com os outros saberes forneceu aos historiadores conceitos, metáforas, métodos, técnicas e linguagens fundamentais à inteligibilidade das distâncias e diferenças que separam os nossos contemporâneos do seu alter ego temporal.

Com a visão e as sensibilidades ampliadas pela apropriação das ciências sociais, os historiadores passaram a ter um maior horizonte de possibilidades para desenvolver suas pesquisas. Seu cardápio se diversificou, incluindo saberes, sujeitos e sabores até então estranhos e marginalizados pela escrita da história tradicional. Temas como sexualidade, cotidiano, imaginário, medo, amor, infância, morte e vida privada ou sujeitos como camponeses, crianças,

bandidos, loucos, mulheres, gays, negros e velhos — enfim, "as maiorias silenciadas" — deixaram as notas de rodapé para ganharem visibilidade nas principais páginas das tramas.

Os historiadores ouviram bem o conselho de Lucien Febvre (1978) de tomarem para si um pouco do saber dos geógrafos, antropólogos, sociólogos, economistas, etc. O que significava dizer que os historiadores deveriam aprender a traduzir para a história questões antes exclusivas daqueles profissionais. Ao mergulhar na seara dos outros, os historiadores continuariam sendo os mesmos artesãos dos tempos, porém de um modo mais complexo e consistente. Complexo porque teria que dominar linguagens e métodos estranhos ao seu ofício, e consistente pelo fato de desejar algo mais do que uma simples narrativa ou versão do passado.

Desta forma, investido de um espírito de antropófago, o historiador não cessaria de desejar o outro, ou seja, de querer "comê-lo" no intuito de apropriar-se das suas linguagens. Esse "canibalismo" volta-se também para o consumo das fontes, a matéria-prima dos historiadores. Antes predominantemente escritas e oficiais, as fontes multiplicaram-se e renovaram-se, adquirindo novas formas, sons e cores, a exemplo da fotografia, da pintura, da oralidade, da publicidade, da música, do cinema, das mídias, etc. Ou seja, qualquer coisa que sirva como evidência da experiência humana vira fonte para os historiadores e pode ser usada como instrumento em sala de aula para enriquecer as leituras e aprendizagens do passado e do presente.

Todos esses avanços foram significativos para a pesquisa e o ensino da história. Mas, por outro lado, também contribuíram exageradamente para fragmentar o conhecimento histórico. Hoje, o campo da história virou uma oficina com diversos artesãos, ferramentas e especialidades: história cultural, história social, nova história política, micro-história, história do corpo, das mulheres e história militar constituem alguns exemplos. O negócio ficou tão "problemático" que François Dosse (1992) denunciou chamando-a de "História em Migalhas".

A prática historiadora dos últimos 20 ou 30 anos tem, efetivamente, se fragmentado em campos, subcampos e especializações. E cada qual criando suas próprias regras de legitimidade e reconhecimento. Parece que fazer história cultural implicaria abandonar a dimensão política, ou, para se fazer história do cotidiano e micro-história, deve-se perder de vista as conexões com processos mais amplos, confundindo-se redução de escala com redução das interações entre a micro e a macrorealidade histórica. Muitas são as situações em que se pesquisa somente o gênero ou a cultura popular, excluindo as interfaces que há entre a política e a cultura, ou entre as representações com o econômico.

Creio que as teorias devem ser usadas para abrir e ampliar as janelas da nossa visão sobre o passado, e nunca como camisa de força. A teoria deve dialogar com a realidade, mas não aprisioná-la. Da mesma forma, a nossa paixão por autores como Marx, Thompson, Hobsbawm, Foucault, Chartier ou Ginzburg não deve se transformar em adoração, porque isso contribui para transformá-los em fetiches, bezerros de ouro de Clio, quando deveriam ser usados para nos proporcionar reflexões e novas possibilidades de interpretação. Mas o que tem acontecido é justamente o contrário: utilizam-se tais autores para sacralizá-los. É daí que advêm os aleijões que se refletem na pesquisa e no ensino.

Todavia, a fragmentação vivida pelo campo da história não representa de todo uma negatividade, já que possibilitou uma multiplicidade de imagens multicoloridas do passado. Através dela, os nossos sentidos puderam captar realidades moleculares, antes quase invisíveis. Trouxe à baila os micropoderes, os microfascismos e aprofundou o conhecimento sobre dadas

particularidades. Cabe-nos, entretanto, articular tais particularidades a processos mais amplos e complexos da vida social e histórica.

O aprendizado gerado pelo diálogo com as ciências humanas potencializou enormemente a função social do historiador na contemporaneidade, na medida em que lhe forneceu linguagem e ferramentas mais ricas e consistentes para interpretar as temporalidades com suas alteridades individuais e coletivas. A interdisciplinaridade, portanto, libertou o historiador do seu autismo, isto é, da limitada percepção do mundo social.

Compromisso político e ético na Oficina dos historiadores

Como afirmara Marx, "o homem não é um ser agachado e fora do mundo. O mundo é o mundo dos homens" (Marx apud Alves, 1988, p. 18). É por isso mesmo que ele se sente interpelado ética e politicamente com o seu tempo. Daí ser importante, como assinala Michel de Certeau (2011), a compreensão do "lugar social" do historiador, isto é, das topografias políticas, culturais, ideológicas e institucionais que condicionam a reflexão e a prática da pesquisa.

A presença envolvendo esta dimensão no seu ofício tem sido explicitada cada vez mais por autores de diferentes matizes. Pierre Nora, em Ensaios de Ego-História (1989), afirma que há décadas os filhos de Clio expõem com mais clareza os investimentos subjetivos e político-ideológicos subjacentes à construção dos seus trabalhos. A mesma coisa afirma Eric Hobsbawm (1998) com relação ao impacto político na sua produção mais contemporânea. No Brasil, em um tempo mais recuado — e sem as sofisticações teóricas e metodológicas de que dispomos hoje —, vimos autores como Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda tecendo histórias explicitamente coerentes com seus campos de experiências e seus horizontes de espera, conforme os termos de Koselleck (2006). Trata-se de historiadores que buscavam compreender o nosso passado com o desejo de que a sociedade o removesse do presente. Ao contrário de outros que celebravam e idealizavam nossa formação tentando cristalizá-la, Sérgio Buarque e Prado Jr., tais quais dois mosqueteiros, combatiam pelo seu "esquecimento". Parece paradoxal, mas não é. Para eles, era preciso conhecer e lembrar as raízes da nossa formação histórica para poder "esquecê-la" no sentido de sua superação dialética.

Este desejo de superação foi marcante em Caio Prado Jr., que, advindo de uma família tradicionalmente rica e aristocrática, optara política e epistemologicamente por uma história social voltada para apreender as lutas de classes e o protagonismo das camadas populares. Ele rompera ideologicamente com sua classe e, portanto, com a concepção de história dos seus parentes Eduardo Prado e Paulo Prado.

Sem medo de ser romântico, igualmente a E. P. Thompson (1997), acredito que não devemos ser condescendentes para com a posteridade. Não desejamos que os tecelões, operários, prostitutas, meeiros, camponeses, palestinos, loucos, negros, gays, mulheres e crianças do passado e seus dramas, pensamentos, alegrias, derrotas e vitórias sejam silenciados ou esquecidos. Faz parte do nosso métier, como já salientamos antes, certa empatia com o que definimos como objeto de estudo. Cabe-nos problematizar e questionar tudo aquilo que, sendo histórico, nos é colocado como atemporal, intrínseco ao humano ou de ordem divina e cósmica. Nesse sentido, não ser condescendente com a posteridade é, também, mostrar a historicidade das coisas humanas, suas relações de poder, dominações e subordinações, continuidades e descon-

tinuidades, incompletudes, seus pontos de interrogação, exclamação, seus adjetivos, superlativos — enfim, a gramática que rege suas relações socioculturais.

Hoje, mais do que nunca, a oficina da história joga contra o próprio espelho, isto é, pensa e questiona a si mesma, seu modus operandi, suas mudanças e peculiaridades. Mas esse processo de autorreflexão pelo qual passa a musa do tempo não lhe desvencilhou da ideia original dos fundadores, qual seja, a de lutar contra os esquecimentos e silenciamentos do presente em relação às experiências passadas. Tal ideia articula praticamente todas as tribos do campo historiográfico, sejam elas adeptas do estruturalismo ou do pós-estruturalismo, ou marxistas, positivistas, modernas e pós-modernas — não importa —, cada qual, usando de perspectivas e abordagens distintas, almeja investigar e contar histórias que traduzam as multifacetadas experiências dos seres humanos ao longo do tempo.

Falar do passado para os historiadores profissionais é mais do que uma simples brincadeira ou aventura. Mesmo contendo um caráter lúdico, como já reconheceram Marc Bloch (2001) e Georges Duby (1993), este tipo de história vislumbra algo mais. Acho que até os mais anarquistas e pós-modernos concordariam com isso, pois mesmo tão irônicos e desconstrucionistas com relação ao próprio campo, atuam ativamente a favor de causas políticas específicas.

Por outro lado, ninguém acredita mais que a história seja feita para fazer a revolução socialista ou mesmo para produzir cidadãos patriotas. Ao menos, creio eu, que entre nós estas questões estejam superadas já há algum tempo.

Pelo fato de o historiador ser uma criatura histórica, um ser afetado pelas circunstâncias e desafios do tempo em que vive, torna-se quase impossível ocultar a dimensão política do seu trabalho. Ela lhe atravessa em todas as etapas, porque envolve escolhas, empatias e compromissos mais ou menos explícitos para com esta ou aquela alteridade.

Mas, ao afirmarmos que a dimensão política atravessa a prática historiadora, não significa dizer que não devamos exercer sobre ela um certo controle e distanciamento. As paixões e devaneios ideológicos não podem se sobrepor à honestidade intelectual. E, para que isto ocorra, é preciso ter em mente que a História não é somente "uma arte de inventar o passado", já que incorporou a pragmática científica ao seu fazer. Não abandonamos todo o legado da escola metódica, pois rigor, crítica, objetividade, fontes, métodos e técnicas de pesquisa funcionam como uma espécie de superego contra possíveis excessos de subjetivismo que tendem a afetar a prática dos historiadores.

O superego da prática historiadora também é moldado pelas dimensões ética e estética, âmbitos nos quais a convocação do outro se torna um imperativo. Na perspectiva filosófica de Emmanuel Levinas (2005), o encontro com o outro se estabelece a partir de uma assimetria ética originária, na qual a vulnerabilidade da alteridade nos interpela e nos torna infinitamente responsáveis por ela. Transportada para a oficina do historiador, essa premissa exige que o sujeito histórico do passado não seja reduzido a um mero dado empírico manipulável. Conforme discute Levinas (2005) em sua obra Entre Nós, o verdadeiro respeito à alteridade pressupõe acolher a sua transcendência e a sua voz residual sem assimilá-la de forma violenta às categorias totalizantes do presente.

Essa postura reverbera fortemente no pensamento de Walter Benjamin (1996), que localiza a tarefa política e ética do historiador no compromisso inalienável de escovar a história a contrapelo, articulando uma justiça retrospectiva voltada para a redenção dos vencidos e

marginalizados pela narrativa oficial das elites triunfantes. É um trabalho de escuta sensível do que foi silenciado.

No cenário da historiografia brasileira contemporânea, esse desafio ético de desvelar as tramas do silenciamento e as dores da exclusão social ganha contornos específicos. Antônio Paulo Resende (2001), ao analisar o impacto da modernização urbana em sua obra Desencantos Modernos, mapeia como os projetos de progresso sacrificaram as formas de viver das classes populares, gerando um cotidiano cindido pelo esquecimento forçado e pela perda de referências espaciais e afetivas. Enfrentar esse "desencanto" exige do historiador uma operação que é tanto cognitiva quanto criativa. Como bem salienta Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007) em História: a arte de inventar o passado, a operação historiográfica carrega uma inescapável dimensão ficcional e estética, o que não significa mentira ou falsidade, mas o ato técnico e poético de modelar discursivamente a ausência. Para Albuquerque Júnior (2007), inventar o passado é dar forma textual e inteligível aos traços e farrapos de memórias que restaram, transformando o arquivo em um espaço de criação ético-estética capaz de desestabilizar as certezas totalitárias do presente.

Escrever sobre o outro do passado obriga-nos, portanto, a ter consciência da diferença temporal e de tudo o que emerge de problemático daí. Isso implica, principalmente, na percepção e compreensão de que o outro se encontra na desvantagem de ser um interlocutor "passivo", cuja voz para ser ouvida depende da nossa escuta e tradução. É o historiador quem comanda a narrativa. Somos nós que organizamos a trama, tecemos o enredo e ainda quem lhes franquia o direito à palavra e à existência. A ética funciona como uma dosagem para a leitura e interpretação equilibradas, ou melhor, para pôr as coisas na sua justa medida.

Lembremos que o outro, na maioria das vezes, já morreu e não pode voltar no tempo para se defender. Sua fala é residual e é encontrada em fragmentos multicoloridos e dispersos que chamamos de fontes. Suas vidas ganham sentido quando passam a ser interpretadas e narradas através da nossa escritura. A nossa atitude ética reside em compreendê-lo como alteridade ameaçada de sucumbir ao silêncio e ao esquecimento.

Tomá-las como problema de pesquisa implica um aprendizado para nós — homens e mulheres do agora — enredados e acomodados à lógica dos conceitos de consumo, conforto e bem-estar. Saber rastrear as lutas e resistências destas alteridades, seus sonhos e projetos, suas esperanças geralmente abortadas pela violência, força-nos como sujeitos éticos a compreender e a lutar pela sua realização no tempo presente.

É, pois, a escrita da história que nos possibilita uma melhor consciência da diferença de nossa contemporaneidade no que se refere à constelação de civilizações e sociedades anteriores. Com isso quero dizer que a posse de tal suporte ajuda também a libertar-nos do que nos aprisiona como memória e continuidade, como habitus no sentido de Bourdieu (1998), e que se pretende cristalizar em práticas e representações em nossas vidas presentes e futuras.

Nietzsche (2003) via na história uma dimensão estética, fundamental para fazer o homem viver com mais prazer a sua experiência e não sacrificá-la em nome de esperanças cegas. A história deveria contribuir para embelezar a vida humana (Nietzsc Ela resguarda esse elo com as artes, contendo imaginação e criatividade. Sua riqueza situa-se na capacidade de reunir em torno de si tantas dimensões e facetas. A história é um campo aberto, um entre-lugar que permite múltiplas possibilidades aos seus praticantes e leitores.

Cada vez mais é necessária a presença de historiadores para romper o silêncio, os consensos e revelar estratégias de esquecimento, mesmo quando a lembrança seja causadora de tantos sofrimentos como a que envolve os episódios iniciados com o golpe de 1964. Aprendemos que lembrar, às vezes, implica em duplo sofrimento. Mas, no caso deste evento traumático, sofre-se um pouco mais. Muitos dos seus personagens ainda estão vivos, e alguns deles são inclusive historiadores. Neste percurso, razão e emoção se cruzam e se tensionam, levando muitas vezes a memória a se confundir com a história. Isto é parte dos sintomas de uma sociedade que insiste em não querer fazer o trabalho de luto, ou seja, que não almeja sinceramente superar os seus traumas, conflitos e fantasmas do passado, pelo simples fato de não querer conhecê-los profundamente.

A escrita da História com as suas dimensões ética, estética, científica e política faz com que o historiador seja o mais preparado e talentoso dos indivíduos para dar conta da complexidade que é construir interpretações plausíveis e necessárias à compreensão que a sociedade contemporânea deve ter de si mesma. Creio que apenas isso coloca o historiador e sua função social na galeria dos atores imprescindíveis a quaisquer sociedades contemporâneas.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. Bauru: EDUSC, 2007.

ALVES, Rubem. **O enigma da Religião**. Campinas: Papirus, 1988.

BARROS, José D'Assunção. I**nterdisciplinaridade**: Modelos e Fronteiras. Petrópolis: Vozes, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca simbólica e a morte.** São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**: Ou o ofício da História. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

BRANDÃO, Zaia (Org.). **A crise dos paradigmas e a Educação.** São Paulo: Cortez, 1996.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do Pensável**. As encruzilhadas do labirinto. (vol. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária, 2011.

DOSSE, François. **A História em Migalhas.** Dos "Annales" à "Nova História". Campinas: Ed. Da Unicamp, 1992.

DUBY, Georges. **A História continua**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1993.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e históri**a. São Paulo: Imago, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1994.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos conceitos. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2006.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**. Ensaios sobre alteridade. Petrópolis: Vozes, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto do partido comunista.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

MOTA, Carlos Guilherme S. (Org.). **Febvre**. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 2. São Paulo: Ática, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre história.** Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. (Contém a obra: Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida).

NORA, Pierre (Org.). **Ensaios de Ego-história.** Lisboa: Edições 70, 1989.

RESENDE, Antônio Paulo. **Desencantos Modernos:** o Recife e as frestas do tempo. Recife: Ed. UFPE, 2001.

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

RÜSEN, Jörn. **A razão histórica**: Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UnB, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as Ciências Sociais.** São Paulo: Cortez, 2002.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. (vol. 1). São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Jomard Muniz de Brito, intérprete do Brasil: ensaios culturais como instrumentos para a escrita historiográfica brasileira.

Jomard Muniz de Britto, interpreter of Brazil: cultural essays as instruments for Brazilian historiographical writing

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Universidade Federal do Piauí

Resumo: O artigo propõe um estudo dos ensaios culturais escritos pelo filósofo e ativista cultural pernambucano na década de 1960 como materiais capazes de compor uma historiografia do Brasil e de sua cultura. Elaborados no contexto localizado entre 1964 e 1966, apresentam, em suas ideias, traços de demandas intelectuais e sociais do Brasil do período, que vão desde a tomada da cultura como instrumento para promover uma "educação de base" até a tentativa de promover uma arqueologia da cultura brasileira. Os materiais utilizados são os ensaios *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966), a partir dos quais se propõe que Jomard Muniz de Britto atuaria como intérprete do Brasil, possível de ser colocado na esteira de intelectuais de seu tempo, como Caio Prado Júnior e Gilberto Freyre. Do ponto de vista teórico e historiográfico, o texto é amparado nas obras de Teresinha Queiroz, Carlos Guilherme Mota, Michel Foucault e Reinhart Koselleck.
Palavras-chave: Historiografia. Cultura. Brasil. Jomard Muniz de Britto.

Abstract: This article proposes a study of the cultural essays written by the philosopher and cultural activist from Pernambuco during the 1960s, viewing them as materials capable of shaping a historiography of Brazil and its culture. Produced between 1964 and 1966, these essays reflect the intellectual and social demands of the period in Brazil, ranging from the use of culture as a tool to promote "basic education" to an attempt to conduct an archaeology of Brazilian culture. The study draws upon the essays *Contradições do homem brasileiro* (1964) and *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966) to argue that Jomard Muniz de Britto acted as an interpreter of Brazil, placing him in the same lineage as contemporary intellectuals such as Caio Prado Júnior and Gilberto Freyre. From a theoretical and historiographical perspective, the text is grounded in the works of Teresinha Queiroz, Carlos Guilherme Mota, Michel Foucault and Reinhart Koselleck.
Keywords: Historiography. Culture. Brazil. Jomard Muniz de Britto.

Ao publicar *Juventude, cultura e linguagens na década de 1960*, a historiadora Teresinha Queiroz apontava para uma necessidade que, àquele momento, lhe parecia premente aos historiadores dedicados a essa quadra da história: a fuga de um olhar reducionista a respeito de um período cuja reflexão pedia, no avesso da singularidade de enquadrá-lo pelo viés de cortes como "ditadura" e "autoritarismo" político, a pluralidade de perspectivas e modos de compreender o passado. Ainda que compreendamos a urgência de pensar historicamente os tempos de repressão macro e micropolítica – sobretudo em tempos de emergência de novos códigos linguísticos para o revanchismo conservador –, o chamamento da historiadora seria, sobretudo, para compreender que mesmo tais dimensões são partes de um todo mais amplo e mais complexo, onde variáveis como a cultura, o corpo e a prática escruturística de jovens intelectuais compõem um universo mais diverso e cujo olhar suscita outras possibilidades de estudo (QUEIROZ, 2013).

Partir da provação de Queiroz, a qual mobiliza e inspira este texto, significa refletir em torno de sujeitos e modos de leitura da década de 1960 que permitam vê-la, dentre outras vertentes, como época atravessada por múltiplas correntes de pensamento advindas tanto do cenário intelectual ensejado pelas universidades e academias de letras quanto por iniciativas que partissem dos segmentos juvenis. Era possível, em algumas circunstâncias e contextos históricos, perceber um cruzamento potente entre tais dimensões, condição na qual se localiza o filósofo, ensaísta e ativista cultural pernambucano Jomard Muniz de Britto.

Nascido no Recife, capital pernambucana, em abril de 1937, o personagem em questão integrou um amplo escopo de iniciativas culturais, inserções acadêmicas e movimentações políticas de seu tempo. Em uma época na qual, de um lado, a Universidade de São Paulo nascia e fazia florescer o debate marxista em sua escola sociológica e historiográfica, a partir dos ditos e escritos de Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Otávio Ianni e seus contemporâneos, e do outro, a cidade do Recife rivalizava com a luso-tropicologia de Gilberto de Mello Freyre e com as iniciativas intelectuais de seus conterrâneos e consanguíneos Evaldo Cabral de Mello e João Cabral de Mello Neto, Jomard Muniz de Britto aparecia como uma figura transitiva, que circulava por distintos meios desse cenário de letras. Após passar pelos átrios do Cineclube Vigilanti Cura, no qual obteve sua formação cinematográfica, desenvolveria, futuramente, suas atividades docentes, uma vez que se tornaria professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco. Acusado de subversivo, é afastado da vivência acadêmica após o golpe civil-militar de 1964 (MORAES; OLIVEIRA, 2017).

Jomard integraria em seguida, junto com o educador Paulo Freire, os quadros do Movimento de Educação de Base (MEB), instrumento importante para compreender as discussões levantadas em seu primeiro livro, *Contradições do homem brasileiro*, publicado em 1964. Anteriormente, aluno de Estética de Ariano Suassuna, integrara as frentes do Teatro Popular do Nordeste, nos quais ganhara mais vigor sua veia performática. Sua ruptura posterior com Ariano instauraria um ressentimento que se torna presente em sua obra, na qual a figura do dramaturgo paraibano apareceria sempre como alvo de algumas de suas principais esgrimas. Em 1966, na tentativa de pensar uma filosofia da cultura brasileira, enuncia a obra *Do Modernismo à Bossa Nova*, onde pretendia limitar um local para a contemporaneidade dessa cultura. Pouco tempo depois, em 1968, especialmente após a emblemática visita de Gilberto Gil ao Recife, explode, juntamente com outras figuras da cena cultural recifense do período – a exemplo de Aristides Guimarães e Celso Marconi – em manifestos tropicalistas, que seriam

apropriados pelas letras de Caetano Veloso sob a alcunha de Pernambucália, como uma espécie de desdobramento pernambucano do tropicalismo baiano (BRITO, 2018).

Compreendendo Jomard Muniz de Britto como intelectual e intérprete do Brasil, o texto busca analisar um corte específico de sua trajetória, no qual este, em meados da década de 1960, aparece como pensador que se dedica a tomar a categoria cultura brasileira como fundamento para uma reflexão em torno das condições de existir no país. Entendendo, portanto, o período em estudo como momento no qual emergiria a chamada pós-modernidade brasileira (CASTELO BRANCO, 2024), busca-se aqui localizar seus dois ensaios culturais escritos no período – os supracitados *Contradições do homem brasileiro* e *Do Modernismo à Bossa Nova* – como material possíveis para se discutir a linguagem como modo de significação de uma época.

Quando "intelectuais ingressaram acadêmicos e metamorfosearam-se em políticos": pensamento social e escrita revolucionária em Contradições do homem brasileiro (1964)

> O seu livro de agora, CONTRADIÇÕES DO HOMEM BRASILEIRO, procura uma filosofia da educação para o Brasil, esforça-se para pensar o homem brasileiro de hoje, através da experiência de uma geração e por meio de afinidades refletidas em textos de literatura e da música popular, moderna e contemporânea. Utiliza, para isto, uma técnica de redução, texto-síntese, caminho que possibilita uma participação maior do leitor. É bàsicamente um trabalho inspirado pelo empenho de contribuir para o processo revolucionário brasileiro, sem esquemas de simplificação. E assim se encontra e se integra no compromisso de TEMPO BRASILEIRO (BRITTO, 1964, orelha).

Em 1964, acontecia a publicação de *Contradições do homem brasileiro*, primeiro ensaio de Jomard Muniz de Britto a ganhar forma de livro. Podendo ser visto, tal como exposto na própria orelha do livro, como uma tentativa de produzir uma filosofia da educação para o Brasil daquele momento, o exemplar era veiculado no interior da *Coleção Brasil Hoje*, parte de uma iniciativa da editora Tempo Brasileiro, em cujos volumes se propunha uma leitura da dinâmica nacional a partir de um prisma de pensamento revolucionário. Nessa linha, a coleção contava com obras como *A inflação brasileira*, de Ignácio Rangel, *Educação para o povo*, de Paulo Freire, *Emergência do teatro popular*, de Luís Carlos Maciel, *Ideologia da emancipação*, de Miguel Arraes, *A prática da emancipação nacional*, de Sérgio Magalhães, dentre outros títulos. Como pode ser percebido, tanto pela temática de seus principais títulos quanto pelo texto de orelha do livro de Jomard Muniz de Britto, a editora carioca Tempo Brasileiro dedicava-se à publicação de textos que dialogavam com uma série de problemas sociais vividos pelo Brasil.

Publicados nos primeiros anos da década de 1960, os livros em destaque apareciam, por seus títulos e temáticas centrais, vinculados a ideias e grupos políticos de esquerda e à revisão dos problemas brasileiros a partir de um viés macropolítico, em vista de transformações nos campos cultural, econômico, social, político e educacional. Partindo dessa mesma tendência de análise, o trabalho de Jomard se apresentava, assim, como o instrumento escrito de uma revolução que se desejava, pretensamente, nos esforços de compreensão do homem a partir de si mesmo, em seu fazer cultural e, por fim, em sua tomada de consciência enquanto um sujeito com lugar no mundo e na história. Tal posicionamento fica claro nas primeiras linhas do texto, onde seu autor aponta:

> Como perguntar pelo sentido da cultura, se antes não indagamos pelo *homem* que a faz, pelo *mundo* com o qual se defronta, pela *criação* como necessidade de exteriorização e comunicação, pela *história* enquanto passado que nos condiciona, presente no qual intervimos e futuro de nossas contradições e projetos? Qual dêsses têrmos é o mais amplo? Qual nos oferece uma vivência mais imediata, próxima e consciente? (BRITTO, 1964, p. 11)

Como é possível perceber, a perspectiva apontada por Jomard atravessa quatro conceitos basilares a partir do qual é possível compreender a cultura – e, no limite, a cultura brasileira – e suas contradições: o sujeito, *homem*, produtor dessa cultura e seu principal impulsionador; o espaço, *mundo*, no qual esse sujeito atua e onde produz cultura; o potencial artístico, ou *criação*, no qual se revela a multiplicidade de ideias possíveis ao humano; e, por fim, a força impulsionadora do tempo, a *história*, a partir da qual é possível perceber as movimentações de tal homem a partir de uma rede tramada de acontecimentos. A partir desses quatro conceitos, o autor procura discorrer a respeito das contradições da cultura, cuja principal seria a quase sempre confusa articulação entre o homem e o mundo. Afinal, por um lado, o mundo seria construção do homem, seus limites seriam definidos pela própria *poesis* humana, sendo do tamanho de seu vocabulário.

Por outro, no entanto, tal mundo, articulado ao tempo, proporcionaria os limites nos quais o sujeito-homem conseguiria inventá-lo, uma vez que não seria possível que qualquer sujeito extrapolasse as barreiras do próprio mundo onde existe. Dessa maneira, Jomard provoca a reflexão sobre a própria potência contraditória da existência humana:

> A denúncia de que só podemos ver o homem pelos homens, êstes diversos, múltiplos, particularíssimos. O que seria afinal o homem – além dêsses fragmentos e aspectos, dêsses modos de existir? Existiria o *homem afinal*? A cada passo, a ironia que vai da parte ao todo, do fragmento à unidade, dos homens ao homem lança perguntas. Perguntando, duvida; duvidando, busca uma resposta que será dada por uma ironia cíclica, interminável, porque constantemente renovadora [...] (BRITTO, 1964, p. 18)

É visível, nesse texto, a presença marcante de Paulo Freire, como uma das principais influências intelectuais de Jomard Muniz de Britto, notadamente de suas posições em *Educação e atualidade brasileira*, publicada em 1959, como tese de concurso para a cadeira de História e Filosofia da Educação na Escola de Belas-Artes de Pernambuco. Ao perceber a existência humana e sua transitividade como algo que lhe tonalizava como um ser histórico e criador de cultura, Jomard coaduna com Freire, na medida em que o mesmo entende que há uma necessidade de organicidade no pensamento a respeito do mundo e no engajamento dos sujeitos na tomada de consciência de seu lugar na sociedade:

> Não há, portanto, como admitirmos a existência de um homem totalmente não comprometido diante de sua "circunstância". É condição de sua própria existência o seu compromisso com essa "circunstância" em que inegavelmente aprofunda suas raízes e de que também inegavelmente recebe côres diferentes.
> É nesse sentido que se pode afirmar que o homem não vive autênticamente enquanto não se acha integrado com sua realidade. Criticamente integrado com ela. E que vive

> vida inautêntica enquanto se sente estrangeiro na sua realidade. Dolorosamente desintegrado dela. Alienado de sua cultura.
> A relação de organicidade a que nos referimos implica na posição cada vez mais cada vez mais conscientemente crítica do homem diante do seu contexto para que nela possa se inserir. Não há organicidade na superposição, em que inexiste a possibilidade de ação instrumental.
> Da mesma forma, a organicidade do processo educativo implica na sua integração com as condições do tempo e do espaço a que se aplica para que possa parecer ou mudar essas mesmas condições. Sem essa integração o processo se faz inorgânico, superposto e inoperante (FREIRE, 2003, p. 11).

É bastante provável que tanto Paulo Freire quanto Jomard Muniz de Britto tenham sido leitores da obra de Antonio Gramsci, a partir da qual o conceito de organicidade desdobrava-se numa pretensa postura a ser adotada pelos intelectuais no exercício de seu ofício (GRAMSCI, 1968). Na medida em que enxerga a relação homem-mundo como o lastro impulsionador da sociedade, bem como a contradição a partir da qual é possível pensar a cultura, o autor opera com algumas ideias a partir da qual esse sujeito-homem, atuante no mundo, torna-se possuidor e inventor do mesmo. Nesse sentido, toma a noção de *experiência* como uma categoria de análise das relações do homem consigo e com a sociedade na qual atua. Nesse sentido, o autor a compreenderia como "os prenúncios, os prognósticos, os ideais projetados, as esperanças", ou, dando mais ênfase, "a sensação de que a paisagem mudará e o desejo de intervir na mudança fazem o homem caminhar através do tempo, experimentando, durando, realizando suas possibilidades" (BRITTO, 1964, p. 30).

Podemos nos servir de Reinhart Koselleck como instrumento teórico para analisar o pensamento de Jomard Muniz de Britto, bem como de Paulo Freire, especialmente no que tange a um vislumbre de "prenúncios, prognósticos, ideais projetados, esperanças". Para Koselleck, o prognóstico funcionaria como uma necessidade de prever possibilidades de futuro a partir do espaço de experiências vivenciadas (KOSELLECK, 2006, p. 79). Tal desejo, presente nas formas de pensamento da modernidade, ajuda a compreender o vislumbre de futuro, a atitude visionária, da qual compartilhavam os sujeitos cuja leitura de Brasil e de cultura brasileira perpassava pelo desejo de identificar um porvir necessário, bem como de lutar em defesa desse porvir. Jomard, tal como Freire, identifica a experiência como um processo de integração entre o homem e o mundo, de vivência direta, a partir do qual se desdobrariam sua conscientização futura. Tal noção, tida para o intelectual pernambucano como Numa perspectiva semelhante, Jomard aponta:

> Se o mundo "sabe guiar-nos" – mundo, espetáculo da natureza, mas também mundo de leis e de história – nem tudo é facilmente dado e pronto, a vida nos excede e precisamos enfrentá-la. Por isso, mais do que a necessidade, a exigência mesma de criação humana. Aprendemos que há esfôrço não sòmente pelo que nos falta como igualmente pelo que nos excede – as potências da vida e do mundo. Aqui, a palavra experiência, quando pronunciada, se identificaria com a própria vida humana, com a duração e o amadurecimento do homem diálogo aberto com o mundo e os outros homens. [...] (BRITTO, 1964, p. 37).

Se, para Jomard, é a partir de tais experiências que se projetaria o tempo do homem brasileiro, demarcado, simbolicamente, em 1964, ano em que o livro era publicado, o ponto de inflexão para suas ramificações seria a educação, cujo objetivo seria o de despertar no homem o significado de sua duração, de sua experiência no tempo (BRITTO, 1964, p. 34). É, portanto, impulsionado por seu despertar que o homem encontraria a dimensão de sua realidade, seja ela uma *realidade próxima* – a cidade onde vive, as relações familiares nas quais se articula, a classe no interior da qual está subjetivado – ou, talvez, as *realidades exigidas*, previstas a partir de um *horizonte de expectativas* (cf. KOSELLECK, 2006) que construiria para si mesmo.

É possível perceber que as análises de Britto convergiam para uma época em que a repressão promovida pelo Estado autoritário brasileiro modelava e instrumentalizava os corpos e subjetividades juvenis que a ele se opunham para o viés da revolução. Teresinha Queiroz, em entrevista a Elizangela Barbosa Cardoso, ajuda a pensar sobre essa perspectiva ao havia, nesse contexto, uma escolha de "silenciar a respeito da individualidade, da subjetividade, da família" e a valorização de uma perspectiva social coletiva (CARDOSO, 2020, 382). Cabe, assim, observar que a inserção das *Contradições do homem brasileiro* nas condições históricas de existência e de pensamento social de seu tempo não se limita apenas à linha editorial na qual a obra de Jomard seria publicada: era, sobretudo, uma forma com a qual se escriturava um desejo de mobilização ampla, onde o sentimento de corpo era, sobretudo, o do corpo político em oposição imediata ao corpo autoritário.

A escrita da obra de Jomard Muniz de Britto guardava, no contexto citado, intensa relação com as atividades do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), organização intelectual, também com claros direcionamentos de esquerda, que tinha à frente figuras tais como Caio Prado Júnior, professor da Universidade de São Paulo, e um dos expoentes da difusão dos ideais marxistas na produção historiográfica e sociológica brasileira. O ano em que tais acontecimentos se processavam, 1964, demarcado tanto pelo anúncio das reformas de base pretendidas pelo então presidente da República João Goulart quanto pelo posterior golpe civil-militar, deflagrado com o apoio de instituições vinculadas à Igreja Católica e a grupos organizados da classe média, aponta para a composição de um mosaico histórico na qual a obra de Jomard encontra intensos vínculos de defesa das posições intelectuais de esquerda, mesmo que estes, conforme aponta Motta, viessem, depois, a redundar em sua demissão da Universidade do Recife, em vista da reforma universitária que ocorreria pós-golpe, estabelecendo uma caça aos intelectuais esquerdistas existentes na universidade (MOTTA, 2014).

Essa iniciativa política, que colocava em cena figuras vinculadas à direita brasileira e apoiadores do golpe, tais como o sociólogo Gilberto Freyre, é denotada na inquietude de Jomard para com a *captura social* da ideia de cultura brasileira a partir dessas perspectivas de pensamento, o que deveria, segundo ele, ser combatido com uma reação da intelectualidade de esquerda, tral como é apontado no seguinte trecho:

> De uma grande carência aliada a uma exigência maior, tentava-se forjar um pensamento enraizado no Brasil; pensamento que incluísse o povo como realidade presente e, por isso, traduzindo suas aspirações e necessidades, suas lutas e objetivos. Pensamento essencialmente ideologizado. Também a tendência de valorizar aspectos positivos da ideologia sobretudo em face do "desenvolvimento nacional" (BRITTO, 1964, p. 101).

A partir de tais perspectivas, é visível que o posicionamento de Jomard Muniz de Britto ganha dimensões de uma organicidade, de um pensamento integrada a um viés nacionalista, que marcaria a produção de novas ideologias para a cultura brasileira. Seria, portanto, um pensamento cuja nascente seriam os anos 1950 e início dos anos 1960, época em que, nas palavras de Carlos Guilherme Mota, "intelectuais ingressaram acadêmicos e metamorfosearam-se em políticos". Nessa perpectiva, destacariam-se sujeitos tais como Darcy Ribeiro, Celso Furtado, que entrariam na década de 1960 refletindo sobre uma pretensa "pré-revolução brasileira" (MOTA, 2008, p. 193). Essa configuração histórica se expressaria, também, na esfera educacional, onde visava uma ampliação do acesso à cultura a todos os sujeitos, por meio dos canais de comunicação, bem como uma ressignificação do próprio fazer cultural, de forma que este buscasse um novo dimensionamento do espaço-tempo no qual se encontrava inserido. Sobre isso, também afirma Mota:

> [...] O processo de cultura brasileira começa apresentando os primeiros esforços de revisão: apontados e denunciados os erros e cacoetes da maioria de nossos intelectuais, principalmente a **erudição como torpor**. Fazendo-se um relacionamento entre o colonialismo econômico e cultural, alienação e inautenticidade, estava-se empregando um instrumental de análise marxista ao mesmo tempo que uma argumentação inspirada na filosofia da existência. O que interpretamos, agora, como aproximação positiva e legítima. De um lado, o combate ao eruditismo, à dependência, à imitação, ao distanciamento da maioria de nossos professores e intelectuais; por outra face, mas simultaneamente, se iniciava uma aproximação de conceitos fecundos de filosofia existencial: a condição humana de "ser em diálogo", de "estar com os outros", de "ser no mundo e no tempo"; o problema dos valores, da liberdade, da transcendência e do mistério. Palavras que, na ocasião, ainda eram simplesmente repetidas (MOTA, 2008, p. 100-101, grifo do autor).

Ao denunciar a "erudição como torpor", característica, segundo o autor, de muitos dos intelectuais de então, o autor aponta para uma ruptura com os formalismos acadêmicos próprios dos discursos dominantes da maioria de seus colegas do campo da filosofia. Pensa o fazer intelectual como uma atitude que extrapola a estética enquanto fruição, enquanto ópio, pensando-a, também e principalmente, enquanto um instrumento de produção de concretude. Mais do que isso, o autor apresenta uma defesa dos instrumentais de análise marxistas, nos quais se localizavam seus escritos e de muitos de seus contemporâneos, tais como os vinculados às atividades do Movimento de Educação de Base (MEB)[1] e do Movimento de Cultura Popular (MCP)[2], bem como das influências do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)[3] sofri-

1. O Movimento de Educação de Base (MEB) foi um movimento criado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1961, no contexto das lutas das ligas camponesas e tinha como foco a promoção de uma educação libertadora para os segmentos de trabalhadores, sobretudo dos segmentos rurais, enfocando na alfabetização de jovens e adultos e promoção de conscientização política e social.

2. Criado em 1960, no Recife (PE), o Movimento de Cultura Popular (MCP), pela gestão do então prefeito Miguel Arraes, tinha como objetivo um processo de alfabetização de adultos e promoção de acesso à educação e às artes para a população de baixa renda, tendo como uma de suas iniciativas o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

3. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi criado em 1955, como centro de pensamento vinculado ao Ministério da Educação sob o governo Juscelino Kubistschek de Oliveira, substituindo um programa anterior, chamado Instituto Brasileiro de Estudos Sociais e Políticos (IBESP), debatendo questões ligados à história, geografia, filosofia e sociologia brasileiros, com forte inspiração marxista, articulada a figuras como Celso Furtado

das por todos eles: a atividade intelectual consistiria, nessa perspectiva, em uma atividade, tal como aponto o autor, "ser em diálogo", "estar com os outros", "ser com o mundo e no tempo".

Se, por um lado, a proposta contida em *Contradições do homem brasileiro* aparece intimamente vinculada à sua época, às maneiras de dizer o Brasil como um lugar pleno de possibilidades revolucionárias – tal como apontaria, dois anos depois, de forma mais contundente, a *Revolução brasileira*, de Caio Prado Júnior – é possível analisar a obra de Jomard Muniz de Britto, tal como este a apresenta no início dos anos 1960, como um instrumento que já indicava os paradigmas que vivenciaria nos momentos seguintes de sua trajetória intelectual. Sua escrita, apesar de se propor estruturalista, isebiana, com fortes influências do marxismo que dominava os meios acadêmicos de então, lança, ainda que de forma furtiva, um prognóstico de sua relação plena com a linguagem e suas potências, percebendo-a como uma possibilidade e como uma potência, aparecendo em sua amplitude, não cabendo pensá-la em termos dialéticos, mas sim como um "'algo' inapropriável, que não pode ser pensado em termos de próprio ou impróprio, de apropriação ou expropriação, mas somente em termos de uso livre" (PELBART, 2008, p. 11).

A atuação de Jomard Muniz de Britto como professor universitário e educador de jovens e adultos o motivava a uma nova forma de conceber a sua filosofia da educação, buscando, agora, um "estilo novo": seu desejo seria, agora, o de promover uma reflexão mais global em torno das contradições não só do homem, mas de todo um sistema amplo chamado cultura brasileira. Tratava-se, como aponta o historiador da cultura brasileira Carlos Guilherme Mota, do momento da emergência tanto de periódicos que buscavam fazer uma compilação das discussões existentes em torno dessa cultura, tais como a *Revista Civilização Brasileira*, que circularia entre 1965 e 1968 quanto de outras obras que, assim como o que fizera Jomard em 1964, tentavam promover uma leitura conjuntural dos aspectos culturais do Brasil.

Essas obras, que contemplavam, por exemplo, *Cultura posta em questão*, publicada em 1965, e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, publicado em 1969, ambos de autoria do escritor, poeta e jornalista maranhense Ferreira Gullar. Semelhante ao que fizera Jomard, em seu ensaio de 1964, mas agora de maneira mais incisiva, a proposta desse autor seria a de produzir uma análise da cultura a partir da ação política e da denúncia, que ocupavam o país após a emergência do golpe civil-militar. Em sua obra, Mota lança uma reflexão sobre a configuração histórica da cultura e do pensamento social dos anos 1960, capaz de orientar as análises aqui levantadas:

> A crise dos CPCs, a repressão e a despolitização relativa do país após 1964; o irracionalismo ocupando o lugar do teatro político; a agressão; o revolucionarismo da classe média e a frustração política misturada à frustração existencial teriam propiciado a supervalorização da "forma", em detrimento do "conteúdo". O formalismo se associava à despolitização em todas as frentes culturais (MOTA, 2008, p. 274).

O trabalho de Jomard, nesse sentido encontrava-se em consonância com seu tempo, mas já apontava alguns caminhos sensivelmente diferentes daqueles que ocupavam o *maestream* intelectual de esquerda da época. Na medida em que analisa as contradições do homem brasileiro, estabelecendo os conceitos centrais a partir dos quais esse sujeito se articularia enquanto ser num mundo, potencialmente criativo e dotado de uma história, *Contradições do*

e Nelson Werneck Sodré.

homem brasileiro contempla uma dimensão da obra artística que, num momento em que os posicionamentos de esquerda encontravam lastros nos debates culturais daquele momento, pretende parecer ao leitor entender a necessidade de conscientizar os homens de seu lugar social como forma de vislumbrar outras realidades possíveis. Em paralelo, no entanto, a obra do autor indica caminhos que extravasavam a ideologia marxista, na medida em que sua perspectiva, notadamente macrológica, indica também o desejo de que se preocupe o intelectual para com questões que ocupam o devir do cotidiano, costurado de forma mais íntima com as questões apontadas a nível global. Trata-se, já naquele momento, da percepção de que a política e a revolução ocorriam também na sua dimensão molecular, na medida em que consistiam em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também das questões de ordem individual, tanto no campo material quanto subjetivo (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 55).

Não só a obra de Jomard Muniz de Britto, mas, em grande medida, as próprias estruturas das movimentações culturais e intelectuais em Pernambuco, são abaladas pelo golpe civil-militar de 1964. Além da demissão e aposentadoria compulsória de professores, o golpe levou á extinção de diversos grupos culturais, tais como o já citado Movimento de Cultura Popular, de modo que seus integrantes terminaram por articular-se a outros grupos, tais como o Teatro Popular do Nordeste, que seria encabeçado por Hermilo Borba Filho. O livro *Do frevo ao manguebeat*, de José Teles, cujo olhar sobre as mobilizações culturais em Pernambuco procuram evidenciar certa tendência de vanguarda por parte de alguns sujeitos, coloca Jomard numa posição de não-alinhamento, na medida em que o mesmo, desvinculado das iniciativas aparentemente mais engajadas, acompanharia a emergência de grupos culturais tais como o Construção e o Raízes, articulados tanto a iniciativas mais engajadas sobre o ser da cultura brasileira quanto a outras tendências. De maneira intervalar, o grupo Construção produziria o show *Em Tempo e Bossa*, que, seguindo uma linha semelhante à de grupos teatrais engajados, tais como os cariocas Opinião e Arena Contra Zumbi, realizariam encenações da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e mesmo de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto (TELES, 2012, p. 78-84).

Se em 1964 o objetivo da filosofia jomardiana era, amparada nos pilares marxistas, apontar os caminhos que a intelectualidade brasileira poderia e deveria seguir para libertar o homem de seu julgo, tanto na esfera macro quanto na micropolítica, dois anos depois, esse mesmo filósofo parecia caminhar no sentido de outras perspectivas de análise da realidade nacional e das possibilidades que tomava a sua cultura. Essa preocupação, que ora se expressava, encontra um interessante vestígio na publicação que Jomard realizara no *Diário de Pernambuco*, em 24 de abril de 1966, onde assume a postura de crítico cultural, produzindo uma análise da obra do ator, cantor, compositor e diretor de cinema Sérgio Ricardo. Nessa análise, observa o artista como um sujeito que transitava, de maneira "independente", não apenas entre vários campos e iniciativas culturais quanto entre várias tendências que emergiam, no campo das letras e das artes no Brasil daquele momento. Na medida em que observava Sérgio Ricardo como "uma pessoa que, em cada momento e na expressão mais breve, se confirma e se inventa", ou "um artista do mais sem menos" (BRITTO, 1966, p. 44), Jomard, inbuído de sua atuação como crítico cultural, começa a dar pistas dos direcionamentos teóricos pelos quais passaria a seguir a partir de então.

Nesse contexto, começa a ficar visível o desejo de Jomard de, assim como fizeram outros ensaístas, tais como Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio

Prado Júnior ou Ariano Suassuna, tentar realizar um trabalho de síntese da cultura brasileira. Buscava, para isso, conformar um método, no qual traçaria, assim como seus antecessores, um modelo explicativo a partir do qual caberia vislumbrar uma linearidade da cultura brasileira que se buscaria chamar de contemporânea. Ainda naquele mesmo ano, seria, assim, lançado o ensaio *Do Modernismo à Bossa Nova*, cuja intenção se clarificava, e onde Jomard, desvinculando-se sensivelmente da imagem de um intelectual orgânico, que outrora perseguira, optava não mais por tentar propor um modelo revolucionário, no qual a cultura seria vista como um instrumento de libertação do homem de seu julgo de classe oprimida, mas sim uma filosofia e uma história da cultura brasileira recente, que, em certa medida, desse conta de interpretar os valores nacionais e sua busca por um ideal de modernidade cultural. Esse desejo aparece mais claramente no prefácio, escrito por Glauber Rocha, onde o afeto do cinemanovista pelo filósofo pernambucano se expressava numa tentativa de promover uma leitura elogiosa de sua trajetória teórica:

> No seu primeiro ensaio, *Contradições do Homem Brasileiro*, buscou nos textos de nossa prosa & poesia momentos significativos para uma compreensão cultural desse novo homem em processo. Agora, aprofundando este tema, Jomard procura estabelecer uma **verdadeira** interpretação deste espírito através da evolução & contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. **Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebentando com o academicismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo**. Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara e Betânia. Contra os quatro, em todas as épocas, a censura e a polêmica, a recusa e o aplauso. São as vozes de uma crise, são os tumores líricos que explodem nos tempos de guerra (ROCHA, 2009, p. 8, grifos nossos).

Fica aparente, no texto de Glauber, o tom combativo que ganhava, naquele momento, o debate em torno do objeto cultura brasileira. Como apontei anteriormente, podemos perceber que a cultura não habita apenas uma dimensão da fruição estética, aparecendo, mais do que isso, como um importante lugar de poder, no interior dos quais existem disputas profundas por uma determinada proposta, a qual sempre se deseja que seja vista como "a verdade". Esse desejo não se mostra diferente aqui. Glauber afirma existir em Jomard, nessa nova fase de sua produção intelectual, uma procura por "estabelecer uma **verdadeira** interpretação desse espírito através da evolução & contradição do canto", de 1922 até aquele momento. Tratava-se de um desejo pela verdade que, como não poderia ser diferente, buscava também esse lugar de poder nos espaços culturais, o respaldo intelectual e a confirmação por parte de seus contemporâneos. De fato, o próprio respaldo glauberiano contribuía para que *Do Modernismo à Bossa Nova* fosse aceito, no interior de um lugar social onde há, fortamente, a necessidade de que os pares retifiquem sua obra, a dêem condições para que circulem com o prenome de um trabalho institucionalmente aceito (CERTEAU, 2013).

Do Modernismo à Bossa Nova: uma arqueologia da cultura brasileira

Se concordarmos com Glauber Rocha, e percebermos *Do Modernismo à Bossa Nova* como a interpretação do Brasil contemporâneo a partir do elo entre "o canto revolucionário de ontem e de hoje", podemos enxergar também que há no interior desse trabalho uma tentativa

de promover um instrumental teórico e metodológico a partir do qual toda a sua análise se pautaria. Esse instrumental seria chamado por Jomard de *método das contradições*, e seu uso buscaria promover uma historicização da própria cultura brasileira, mais uma vez buscando ordená-la segundo uma certa linha evolutiva. Nesse sentido, não caberia, agora, apenas tentar perceber quais os aspectos socialmente revolucionários da cultura, mas, em ampla medida, realizar uma escavação de suas próprias estruturas, procurando capturar as bases epistemológicas e históricas nas quais essa foi conformada. Assim, a busca pelas contradições se revelaria em uma procura pela própria história, por operar com a noção de que a cultura brasileira não se tratava de uma dimensão natural, mas sim uma construção pertinente a um determinado tempo e espaço. Conforme aponta Jomard:

> Captar a historicidade é sinônimo de apreender todos esses vínculos. Compreender uma realidade como processo: gênese, desenvolvimento e consequências. A gênese, os marcos iniciais, o surgimento que vai fundamentar e de modo aberto orientar a continuidade do real. Esta busca da origem estará se definindo desde que mostramos a situação envolvida por uma época, abraçada, abraçada nas suas raízes e possíveis ramificações. A gênese de um processo ou de um fenômeno qualquer ficará consistindo nisso: focalizar uma situação dada, concreta, situação-momento, espaço e tempo imediatamente configurados no ângulo maior das influências que são afirmadoras de uma época. Este primeiro passo da historicidade vem demonstrando que a situação imediata não se explica por si mesma, tendo que ser dinamicamente vista num contexto maior e podendo ser interpretada através de contradições mais totalizantes (BRITTO, 2009, p. 26).

Em termos de operacionalização, o método das contradições não era uma completa novidade na produção intelectual jomardiana, uma vez que já aparecia como forma de lidar com as discussões propostas em *Contradições do homem brasileiro*. Aqui, no entanto, é onde se conforma de maneira mais elaborada e mais específica por esse autor, que, em certa medida, parecia guardas relação com uma série de debates em evidência no campo epistemológico de seu tempo. Embora não exista uma declaração explícita de que haja qualquer inspiração de um no outro, penso ser possível traçar um paralelo entre esse instrumento metodológico, utilizado por Jomard Muniz de Britto, e o método arqueológico, proposto por Michel Foucault nos anos 1960. Naquele mesmo ano, era publicado na França o livro *Les mots et les choses* (*As palavras e as coisas*), onde Foucault procurava promover uma arqueologia das ciências humanas, estabelecendo uma reflexão sobre a própria constituição do homem e sobre a história do conhecimento.

Assim como Jomard promove uma leitura profunda das questões filosóficas e culturais que atravessavam o Brasil da época, Foucault promovia um diálogo intenso, ainda que nem sempre consensual, com correntes filosóficas muito presentes no momento, tal como o marxismo de Jean-Paul Sartre e a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Vejo ser possível traçar um paralelo fino entre o método das contradições jomardiano e a arqueologia foucaultiana, presente nos postulados de *As palavras e as coisas*, quando Michel Foucault procura analisar a própria historicidade do conhecimento, das ideias e das movimentações intelectuais:

> Uma tarefa se apresenta então ao pensamento: a de contestar a origem das coisas, mas de contestá-la para fundá-la, reencontrando o modo pelo qual se constitui a

> possibilidade do tempo – essa origem sem origem nem começo a partir da qual tudo pode nascer. Semelhante tarefa implica que seja posto em questão tudo que pertence ao tempo, tudo que nele se formou, tudo o que se aloja no seu elemento móvel, de maneira que apareça a brecha sem cronologia e sem história donde provém o tempo. Este estaria então suspenso nesse pensamento que, contudo, não lhe escapa, já que nunca é contemporâneo da origem; mas essa suspensão teria o poder de abalar a relação recíproca entre a origem e o pensamento; o tempo giraria em torno de si e a origem, tendo-se tornado aquilo que o pensamento tem ainda que pensar e sempre de novo, lhe seria prometida numa iminência sempre mais próxima, jamais realizada (FOUCAULT, 2000, p. 458-459).

É possível perceber que *Do Modernismo à Bossa Nova* tratava-se de um trabalho eminentemente teórico, na medida em que sua tentativa de produzir sentido ao Brasil através dos paradigmas culturais que o demarcaram entre a primeira e a segunda metade do século XX consistia, no limite, numa necessidade de captar a organicidade da cultura brasileira, que, naquele mesmo momento, aparecia como preocupação central de artistas e intelectuais tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Flávio Macedo Soares. Remete, por exemplo, ao debate travado no âmbito da *Revista Civilização Brasileira* discutido anteriormente, onde era presente o desejo de compreender o Brasil a partir de algum modelo que conseguisse dar conta de sua complexidade. Em outras palavras, é com esse trabalho que Jomard Muniz de Britto procurava se inserir no interior das discussões mais proeminentes entre seus contemporâneos, buscando ganhar lugar no interior de uma espécie de rede de circulação de ideias que, naquele momento, segmentava o país.

A ideia da gênese nacional, de uma busca arqueológica pelas raízes do Brasil, seu corpo e sua alma, era perseguida não apenas como forma de explicação dos problemas brasileiros, mas como uma maneira de tentar inserir o Brasil no concerto das nações, de tentar açambarcar sua complexidade e expô-la ao mundo. Para além dela, é visível também no trabalho que Jomard procura estabelecer questionamentos a respeito das próprias condições de produção da obra de arte, de seus condicionamentos psicológicos e da própria subjetivação, no artista, da ideia de moderno, a qual deveria ser introjetada em sua própria vida e na própria construção simbólica que faz de si:

> Mas o problema da gênese não abarca somente esta visão panorâmica da realidade ou a perspectiva que, recuando, consegue abranger o círculo menor da situação-momento no círculo maior da época. A gênese tem, igualmente, com a mesma força de intensidade, o aspecto de suas manifestações internas: e chamamos a isto a tomada de consciência do processo criador. Qual a origem da arte no artista? De onde brota o seu impulso criador? Quais são os limites da criação artística? Em que sentido o artista moderno pode continuar falando em "inspiração"? Em que circunstâncias surge a obra de arte? Quais os seus condicionamentos psicológicos? Até que ponto é indispensável para a arte moderna este autoconhecimento do artista? – São perguntas que se encontram no centro, no eixo, na raiz da criação modernista (BRITTO, 2009, p. 37).

Essa necessidade de observar uma articulação profunda entre arte e vida demarcava a escrita de Jomard Muniz de Britto e confirmava que sua preocupação não era apenas de ordem estética, também buscando ser uma leitura da maneira como o brasileiro enxergava a si

mesmo e da forma com a qual lidava com outras situações pertinentes à realidade nacional. O convite para que o Brasil e os brasileiros promovessem um giro crítico em torno de si mesmos, tomando por base os lastros históricos nos quais se produziu sua cultura dita contemporânea, é o mote central das discussões que se efetivariam, portanto, numa leitura das contradições inerentes à própria ideia de contemporaneidade buscada pela *intelligensia* nacional, dos modernistas aos bossanovistas e tropicalistas.

Ao discorrer sobre o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, Jomard evidencia que a busca pelo moderno atravessava um conjunto de contradições, relativas tanto à relação entre indíviduo produtor da obra de arte e a sociedade que a recebe quanto à própria dimensão espacial que era atingida pelas temáticas da literatura modernista. Nesse sentido, esse ideal estético transitaria entre o esforço de buscar uma "alma-síntese" do Brasil e a busca por evidenciar o que o Brasil tinha de local, no interior do projeto regionalista, ocupando os questionamentos centrais do ensaio. Já é possível, aí, enxergar uma preocupação que se mostraria presente em exemplares seguintes da produção jomardiana: a relação, quase sempre conflituosa, entre o "sentimento de Brasil" e a necessidade de buscar as "raízes da região", que, em certa medida, opunha, de um lado, o desejo nacional presente na literatura dos irmãos Andrade, nas artes plásticas de Tarsila do Amaral e na música de Heitor Villa-Lobos, e de outro, a valorização das questões regionais nas obras de Érico Veríssimo, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz.

No esforço de analisar tais preocupações, que, no limite, perpassavam a constituição identitária de um pretenso Brasil contemporâneo, cabe observar que a cultura – tomada por Jomard como elemento central para discutir essa contemporaneidade – pode ser enxergada para além das matrizes de definição que buscam enquadrá-la como sendo algo fixo. Devemos a Homi Bhabha uma discussão pertinente a respeito do local ocupado pela cultura na busca pela dita contemporaneidade, na medida em que esse estudioso enxerga que essa necessidade de ser contemporânea faz com que esta se situe no interior de um trânsito de temporalidades, no qual o presente não existe mais como uma ruptura radical com o passado, tampouco com um vínculo definitivo com ele em busca da construção do futuro, mas sim como uma presença sincrônica, na qual presente, passado e futuro se conformariam como um tempo de agora, híbrido, marcado pela convivência entre continuidades e descontinuidades (BHABHA, 2014, p. 24). Essa perspectiva, inerente às linhas de *Do Modernismo à Bossa Nova*, indica, provavelmente, um de seus maiores diferenciais com relação às interpretações do Brasil que haviam emergido até então. Jomard analisava os tempos brasileiros como se imiscuindo numa relação em que contemporaneidade e contradições apareciam lado a lado, quiçá entrelaçadas, indicando que o próprio ser do Brasil contemporâneo se promovia no interior não de uma lógica histórica, como pretendiam, por exemplo, os marxistas da geração de Caio Prado Júnior, mas sim como parte de um tempo, tal qual pensado por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, que não era homogêneo e vazio, mas sim preenchido de "tempo de agora" (BENJAMIN, 2012, p. 249).

A tentativa de promover uma leitura arqueológica da cultura brasileira, através do método das contradições, indica bem mais sobre o Jomard Muniz de Britto e o tempo no qual este escreve do que, propriamente, sobre o tempo do qual escreve. Tratava-se, naquele momento histórico, de um sujeito atravessado pela necessidade de enxergar-se no interior das suas próprias contradições, as quais desloca para uma dimensão macrológica, que englobava toda uma

proposta de pensamento social sobre o Brasil. Sua identidade em conflito permanente, sua inquietude com o lugar que ocupava enquanto produtor de sentidos à realidade na qual estava inserido, em larga medida tolhida pelo cerceamento de algumas de suas atividades por ocasião do golpe civil-militar de 1964, fabricava um sujeito que era, ele próprio, uma turbulência inserida em temos turbulentos. Sua visão do Modernismo como uma arte em busca constante pela liberdade expressa seu próprio desejo de ser livre, de falar livremente, de dar vazão à sua inquietude sem amarras. Seu desejo de entrever a contemporaneidade brasileira, produzida no interior de uma relação entre os contínuos e o descontínuos dos tempos passado, presente e futuro, indica sua necessidade de subjetivar-se como um sujeito onde o tempo linear, a cronologia tradicional e o télos já apareciam como incômodos que dariam forma, anos depois, às produções mais conhecidas de sua pena e de sua lente. Jomard dava-se a ver, ao mesmo tempo, imbricado na inquietude antropofágica oswaldiana, nos desvarios da Paulicéia, mas, ao mesmo tempo, no devir-sossego, no devir-simplicidade de Manuel Bandeira, que, no seu vislumbre de Pasárgada, lugar imaginário para o qual deseja ir por ser "amigo do rei" (BANDEIRA, 2007), contrapunha-se à modernidade trepidante das grandes cidades brasileiras do início do século XX.

Uma das continuidades existentes entre o primeiro e o segundo ensaio de Jomard Muniz de Britto encontra-se na temática educacional, que ele retoma em *Do Modernismo à Bossa Nova*, ainda que agora inserida numa dimensão diferente da qual se encontrava *Contradições do homem brasileiro*. Esse elo ajuda a compreender as duas obras como parte de um mesmo esforço em prol de escrever uma filosofia da educação para o Brasil centrada no devir cultural. Aqui, entretanto, a educação é pensada a partir das influências da iniciativa modernista – notadamente dos ensaios de Mário de Andrade – para a conformação do que seria chamado, nos anos 1930, de educação nova, expressa no *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, assinado por Fernando Azevedo. Existiria, para o autor de *Do Modernismo à Bossa Nova*, começos em comum tanto para a Semana de Arte Moderna de 1922 quanto para esse manifesto, publicado em 1932, mais especificamente o ano de 1917, no qual apareceriam as primeiras iniciativas, no campo das artes plásticas, que se desdobrariam no posterior movimento modernista.

Aqui, se evidenciam os novos rumos pensados por Jomard para a educação. Não sendo mais, necessariamente, uma tentativa de analisar a escola como espaço onde se conflituavam as classes sociais, tal como pensavam, na década de 1960, teóricos da educação de vertente marxista no Brasil e fora dele, *Do Modernismo à Bossa Nova* não deixava, também, de ser uma obra que incitava os intelectuais a participarem não apenas das discussões sobre educação e cultura no âmbito teórico, mas também prático. O lugar desse debate, no entanto, não era mais o da esperança pelas reformas de base existentes nos idos de 1964, mas isso não significa, pelo menos ainda, um abandono niilista do Brasil, uma vez que, a seu ver, deveria permanecer o desejo de pensar ainda mais amplamente a cultura e a educação brasileiras como possuindo uma ligação íntima e necessária:

> Se a modernidade em educação está identificada através do processo de democratização fundamental e da "socialização progressiva do educando", precisamos agora indagar sobre a contribuição que a escola nova trouxe à modernidade da cultura brasileira e também inversamente: o que a pedagogia nova assimilou e aprofundou do âmbito maior da cultura nacional. Esta contribuição, que não pode reduzir-se a uma fórmula (um simples conceito ou conselho) necessita traduzir-se em atividades

> bem concretas. Onde, portanto, encontrar esta ponte de ligação entre ou valores e a realidade imediata ou a situação-momento brasileira? Como interpretação da cultura brasileira, a partir do ângulo educacional, onde acharemos a transição entre a perspectiva psicológica e a visão sociológica? Através de que matéria, conteúdo e métodos, encontraremos o relacionamento entre arte e ciência, como dois polos básicos da cultura? [...] (BRITTO, 2009, p. 95-96).

Uma transição entre a "perspectiva psicológica" e a "visão sociológica". "Arte" e "ciência" como dois polos básicos da cultura. Essas questões, aparentando paradoxos propostos por Jomard Muniz de Britto, passam a figurar como um ponto de inflexão para a análise que este faria, seguidamente, sobre o próprio local que ocuparia a cultura brasileira na transição dos primeiros modernistas para a geração de Carlos Drummond de Andrade e desta para a de João Cabral de Mello Neto, e dessa para os seguintes sambistas e bossanovistas. Aparentemente, para Jomard, deveria existir um elo interligador entre essas várias facetas da cultura brasileira, constituintes de sua contemporaneidade, pois apenas através dessa linha evolutiva que ora inventava seria possível compreender qual a matriz que explicaria a formação do brasileiro, sua filosofia, seu devir.

Algumas décadas mais tarde, o historiador Marcos Napolitano procuraria contextualizar as questões que Jomard problematizava em meados dos anos 1960. Para Napolitano, em seu *Cultura brasileira: utopia e massificação*, publicado em 2004 como uma versão que tornava mais acessível suas pesquisas acadêmicas, a transição do ideal modernista de Mário e Oswald, ou mesmo de Drummond e João Cabral, para uma cultura "de massas", tal como poderiam ser vistas as iniciativas musicais de artistas como Noel Rosa, no campo do samba, ou mesmo Tom Jobim, na posterior bossa nova, estavam inseridas nas modificações que ocorriam nos meios de comunicação do Brasil, na transição dos anos 1940 para os anos 1950, e, posteriormente, dessa década para os anos 1960, então vividos pelo autor de *Contradições do homem brasileiro* e *Do Modernismo à Bossa Nova*.

O momento pós-Segunda Guerra Mundial, trazendo uma onda de otimismo e a vitória capitalista, com a soberania norte-americana na economia mundial, popularizava o cinema, o rádio e a televisão como veículos informativos que, dia após dia, iam adentrando no cotidiano de brasileiros e brasileiras, veiculando imagens e sons trazidos das regiões centrais do Brasil aos seus quatro cantos. Tanto a emergência de filmes como *Rio 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos quanto o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de Tom Jobim, ou, posteriormente, a explosão de audiência das telenovelas da Rede Globo de Televisão, significavam, para Napolitano, uma massificação da cultura que inseria o Brasil num ideal de modernidade (NAPOLITANO, 2014). Para Britto, a expressão estética dessa modernidade – o Modernismo trazido nos anos 1920 – seguia sua tendência antropofágica, sendo possível, para ele, inserir todos esses artistas no interior de seu guarda-chuva. Segundo ele, portanto, se Cassiano Ricardo havia significado, no campo da literatura, a "f(p)onte de ligação entre as contradições líricas de 1922 e as de 1964", Noel Rosa surgiria como um fator aproximador entre o "espírito modernista do seu início e a bossa nova de hoje" (BRITTO, 2009, p. 128).

Considerações finais

Se retornarmos a Teresinha Queiroz, dessa vez a *Imprevisíveis significados*, texto escrito como prefácio ao livro *Todos os dias de Paupéria*, de Edwar Castelo Branco, observamos sua pontuação sobre a dimensão da linguagem como importante instrumento de poder. Segundo ela, "as falas possíveis [...] insinuam-se, tentam abrir brechas de ação, reinventam-se, disfarçam-se, metaforizam-se, expressam-se no limiar mesmo da impossibilidade" (QUEIROZ, 2024, p. 22). Esse lugar, ocupado pela linguagem, especialmente no recorte histórico dos anos 1960, foi definidor de linhas de pensamento juvenis que se expressariam, também, na busca de elaboração de um dado pensamento social, espaço, na maior parte das vezes, ocupado pelos acadêmicos de maior renome no interior dos cânones da cultura. Nos entremeios desse processo encontra-se a escrita ensaística de Jomard Muniz de Britto, que, então jovem docente universitário, buscava também ocupar seu lugar como propositor de instrumentais para interpretação do Brasil, assim como viveu para ver fazerem personagens conhecidos nos contextos de Pernambuco e de fora dele.

Pensando a obra inserida em seu tempo, começa, aos poucos, a ficar claro o caminho no qual a historiografia da cultura brasileira promovida por Jomard Muniz de Britto desejava chegar. Se falamos em uma época em que, no âmbito nacional, já era percebido que um grupo de jovens artistas ocupavam um lugar de destaque nas discussões sobre "que caminho seguir na cultura brasileira", a eles se direcionava o conteúdo do livro, o tracejamento da sua linha de desejo sobre essa cultura e esse Brasil. Emergia, em seus escritos, um amplo conjunto de movimentações que buscavam trazer o Brasil para uma nova modernidade, o que, no plano estético, se destacaria como uma nova vertente modernista. Dos paulistas de 1922, passando pelos regionalistas de 1930, pela geração literária de 1945, pelo samba de Noel Rosa e pela bossa nova nacionalista de Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, aquela filosofia da cultura chegava, finalmente, à Tropicália, que seria vista por ele, no posfácio que escreveria para a reedição do livro, lançada em 2009, como uma espécie de "retomada oswaldiana", na medida em que produzia sentido ao Brasil numa perspectiva de leitura ao mesmo tempo antropofágica e nacionalista, com remessas, mesmo que não evidentes, à *pauliceia* e aos muitos *abaporus* – em clara referência à poesia de Mário de Andrade e à pintura de Tarsila do Amaral.

De *Contradições do homem brasileiro* a *Do Modernismo à Bossa Nova* existiria, portanto, um caminho de Jomard Muniz de Britto na tentativa de conformação, através de uma arqueologia do Brasil contemporâneo, da sua própria *linha evolutiva da cultura brasileira* (BRITO, 2018). Dos posicionamentos de intelectual orgânico, de matriz marxista e isebiana, aos de filósofo da cultura com simpatias tropicalistas, podemos entrever um sujeito que expressa as suas próprias contradições naquelas que deseja observar na cantante Ilha Brasil. Esse esforço de historicização proporcionaria ao filósofo um alargamento de seu olhar sobre a cultura que estudava. Se verificaria, portanto, um caminho que transcendia a pesquisa: a linha evolutiva que fabricava em seus textos já era resultado de suas próprias descontinuidades e de sua inquietação para com as condições nas quais, à época, se fabricavam subjetividades sobre o Brasil.

Referências

AZEVEDO, Fernando. O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). In: AZEVEDO, Fernando *et al. Manifestos dos pioneiros da educação nova (1932) e dos educadores (1959).* Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massagana, 2010. p. 31-66.

BANDEIRA, Manuel. *Vou-me embora pra Paságarda.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e crítica da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do "movimento tropicalista" em Pernambuco. *História*, São Paulo, v. 37, p. 01-20, 2018.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo:* invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: EDUFPI, 2018.

BRITTO, Jomard. *Contradições do homem brasileiro.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BRITTO, Jomard Muniz de. Sergio Ricardo: da música ao cinema. *Diário de Pernambuco*, 24 abr. 1966. p. 44.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. Juventude e políticas do corpo nos anos 1960 e 1970: entrevista com Teresinha Queiroz. *Outros Tempos*, São Luís, v. 17, n. 29, p. 373-388, 2020.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Paulo Reglus Neves. *Educação e atualidade brasileira. São Paulo: Cortez/Instituto Paulo Freire, 2003.*

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura.* Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica:* cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

KOSELLECK. Reinhart. *Futuro passado:* contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MORAES, Fabiana; OLIVEIRA, Aristides. *Jomard Muniz de Britto:* professor em transe. Recife: Cepe, 2017.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974):* pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar:* cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira:* utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2014.

PELBART, Peter Pál. A potência do não: linguagem e política em Agamben. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma:* pensamentos contemporâneos. São Paulo: Hedra, 2008.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude, cultura e linguagens na década de 1960. *Informe Econômico*, Teresina, ano 14, n. 29, p. 50-55, abr. 2013.

ROCHA, Glauber. Apresentação. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat.* São Paulo: Editora 34, 2012.

Brasil e Portugal na encruzilhada: a negação do fado e a afirmação do samba (1930-1939)[1]

Brazil and Portugal at a crossroad: refusal of fado and assertion of samba (1930-1939)

Adalberto Paranhos
Bolsista de produtividade em Pesquisa do CNPq e docente na Universidade Federal de Uberlândia.

Resumo: Nacionalismos de todas as colorações políticas pululavam mundo afora durante a década de 30 do século passado. Aqui do lado de baixo do Equador não foi diferente. No Brasil, em particular, tanto à direita como à esquerda do espectro ideológico nacional, manifestações de matriz nacionalista se fizeram sentir nos mais distintos campos, inclusive na área artística. Foi a época em que se assistiu à invenção do samba como ícone musical da nação. Em meio a esse processo, certos compositores populares moveram um combate aos estrangeirismos em geral. O fado, terceiro gênero musical "estrangeiro" mais gravado no país, ficou, então, sob a alça de mira de determinados críticos. Um inflamado antilusitanismo chegou a se expressar em estreita ligação com um sentimento antifadista. Neste texto me proponho, a partir daí, a mapear tais manifestações, tendo por foco sobretudo a produção do jornalista, poeta e compositor Orestes Barbosa, um dos parceiros de Noel Rosa. Ao mesmo tempo, busco inserir as lutas de representações travadas em nome do samba em redes de interlocução informais que desde o século XIX exprimiam sua hostilidade seja em relação a Portugal ou ao fado. Neste último caso, importa observar que ele enfrentou também sérias rejeições em terras portuguesas até impor-se como "fiel intérprete da alma lusitana".
Palavras-chave: fado; samba; música popular; lutas de representações; relações Brasil-Portugal.

Abstract: In the 1930s, there was an abundance of nationalisms of all political hues. Here, south of the Equator, it was similar. In Brazil particularly, on both the right and left sides of the national ideological spectrum, these nationalistic manifestations emerged in the most different fields, including art. This was when the invention of samba as the musical icon of the nation took place. In the midst of this process, a few songwriters engaged in a combat against everything foreign. Thus, certain critics targeted fado, the third most recorded "foreign" musical genre in the country. A passionate anti-Portuguese attitude was even expressed that was tightly linked with an anti-fado feeling. In this framework, this article aims at mapping these manifestations, focusing mainly on the journalist, poet, and songwriter Orestes Barbosa's production, which was one of Noel Rosa's musical partners. At the same time, the text situates the representations struggles waged on behalf of samba against fado in informal discussion networks that had expressed, since the 19th century, their hostility toward either Portugal or fado. As to this latter music genre, it is important to note that it also faced serious rejection in Portugal before it established itself as a "faithful interpreter of the Portuguese soul."
Keywords: Fado; samba; popular music; representations struggles; Brazil-Portugal relations.

1. Este texto é um desdobramento do projeto "Fado, um 'inimigo nacional' na terra do samba? Lutas de representações no Brasil dos anos 1930", desenvolvido com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

Bafejado pelos bons ares que sopravam em Oeiras, no verão de 2014, António Zambujo pôs os pés nos Atlantic Blue Studios para registrar em CD o samba-canção "Último desejo", que leva a assinatura de Noel Rosa.[2] Esse admirador confesso de João Gilberto, uma das vozes masculinas mais enaltecidas do fado nos últimos tempos, imprime a seu canto um estilo mais contido, acompanhando-se de uma guitarra clássica que faz par com uma guitarra portuguesa, escorado ainda num baixo português, entre outros instrumentos convocados para emprestar uma cor tipicamente fadista a essa gravação.

Nesse tributo ao poeta da Vila, talvez António Zambujo sequer tenha se dado conta de que, por essa via, ele tocava num nervo exposto das lutas de representações travadas no Brasil da década de 1930. Por essa época, na trincheira dos compositores nacionalistas, empenhados na invenção do samba como ícone musical do Brasil, buscava-se ordenar o discurso de tal modo que se instituíam geografias sonoras bem delimitadas. Noel Rosa, ao lado de outro sambista de grande expressão, Assis Valente, um dos criadores preferidos por Carmen Miranda, ocupava um posto de destaque no combate aos modismos dos estrangeirismos nas suas mais diferentes manifestações, incluído aí o campo musical.

Um parceiro de Noel em particular, o poeta e jornalista Orestes Barbosa, primava, então, pelo antilusitanismo. Às suas inflamadas declarações contra tudo o que remetia a Portugal, somava-se o seu desprezo pelo fado, por ele achincalhado com um gênero musical vil, que, apesar ou por causa mesmo da sua ressonância no Brasil, conspirava contra o que existia de melhor, musicalmente falando, neste país.

Se hoje António Zambujo como que pode selar, de uma vez por todas, o armistício entre o mundo do samba e o mundo do fado, dando de ombro, na prática, a essas lutas simbólicas, o que se percebe, ao recuarmos no tempo, é que nem sempre tudo foram flores ao longo dessa convivência. Isso é atestado por uns tantos desencontros entre eles, que, de resto, alimentavam-se de uma das pontas da tradição que opôs, aqui e ali, lusos e brasileiros. Afinal, para além daqueles que cultivavam as boas relações entre Brasil e Portugal, outras falas – menos indulgentes quanto ao julgamento do nosso passado colonial e sua herança – insistiam em engrossar o coro dos descontentes. É disso que me proponho a tratar neste texto, que amplifica o campo de visão do tema a ponto de recolher também manifestações antifadistas oriundas de terras lusitanas e que condenavam os enfados do fado. Pretendo, portanto, inserir as lutas de representações desencadeadas em nome do samba em redes de interlocução informais que desde o século XIX exprimiam sua hostilidade seja em relação a Portugal ou ao fado. Neste último caso, frise-se, importa observar que esse gênero musical enfrentou sérias rejeições inclusive em Portugal até impor-se como "fiel intérprete da alma lusitana".

Em cena, as lutas de representações

Nos anos 1930 em especial, uma série de representações desfilou sob os nossos olhos procurando expressar o significado do samba e do fado. Isso me coloca diante de uma preocupação básica da História Cultural, tal como concebida, entre outros, por Roger Chartier.

2. Até por uma questão de precaução metodológica, é preciso não confiar às cegas no que se lê nos selos dos discos. No caso dessa composição, ela é identificada expressamente, no seu registro original, de 1938, como samba, embora, a rigor, seja um samba-canção. Ouvir "Último desejo" com Aracy de Almeida.

Como se sabe, ela põe em evidência, sobretudo, que a leitura da realidade obedece sempre a uma determinada construção, que é, no fundo, uma representação. E, no emaranhado de representações, emergem campos tensionados por perspectivas e interesses distintos. Como num cabo de guerra, eles se embrenham em lutas de representações, como as que envolveram o samba e o fado.

Daí ressaltar Chartier (1990: 17):

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros [...] Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Aliás, uma das referências capitais no pensamento de Chartier, o sociólogo Pierre Bourdieu (2002: cap. V), ao discutir o par conceitual identidade e representação, já advertira anteriormente para a relevância das lutas de representações. Ele salientara a necessidade "de se incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações", pois a "'realidade' [...] é o lugar para uma luta permanente para *definir* a 'realidade'", o que supõe uma "luta para fazer existir ou 'inexistir' o que existe" (BOURDIEU, 2002:113 e 118). Isso se desdobra num outro texto (sobre a representação política) no qual Bourdieu (2002: 185) acentua que

> A força das ideias [...] mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece, nem que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço.[3]

A força dessa ou daquela ideia sobre o samba ou o fado não é, todavia, produto de uma iniciativa solitária ou obra que carrega uma assinatura simplesmente individual. Por outras palavras, ao interpelarmos o passado e o presente vivido por Orestes Barbosa, verificamos que o seu antilusitanismo e o seu antifadismo, por exemplo, são como fios de uma meada que não se desembaraçam facilmente. Ambos estavam enredados, quer ele tivesse consciência disso ou

3. Numa interpretação elástica dessa passagem, eu diria que nela ressoa, de alguma maneira, a concepção soreliana do mito como valor de ação, como valor motor, de ordem pragmática, mais ou menos independentemente de seu valor de verdade (SOREL, 1992: cap. IV). Minha análise sobre o mito segundo George Sorel, que associo ao mito da doação da legislação trabalhista por Getúlio Vargas, consta de PARANHOS, 2007: cap. 1. Por outro lado, a respeito da "força das ideias", parece-me pertinente relacioná-la com certas formulações de Karl Marx e Antonio Gramsci. Como destaca o filósofo italiano, convém "recordar a frequente afirmação de Marx sobre a 'solidez das crenças populares' como elemento necessário de uma determinada situação. [...] Outra afirmação de Marx é a de que uma persuasão popular tem, com frequência, a mesma energia de uma força material, ou algo semelhante, e que é muito significativa" (GRAMSCI, 2001: 238).

não, numa rede autoral que comporta uma interlocução polifônica com o que se escreveu e se falou sobre o fado e os portugueses. E os laços dessa rede embaraçam concepções forjadas tanto no Brasil como em Portugal, tecendo um campo de reflexões habitado pelo dialogismo. O que se passa, de modo geral, com as ideias afeta também, é lógico, as canções. Parto, assim, do princípio de que canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando alargamos a escala de observação de um artefato cultural, pode-se constatar que, dialeticamente, tudo se acha em interconexão universal, como que dialogando entre si. No caso específico de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções, com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Nessa linha de raciocínio, tomo como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin contidas em seus estudos sobre dialogismo ou intertextualidade.[4] E aqui, mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso, apelo para o uso dessa ferramenta teórica e metodológica para demarcar o caráter socialmente ampliado de determinadas ideias e representações em torno do samba e do fado. Esse processo autoral polifônico se conecta, por outras vias, com o que viria a sustentar Michel Foucault em um de seus célebres escritos sobre "O que é um autor" (2009: 290). Ao referir-se, por exemplo, ao dramaturgo Racine, ele reproduz o que enfatiza Lucien Goldmann:

> fui levado a mostrar que Racine não é sozinho o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas que estas nasceram no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como "autor" dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante.

O cruzamento do antilusitanismo e do antifadismo

Levando em conta as considerações anteriores, Orestes Barbosa, historicamente situado, não se constituía num franco atirador que remoía, isolado, seu antilusitanismo e seu antifadismo. E é possível detectar exemplos que corroboram tal afirmação. Dessa forma, vislumbram-se redes de interlocução informais que vinham ganhando corpo desde, pelo menos, as últimas décadas do século XIX.

Rompidos os vínculos que nos prendiam à dinastia lusa, muitas batalhas simbólicas foram desfechadas. E, na fase inicial da República, o jacobinismo antilusitanista estava em alta, a ponto de atingir

> altas proporções durante o governo do marechal Floriano Peixoto (1891-1894). Um dos principais representantes dessa postura foi o romancista Raul Pompeia, fanático florianista. Para ele a dificuldade encontrada pela República para consolidar-se era devida à presença portuguesa na imprensa, nos negócios e mesmo na população da cidade (CARVALHO, 2005: 249).

4. Ver, entre outros estudos do autor, BAKHTIN (1981 e 2004). Ver ainda BRAIT (2001).

Efetivamente, com sua retórica lusófoba, esse jornalista atribuía a Portugal a responsabilidade pelo atraso que o Brasil amargava. Para Raul Pompeia, o paradigma da modernidade eram os Estados Unidos.

Em certos segmentos da imprensa carioca abriu-se espaço para o antilusitanismo. Como mostra Robertha Pedroso Triches (2007), em pesquisa que confere destaque ao jornal *O Jacobino*, entre fins dos Oitocentos e início dos Novecentos, nas representações sobre o imigrante ele foi submetido a ridicularizações à medida que se formaram estereótipos a seu respeito. Nisso contou, e muito, a ação dos intelectuais jacobinos na alvorada da República brasileira, fenômeno que acompanhou a imigração massiva que converteu os portugueses na maior colônia estrangeira no Rio de Janeiro. No rastro da Revolta da Armada, no começo dos anos 1890, chegou a deflagrar-se um movimento de caça aos lusitanos que culminou com o apedrejamento e incêndio de estabelecimentos comerciais de sua propriedade. Apontados como bode expiatório de tudo o que havia de ruim, eles foram acusados, ao estilo de Orestes Barbosa, até de "inventores do chulé".[5]

Por sua vez, um intelectual de peso como Manoel Bonfim (2005), tanto em seu livro *América Latina*: males de origem, de 1905, quanto em sua atividade jornalística, criticou a característica espoliativa da colonização ocorrida nestes trópicos, seja sob o jugo espanhol ou português, ela que fora a expressão nua e crua de um "parasitismo depredador".[6] Mas as coisas não paravam por aí. O jornalista, memorialista e literato Luiz Edmundo, com sua prosa afiada, revelou-se abertamente antilusitano, como demonstram suas crônicas reunidas, em 1938, nos três volumes de *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Enquanto isso, o ensaísta e jornalista Antônio Torres (1957) não deixava por menos ao exteriorizar, em 1925, a sua aversão aos lusos e assumir, sem meias-palavras, sua "tamancofobia".

Nada disso, contudo, deve nos levar a fechar os olhos para movimentos em sentido contrário. Desde os primeiros tempos do Brasil pós-independência, surgiram iniciativas que buscavam forjar uma comunidade luso-brasileira. Dos dois lados do Atlântico, políticos e homens de letras, a exemplo de João do Rio, da banda de cá, e João de Barros, acolá, deram asas à imaginação na tentativa de impulsionar o projeto de construção de uma Lusitânia, ou uma *Atlântida*, nome de uma revista que editaram entre 1915 e 1920. Essa procura de aproximação, no mínimo cultural, entre Brasil e Portugal redundou na defesa do que viria a ser batizado de luso-tropicalismo, que teria como um de seus arautos Gilberto Freyre.[7]

No caso deste texto, a ênfase, no entanto, é posta noutra direção. E o quadro que se delineava não se resumia ao antilusitanismo. Nele o antifadismo estava igualmente presente, e, mais, ele provinha especialmente de vozes d'além mar. Desde pelo menos a segunda metade do século XIX, acumulavam-se críticas e manifestações de escárnio em relação ao fado no próprio país que, posteriormente, o elegeria como símbolo de sua identidade cultural. O rol dos seus detratores é extenso e engloba intelectuais de prestígio como o romancista Eça de Queirós, o crítico de arte António Arroio e Armando Leça, tido como um dos fundadores da Etnomusicologia em Portugal.

---

5. Cf. *O Jacobino*, 19 de janeiro de 1915, *apud* TRICHES (2007: 13).

6. Sobre esse autor, ver MATOS (2015).

7. Para maiores referências sobre esses assuntos, ver CASTRO(2009), VENÂNCIO (2012), GUARDIÃO (2012) e GUIMARÃES e CABRAL (2012).

Seus opositores não perdoavam os supostos pecados de origem dessa "música torpe e obscena", por sua associação ao submundo da prostituição e da delinquência.[8] Do alto de sua autoridade de escritor e bibliógrafo, Albino Forjaz de Sampaio (1911, p. 11) lavrava sua sentença condenatória sobre o fado: "é uma canção de vadios, um hino ou desabafo de criminais. Apoteosa o crime, o calão, o degredo, a miséria, a prostituição, o hospital". De quebra, ele deplorava seu estilo arrastado, monótono, "langoroso", que, menos do que uma canção, era mais um lamento. Evidentemente, essa enxurrada de críticas endereçadas ao fado e aos fadistas não passaria sem resposta. Ela suscitou o aparecimento de peças de defesa de grande importância, como o livro *O fado e seus censores*, de 1912, no qual o dramaturgo, ensaísta e letrista Avelino de Sousa partia para o contra-ataque.[9]

Conforme documenta Rui Vieira Nery em várias de suas obras, as iniciativas com vistas à reabilitação do fado começaram já nos anos 70 do século XIX. Simultaneamente, ele ia, aos poucos, dilatando seu universo de irradiação de maneira a abranger, à semelhança do que sucedeu com o samba, outros grupos e classes sociais que não apenas aqueles que lhe deram origem. O fado penetrou ambientes "respeitáveis", ingressou, com força, no mundo dos discos e das emissoras de rádio, além de exibir sua pujança em teatros de revista, nos cafés, no cinema e no setor de edição musical. E, nesse passo,

> a sua expansão para outros contextos sociais – desde o meio universitário coimbrão até ao do circuito do Teatro Musical ligeiro das classes médias lisboetas – o leva a abarcar igualmente outras temáticas e a incorporar outras referências culturais (NERY, 2012b: p. 8-9).[10]

Em sua caminhada, o fado foi saltando inúmeros obstáculos e, enfim, credenciou-se como um item comercial dotado de forte poder de sedução junto à indústria fonográfica portuguesa principalmente da década de 1920 em diante.[11] Como ressalta Rui Vieira Nery (2012a, p. 253), "o total dos discos de intérpretes portugueses vendidos em 1929 terá ascendido a mais de 67.000, dos quais a esmagadora maioria corresponde a gravações de Fado".

Nem por isso, em plenos anos 1930, havia se dissipado por completo a grossa camada de preconceitos que envolvia o fado. Como "música ligeira", ele ecoava basicamente nas emissoras privadas, com a Rádio Clube Portuguesa à frente, porque a Emissora Nacional de Radiodifusão (ENR), rádio estatal imbuída de sua "missão educativa", privilegiava a música

8. Sobre o assunto, ver a obra fundamental de Rui Vieira Nery (2012: 171-178)), na qual ele discorre sobre "os primeiros críticos do Fado".

9. Sobre a reação dos defensores do fado, ver NERY (2012ª: 178-185). Os lances, de parte a parte, desse debate são retomados em NERY (2012b: cap. 1).

10. Daniel Gouveia, numa nota prévia do livro *Poetas populares do Fado tradicional*, defende, a propósito, a tese de que teria ocorrido uma "evolução" social e uma "dignificação" do Fado, pois se poderia "observar a evolução temática e poética do Fado, desde as histórias ultradramáticas à volta da pobreza, da prostituição, dos crimes e das navalhas, até a uma gradual elevação que aproximou o Fado da Poesia, ou esta daquele. Com vantagens. A dignificação do gênero não teria sido possível sem esta 'fuga para cima' ao proletarismo inicial, fazendo com que outros espaços sociais sentissem nas letras do Fado a capacidade de despertar emoções e sentimentos estéticos" (GOUVEIA e MENDES, 2014: p. 7).

11. Essa situação ambivalente do fado – ao mesmo tempo depreciado por uns e valorizado por outros – e sua posição na indústria do disco lusitana são temas explorados por Leonor Losa (2013: esp. 129-138).

erudita.[12] E foi justamente pelo microfone da ENR que, numa sequência de oito palestras, Luiz Moita (1936) extravasou toda sua ojeriza ao fado, ao destilar preconceitos sociais e incriminá-lo como "canção de vencidos". O poeta popular e compositor A. Victor Machado, um homem do meio do fado e pelo fado, não tardou a responder em tom enérgico. E se perguntava em livro publicado em 1937: "Serão vencidos os que assim triunfam no seio da sociedade e da maioria da opinião pública?" (MACHADO, 2012[13]).

Orestes Barbosa, à sua moda, como que se incorporava a esse debate que se desenrolava há mais de meio século. Instalado no lado de cá do Atlântico, ele, que também nutria propósitos de "higienização" e de "regeneração" temática do samba – como escancarou à época em que se posicionou contra o samba "Lenço no pescoço", de Wilson Batista[14] –, colocava na ordem do dia varrer para fora do país o fado e, se possível, os portugueses. Os argumentos com os quais forrava suas críticas tinham muito em comum com outros tantos brotados em solo lusitano.

Orestes Barbosa, um antilusitano militante

Como venho insistindo, repetidamente, o carioca Orestes Barbosa[15] – misto de jornalista, poeta e boêmio –, sobressaiu-se na luta contra o fado. Ele, que já foi descrito como nacionalista "até a raiz dos seus poucos cabelos" (MÁXIMO e DIDIER, 1990: 149), caracterizava-se por ser acima de tudo antilusitano. Parceiro de Noel Rosa em algumas canções[16], Orestes celebrizou-se, na história da música popular brasileira, como o autor da letra de "Chão de estrelas", na qual se encontra, segundo o poeta Manuel Bandeira (*apud* DIDIER, 2005: 549), talvez o mais belo verso escrito até então no idioma português ("tu pisavas nos astros distraída").

Conhecido por suas tiradas pontiagudas, ele não costumava desperdiçar oportunidade de falar mal dos portugueses. Sua língua ferina estalava ao embaralhar fatos históricos com assuntos do cotidiano e ao eleger os donos de casas de pequeno comércio (como as vendas e os botequins) procedentes de Portugal como um dos seus alvos prediletos. Como quem escarnece das epopeias dos "grandes vultos" lusitanos da era das navegações, ele proclamava, em 1933, deixando escorrer uma dose de fel pelos cantos da boca: "Por minha parte, com a autoridade de brasileiro nato, garanto que não quero, nem nunca quis saber quem foi Vasco da Gama. Eu quero saber é quem põe água no leite..." (BARBOSA, 1978: 34). Na mesma toada, o poeta fizera pouco, oito anos antes, de Pedro Álvares Cabral: "um grande navegador, que a caminho das Índias vem dar com os costados na Bahia, eu passo..." (BARBOSA, 1925: 13).

---

12. Sobre o assunto, ver SILVA e MOREIRA (2010). Esclareça-se que, mais adiante, a emissora estatal reformulará parcialmente sua programação, numa tentativa de capturar ouvintes cuja preferência se direcionava para as estações particulares nas quais se alojava a "música ligeira".

13. Cf. p. 14 da edição original em fac-símile. Da reedição aqui mencionada consta um longo estudo introdutório de Rui Vieira Nery sobre "a construção da ideologia fadista castiça".

14. Sobre algumas das polêmicas desatadas acerca do samba e da necessidade de sua "higienização", ver PARANHOS (2016, p. 75-79).

15. A obra mais completa sobre a vida, paixão e morte de Orestes Barbosa é a de DIDIER (2005).

16. Quatro no total, de acordo com os melhores biógrafos de Noel Rosa (MÁXIMO e DIDIER, 1990), das quais a mais famosa é o samba "Positivismo".

Não era à toa que Orestes crivava de críticas Portugal e os portugueses. Eles, no seu entender – diferentemente de outros povos, a exemplo dos italianos[17] –, eram sinônimos de atraso de vida. A despeito das aparências em contrário, nem sempre, no entanto, o compositor desancara tudo o que vira na "terrinha", observação que se aplica igualmente ao fado. Em livro editado em 1923, em que desfia relatos de viagem a Portugal, ele se reportara ao caráter multifacetado desse gênero musical, meio pelo qual, a seu ver, os portugueses não somente cantavam suas emoções como resolviam seus problemas: "a alma dolente, é no fado que o português resolve tudo". Para Orestes, o fado, "voz ritmada do povo", se desdobrava em múltiplos aspectos, podendo ser classificado como sentimental, agressivo, histórico, filosófico, irônico, político, e cobria um amplo arco temático, indo dos fados "envinagrados" aos "gastrônomos" (BARBOSA, 1923: 99-100).[18]

A temperatura de suas avaliações, porém, iria se elevar nos anos seguintes. Para isso concorreu, ao que tudo indica, a recepção nada calorosa, azeda mesmo, que as crônicas enfeixadas, em 1923, em *Portugal de perto!* tiveram naquele país, tanto que resultaram na cassação do diploma que lhe fora outorgado como sócio-correspondente da Associação dos Trabalhadores de Imprensa. Seu sentimento de repugnância a Portugal e aos lusitanos atravessou, de princípio ao fim, *O português no Brasil*, obra lançada em 1925. Sua epígrafe é, por si só, bastante esclarecedora. Ela reproduz as últimas palavras atribuídas a Felipe dos Santos, a maior liderança da Revolta de Vila Rica (atual Ouro Preto), deflagrada, em 1720, contra a exploração econômica e o controle metropolitano nas regiões auríferas de Minas Gerais, o que o teria conduzido, no desfecho desse episódio, ao enforcamento e ao esquartejamento, num ato típico do teatro político da violência patrocinado pelo jugo português. O brado "Morro sem arrependimentos, certo de que a canalha que nos avilta será esmagada pelo patriotismo dos brasileiros!" como que serviria de epitáfio para Felipe dos Santos (BARBOSA, 1925: 7).

Orestes não se dispunha a firmar qualquer pacto com os lugares-comuns de fundo mítico e mistificador construídos sobre a "Pátria-mãe", a "Pátria-irmã" e a pretensa "amizade luso-brasileira", uma "mentira", uma "*tapeação*" (BARBOSA, 1925: 9 e 92). Por sinal, no primeiro parágrafo do prefácio do livro ele apontava suas armas: "Este livro, escrito sem ódio e sem amor, tem como objetivo único mostrar aos brasileiros o perigo que há em deixar o português solto, sem freio, no Brasil" (BARBOSA, 1925: 9). Em *O português no Brasil*, Orestes oferecia ao leitor "provas" em profusão para a compreensão do seu antilusitanismo. Sim, para ele, impunha-se o dever de "provar", "demonstrar" uma tese, fundada em juízos de valor que se amparavam em "fatos", estes concebidos sob um viés positivista. Sua obra seria, em suma, uma

17. Orestes enaltecia, com todas as letras, o espírito empreendedor de capitalistas de outras nações e, já na Primeira República, tendia a identificar progresso com industrialização, concepção que impregnaria o vocabulário econômico-político-social brasileiro de décadas posteriores. Para ele, enquanto estrangeiros como os italianos "dão passos largos no comércio e nas indústrias", assumindo um comportamento "moderno", "o português ficou na venda e no botequim" (BARBOSA, 1925: 107).

18. Entre os exemplos fornecidos por Orestes Barbosa (1923; 104 e 109) sobre as modalidades e temas de fados, são listados os "envinagrados" ("Quando eu era pequenino/ Já dizia minha mãe:/ Tu tens cara de assassino/ E o teu pai tinha tambãe!") e os "gastrônomos" ("Rapazes, quando eu morrer/ Leva-me devagarinho/ Ponde em cima do caixão/ Azeitona, pão e vinho"). Mais tarde, ele acrescentaria que até na hora da morte se explicitava a distância abissal existente entre o malandro carioca e o português. Um "malandro do morro" entoava em seu samba: "Amigos, quando eu morrer/ Não quero choro nem nada:/ Eu quero é ouvir um samba/ Ao romper da madrugada" (BARBOSA, 1978: 80).

coleção de "páginas de estatística e história" (BARBOSA, 1925: 51). Longe de se reduzir à retórica "de um jacobinismo delirante" ou de "uma patriotada de *cavação*", o poeta afirmava que sua prosa, em forma de reportagem, expunha "os dados desapaixonados da estatística". Daí não acolher injúrias, porque "só registrei fatos visíveis e provados" (BARBOSA, 1925 10-11).[19]

Ao farejar, por todos os lados, os problemas acarretados ao Brasil pelo português, Orestes se apegava ainda a dados, de natureza geral, contidos nos boletins semanais do setor de Estatística Demográfico-Sanitária, notadamente do serviço da Inspetoria de Fiscalização dos Gêneros Alimentícios. E, por conta própria, estabelecia íntima associação entre a inutilização de alimentos por motivo de saúde pública e a ação nefasta dos lusitanos. Sua conclusão era categórica: "não podendo mais matar o brasileiro no pelourinho, no tronco, na forca, nem no calabouço, o português mata falsificando a alimentação" (BARBOSA, 1925: 39).

Por essas e outras, ele despejava toda sua ira sobre a cabeça dos portugueses. Suas palavras soavam como um grito de guerra – "guerra justíssima" (BARBOSA, 1925: 127) – ao que procedia de Portugal, quer se tratasse de ideias ou de gentes. Pudera! Para Orestes, a presença dos lusos no Brasil equivalia a uma ação de lesa-pátria, ante a qual convinha que os brasileiros se pusessem em guarda, pois somente "quando o português for corrido, de uma vez, do comércio, da indústria, das letras, da política, do jornalismo e do funcionalismo, o Brasil será o país que nós sonhamos muito antes de 1822" (BARBOSA, 1925: 127). Anos depois, ele protestaria contra o destino do ouro arrancado às minas brasileiras: "o nosso ouro! [...] Virou ouro do Porto, cidade que nunca teve mina de coisa nenhuma. [...] O nosso ouro, que o lusitano levou todo" (BARBOSA, 1978: 77).[20]

Como se raciocinasse em círculo, Orestes Barbosa chegava sempre ao seu ponto de partida. As histórias por ele costuradas se alimentavam de um fundamento comum: o português, que o jornalista enxergava com lentes de aumento, fora e continuava sendo o estorvo número um para o avanço do processo de civilização brasileira. Ele encarnava o "maior empecilho", "um entrave", "o maior inimigo" ao progresso do país, tragado que era pelo "rotinismo desolador" (BARBOSA, 1925: 9, 87 e 127).

Entre os fartos exemplos que arrolava, tanto daqui como d'além-mar, todos eles convergiam para uma conclusão que funcionava também como o motor de sua reflexão: Portugal, em contraste com o Brasil, "ainda não tem civilização" (BARBOSA, 1925: 43). Em seu texto mais extenso de *O português no Brasil*, quem ia para a berlinda era Lisboa. E ela, a lendária capital portuguesa tão decantada nos fados, mostrava-se, aos olhos de Orestes, como uma carne viva exposta à devoração crítica. Quase todas as referências que o autor acionava se prestavam para destilar seu sarcasmo (id., esp. p. 23-28). Com irrefreável contundência, ele tomava partido em favor da higienização, da civilização e da modernidade, ou melhor, do oposto ao que Lisboa representaria. A Orestes repugnava o cheiro exalado pela cidade, a começar pelas suas principais ruas: "a cidade toda cheira a peixe, a peixe vivo e a peixe frito", preparado nas

19. Na ótica do autor, apoiada na verificação dos dados do movimento anual na Casa de Detenção do Rio de Janeiro em 1924, uma prova dos nove contra o elemento luso aparecia na contribuição marcante da colônia portuguesa à criminalidade. E ele sentenciava: "o português tem, afinal, o primeiro lugar em alguma coisa no Brasil: na estatística criminal" (BARBOSA, 1925: 53).

20. Em última análise, essa linha de pensamento crítico pode ser vinculada, ao menos parcialmente, à tese consagrada por Caio Prado Júnior (1972: 13-23) ao remontar à colonização nestes trópicos, sob o impulso da expansão ultramarina europeia, como uma empresa voltada para a exploração comercial.

calçadas por "mulheres imundas" cobertas por um monte de saias que "esconde[m] o sujo" (BARBOSA, 1925: 23 e 117).

Que não se pense, entretanto, que esses problemas atingiam em cheio tão somente Lisboa ou Portugal. Os imigrantes portugueses, que constituíam, no Rio de Janeiro de Orestes Barbosa, a colônia estrangeira mais numerosa, transportariam para cá os seus vícios de origem. Para ele, como escreveu em "Biba a Baríola!", quando eclodiu a Revolta da Vacina, em 1904, o português não pestanejou: resistiu às medidas médico-higienistas adotadas pelas autoridades governamentais, por ser "contra a vacina" e "a favor da varíola"... (BARBOSA, 1925: 103).

Nesse contexto, ao colocar o fado sob sua alça de mira, o poeta disparava suas críticas de forma a não restar pedra sobre pedra. Ele detectava a existência, por assim dizer, de uma linha de continuidade entre Portugal, atraso e fado. É bem verdade que, como viria a ser endossado posteriormente, pelo menos em parte, por pesquisadores de música popular, Orestes, em *Samba*, apesar de contrapor tal gênero – tipificado como carioca na sua essência – ao fado, admitia a tese de que este nascera no Brasil: "foi a lamúria do forasteiro quem o criou. Mas ele era tão português, que não ficou aqui" (BARBOSA, 1978: 14).[21]

Como quem tapa os ouvidos diante das lamúrias do fado, o compositor partia logo para a esculhambação: "O fado é um arroto! O fado só fala em miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: 'Minha mãe/ Minha mãe/ Minha mãe.' Rimando com *tambãe*" (BARBOSA, 1978, p. 80-81). No levantamento que realizei sobre fados gravados e lançados no Brasil ao longo dos anos 1930, canções como "Minha mãe", com Isalinda Seramota, "Carta à minha mãezinha" e "Minha mãezinha", ambas com Manuel Monteiro, "Amor da mãe", com Maria Albertina, "Carta a minha mãe", com Américo Ferreira, "Mãe do soldado", com José Lemos, e "Carinhos de mãe", com Nicolau Gomes Cunha, por certo só reforçavam a opinião de Orestes Barbosa. E não é preciso maior exercício de imaginação para supor qual seria sua avaliação do fado "A morte da ceguinha", interpretado por Manuel Monteiro...

O fado nestes trópicos

Nem era sem quê nem porquê a preocupação de Orestes Barbosa com a ressonância do fado por estes trópicos. Ao calibrar o foco de uma investigação preliminar sobre a produção fonográfica nas primeiras décadas do século XX e pôr na mira os fados gravados no Brasil,

21. Ver, sobre o assunto, três estudos de José Ramos Tinhorão: um sobre o lundu, a fofa e o fado nos séculos XVIII e XIX (TINHORÃO, 1988), outro sobre o fado como "dança do Brasil" (TINHORÃO, 1994) e mais um sobre o intercâmbio entre Brasil e Portugal na área da cultura popular (TINHORÃO, 2001). Visto como descendente do mesmo tronco do qual brotou o lundu, o fado é aí identificado como "dança de origem negro-brasileira destinada a virar canção em Portugal" (TINHORÃO, 2001: 138). Por outro lado, num ensaio sobre "O enigma do 'fado' e a identidade luso-afro-brasileira", o pesquisador português José Machado Pais (2001: 236, 228 e 238) reafirma que, "se o fado é um símbolo da identidade lusa, a história do fado mostra-nos que as suas raízes se encontram num Brasil africano". Ao complexificar a análise desse fenômeno musical, o sociólogo salienta, no entanto, que ele é o resultado de um tráfego de musicalidades múltiplas, produto "de um verdadeiro caldeamento musical", o que explicaria o fato de o fado ter "várias pátrias". Ao abordar a questão, o historiador e musicólogo Rui Vieira Nery (2012a: 37-38) esclarece que registros de viajantes, por volta de 1820, já chamavam a atenção para "o caráter assumidamente brasileiro deste Fado dançado. [...] Igualmente é bem sublinhada a origem africana da dança", tida como "voluptuosa", quando não "imoral". Contudo, ele comenta: "Este Fado dançado no Brasil colonial está longe ainda de ser o Fado português, apesar de constituir inequivocamente o núcleo duro da sua origem".

evidenciou-se que o período compreendido entre 1930 e 1939 corresponde, em linhas gerais, ao seu momento de maior difusão no país.

E, nos anos 1930, ninguém registrou tantos fados em discos no Brasil quanto dois portugueses: um Manuel (Monteiro) e um Joaquim (Pimentel). O cetro de o rei do fado pertence, sem dúvida, a Manuel Monteiro, que, quem diria, viraria verbete no *Dicionário Houaiss/ Ilustrado: Música Popular Brasileira* (ALBIN, 2006: 494). Nascido em Cimbres, Portugal, em 1909, ainda adolescente ele se transferiu, com sua família, para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1990. Sua estreia na vida artística ocorreu no início da década de 1930 no "Programa Luso-brasileiro", da Rádio Educadora.

Naqueles tempos não eram raros programas do tipo, dirigidos em particular à colônia portuguesa radicada na capital da República.[22] A carreira do cantor (excepcionalmente compositor) decolou sobretudo entre 1933 e 1935, a julgar pela quantidade de fonogramas gravados nesses três anos, 37 ao todo.[23] Reconhecido como o primeiro intérprete lusitano a ser bem-sucedido em terras brasileiras, acendeu, como não poderia deixar de ser, a fúria de Orestes Barbosa contra ele (DIDIER, 2005: 341 e 372).

No rol de gêneros que compunham o cardápio musical de Manuel Monteiro sobressaíam os fados, seguidos de viras e marchas, sem falar de canções carnavalescas de autoria de compositores nacionais. Seu "primeiro grande sucesso foi o fado 'Santa Cruz'" (ALBIN, 2006: 494), lançado em 1933. Manuel se converteu numa referência nada desprezível no cenário artístico brasileiro. Prova disso é que, em 1935, foi uma das estrelas do filmusical *Alô, alô, Brasil*, dividindo espaço, no elenco, com pesos-pesados da música popular brasileira, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mário Reis, Ary Barroso, Almirante, Custódio Mesquita e Aurora Miranda.[24] Por sinal, o cartaz desse filme anunciava que dele "fazem parte os melhores elementos artísticos do rádio". E Manuel Monteiro, impulsionado pelo filme, emplacou um sucesso retumbante, a marcha "Salada portuguesa", mais conhecida pelo nome de "Caninha verde".

Na contabilização que efetuei dos fados transpostos para os discos entre 1930 e 1939, eles alcançaram a cifra de 172 fonogramas[25], considerando-se a identificação dos gêneros musicais nas etiquetas dos 78 rpm. Aí predominava, com larga folga, a nomenclatura fado, se bem que, vez por outra, surgiam as denominações fado-canção (6) e fado-marcha (3).[26] Na cabe-

22. Eles podiam ser ouvidos também em São Paulo, onde o primeiro programa dedicado a canções lusitanas, "Horas portuguesas", era transmitido nessa época pela Rádio Educadora Paulista. Sobre a relação entre o fado e o rádio paulista, ver CANTERO (2013), livro no qual, aliás, são disponibilizadas informações mais detalhadas sobre a carreira de Manuel Monteiro, Joaquim Pimentel e muitos outros artistas que encontraram no fado seu meio de expressão artística prioritário. Sobre a repercussão do fado ao longo do século XX em Santos, cidade portuária de significativo contingente de imigrantes lusos, ver VALENTE (2008).

23. Esta e outras informações subsequentes dessa natureza foram contabilizadas por mim com base no que figura em SANTOS *et al.* (1982, v. 2).

24. Embora se achem, em diversas fontes, dados desencontrados sobre *Alô, Alô, Brasil*, ele chegou às telas, de fato, no começo de 1935. Ver, por exemplo, o noticiário jornalístico (*Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de fevereiro de 1935) e a informação disponível em: <http://carmen.miranda.nim.br/aloalo2.htm/>. Acesso em: 15 de agosto de 2011.

25. Excluí deliberadamente desse cálculo umas poucas reproduções das mesmas gravações.

26. Retomo aqui uma observação de fundo metodológico. Não ignoro que, por mais que as etiquetas dos discos 78 rpm pudessem fornecer indicadores seguros para o enquadramento das canções sob um ou outro gênero musical, nem sempre elas eram plenamente confiáveis. Acrescente-se a isso que, apesar do valiosíssimo trabalho empreendido

ça da fila dos fadistas estava Manuel Monteiro, com 45 fonogramas, vindo a seguir Joaquim Pimentel, intérprete e compositor eventual (com 29), cuja carreira no mundo dos discos deslanchou entre 1935 e 1939. No terceiro posto (com 20) despontava José Lemos, enquanto cabia à cantora (compositora bissexta) Isalinda Seramota (com 15) o quarto lugar.

Uma imensa gama de cantores, cantoras, grupos musicais e instrumentistas (vários deles ancorados na guitarra, instrumento tradicional usado no fado) completava essa relação. Listados aqui em ordem alfabética, eram eles: A. F. da Conceição, Amélia Borges Rodrigues, Ana de Albuquerque Melo, Anita Gonçalves, Antônio Lopes, Artur Castro, Benício Barbosa, Berta Cardoso, Carlos Campos, Céu da Câmara, Desafiadores do Norte, Esmeralda Ferreira, Eugênio Noronha, Fábia Gil, Francisco Pezzi, H. da Conceição, Henrique Costa, Henrique Xavier Pinheiro, Horácio Rodrigues, Ivone Guedes, João Fernandes, Joaquim Seabra, José Galante, Maria Albertina, Maria do Carmo, Mirandella, Nicolau Gomes Cunha, Santos Carvalho, Stella Gil e Zaíra de Oliveira.[27]

Disso tudo decorre que o fado nem de longe passava em brancas nuvens na produção fonográfica do Brasil. E essa reverberação da música portuguesa fora do espaço no qual se aclimatara irritava profundamente Orestes Barbosa. Como guardião de uma política nacionalista de eterna vigilância, ele se indignava com a "macaqueação". Macaquear era, aliás, um verbo corrente no vocabulário empregado por Orestes para exprimir sua repulsa ao "servilismo" para com o estrangeiro.

De Portugal, como vimos, não existiria coisa alguma no que os brasileiros devessem se espelhar. De lá, para Orestes, praticamente não provinha nada que merecesse ser exaltado. E se alguém o questionasse sobre um dos símbolos do samba, Carmen Miranda, natural de Marco de Canaveses, Portugal, ele tinha a resposta na ponta da língua: como se Carmen houvesse nascido portuguesa por acidente geográfico, Orestes a definia como "uma sambista carioca". Ela desembarcara no Brasil com um ano de vida e teria sentido de perto, no corpo e na alma, a capacidade do Rio de Janeiro em forjar as pessoas à sua imagem e semelhança. De acordo com o autor de *Samba*, "ela, em verdade, é uma autêntica figura do meio, do meio que lhe absorveu, do ambiente que a plasmou, dando-nos mais um exemplo da força trituradora do Rio, que refina, como numa usina, os elementos aportados ao nosso torrão" (BARBOSA, 1978: 59).[28]

Além da presença dos portugueses e do fado na produção discográfica, eles se destacavam também nas companhias de teatro de revista lusitanas que aqui se exibiam com frequência, o que abriu caminho para o sucesso de vedetes da "terrinha" como Luiza Santanela. Isso culminará, mais adiante, inclusive com o surgimento de artistas com "sinais trocados": de um lado, Maria da Graça, nascida em Moçambique, então colônia de Portugal, caiu de boca no

---

pelos organizadores da *Discografia brasileira 78 rpm*, em determinados casos – ainda que estatisticamente pouco relevantes – foi-lhes impossível obter os dados (completos ou não) sobre todos os discos gravados/lançados nos anos 1930.

27. Noutra ocasião eu me deterei, mais especificamente, na análise dos fonogramas que divulgaram a produção fadista no Brasil, algo que foge aos objetivos deste trabalho.

28. A "força trituradora" do Rio de Janeiro seria responsável, igualmente, por proezas como a conversão do lutador de boxe Kid Pepe (nome de guerra do italiano Giuseppe Gelsomino) num típico malandro carioca, que, por sinal, assumiu o papel (muitas vezes contestado, diga-se de passagem) de compositor de sambas. Para Orestes Barbosa, ele até parecia "um filho do Salgueiro". Com os ciganos, complementava o jornalista, acontecera o mesmo, como atestava sua cota de contribuição ao samba (BARBOSA, 1978: 66 e 83).

samba; de outro, para horror de Orestes, Olivinha Carvalho, que veio ao mundo em 1930, em Santos, acabaria por se dedicar acima de tudo ao fado, ela que estrearia no teatro de revista aos 6 anos, conduzida pelas mãos de Joaquim Pimentel. Urgia pôr um paradeiro nesse estado de coisas. Daí o combate sem tréguas de Orestes Barbosa ao fado, aos fadistas e aos portugueses em geral.

O samba como escudo protetor da nação

A exemplo do que se verificava em outros cantos do mundo, respiravam-se, no Brasil da década de 1930, ares saturados de nacionalismos de todas as espécies. O campo musical não se manteve alheio às concepções que reduziam o estrangeiro à encarnação do mal. Nesse momento de afirmação do samba como ícone musical da nacionalidade, a música popular que aqui se gravava incorporava especialmente o *fox-trot*, o tango e o fado, que eram, nessa ordem, os gêneros "estrangeiros" mais em voga. O samba, na contramão desses ritmos tidos como "alienígenas", seria o principal escudo destinado (fadado?) a proteger a nação diante da "conspurcação" de seus costumes musicais.

A batalha desencadeada por Orestes Barbosa contra o fado constituía parte de um todo. Outros compositores e intérpretes se engajaram, à sua moda, na luta contra as "más influências" oriundas do exterior. Estas se associavam ao peso econômico-político-cultural do império estadunidense, numa conjuntura em que sua música – amplificada pelo cinema falado e pelas empresas fonográficas – indicava para onde caminhava a humanidade com a emergência de uma nova potência hegemônica no sistema capitalista. No plano cultural, a reação nacionalista ao fox e à disseminação do inglês no linguajar cotidiano dos brasileiros se encorpou nos anos 1930.

"O fox-trot não se compara/ com o nosso samba, que é coisa rara", cantava Carmen Miranda em "Eu gosto da minha terra". Noel Rosa, ao deplorar, em "Não tem tradução", os efeitos que atribuía aos modismos gerados pelo cinema falado, torcia o nariz ante situações em que "o malandro deixou de sambar/ dando pinote/ e só querendo dançar o fox-trot". O fecho de seu samba, com a criatividade que lhe era peculiar, sintetizava à perfeição seu ponto de vista nacionalista:

> Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
> As rimas do samba não são "I love you"
> Esse negócio de "alô", "alô, boy"
> "Alô, Johnny"
> Só pode ser conversa de telefone[29]

Assis Valente, compositor da maior importância na década de 1930, era também portador de uma visão nacionalista que, à semelhança de Noel Rosa, se distanciava do nacionalismo de extração oficial e enaltecia os artefatos culturais de origem popular.[30] Na sua ótica, como se

29. Em "Tarzan (o filho do alfaiate), Noel Rosa tornava a investir, sarcasticamente, contra a moda de jovens de classe média que, na esteira da onda cinematográfica hollywoodiana, cultivavam a imitação de Tarzan, recheando de algodão as ombreiras dos paletós.

30. Um de seus sambas mais conhecidos, "Brasil pandeiro" celebrava, alegremente, o samba como traço definidor de nossa singularidade musical.

ouvia na marcha "Good-bye", interpretada por Carmen Miranda, a mania do inglês (quando não a do francês) que começava a invadir a linguagem do dia a dia não se afinava com os nossos hábitos:

> Good-bye, good-bye, boy
> Deixe a mania do inglês
> Fica tão feio para você
> Moreno frajola
> Que nunca frequentou
> As aulas da escola

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados aqui, envolvendo outras canções e outros compositores, assim como os enlaces entre música, letra e *performance* instrumental e vocal.[31] Todavia, para os fins deste texto, parece-me suficiente o que já foi exposto. Trata-se de evidenciar que a resistência frente aos "ritmos estrangeiros" integrava um movimento de afirmação do samba como gênero "tipicamente nacional" e dos sambistas como artistas patenteados para criação do samba. Afinal, um sentimento de orgulho se apossava deles, diplomados que eram na escola do samba, como foi proclamado em diversas composições, uma delas assinada por Assis Valente, "Minha embaixada chegou", sucesso na voz de Carmen Miranda:

> Não tem doutores na favela
> Mas na favela tem doutores
> O professor se chama bamba
> Medicina na macumba
> Cirurgia lá é samba

Nesse contexto, o fado, à maneira do *fox-trot* e do tango, era uma espécie de "inimigo nacional", uma doença cujo antídoto consistiria, acima de tudo, na produção e na propagação do samba. No fundo, esses gêneros "alienígenas", dialeticamente serviam – pela relação de oposição que se estabeleceu com eles – à causa nacionalista. Como expressão prática da "unidade dos contrários", sua existência era fundamental para alimentar a exaltação do que se considerava como essencialmente brasileiro. E o fado, pendurado numa das pontas dessa gangorra, era um dos alvos da artilharia de nacionalistas como Orestes Barbosa. Ora, o Brasil, "terra do samba e pandeiro", como ressaltava Ary Barroso em "Aquarela do Brasil", tinha uma feição musical própria. Tanto que, segundo as concepções sustentadas pelos defensores da identificação entre samba e nação, os brasileiros poderiam afirmar, em alto e bom som, que "em minhas veias corre sangue a batucar".[32]

---

31. Uma análise mais abrangente e mais matizada sobre esse processo de lutas de representações forçosamente deve admitir que nem todos os sambistas brasileiros se sintonizavam com a perspectiva nacionalista representada por Noel Rosa, Assis Valente, Orestes Barbosa e outros mais. Para além disso, o aprofundamento do tema implica não se restringir às letras das canções, quando mais não seja porque estas não se resumem a documentos escritos, razão pela qual é indispensável reconhecer sua condição de documentos sonoros umbilicalmente ligados às *performances* que lhes conferem sentido. Sobre esses dois aspectos, ver o capítulo "A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social" (PARANHOS, 2016: p. 47-88), no qual a temática deste tópico é aprofundada, bem como o artigo em que discuto questões metodológicas acerca dos cruzamentos entre História e música popular, valendo-me de aportes teóricos da História Cultural (PARANHOS, 2004).

32. Lanço mão, aqui, de uma citação, inteiramente fora de seu contexto original, de um verso de "O sangue não

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo (Coord.). **Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, Orestes. **Portugal de perto!** (Crônicas). Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos (ed.), 1923.

BARBOSA, Orestes. **O português no Brasil**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1925.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BONFIM, Manoel. **América Latina**: males de origem. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CANTERO, Thais Matarazzo. **Fado no Brasil**: artistas e memórias. São Paulo: ABR, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e de política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CASTRO, Zília Osório de. Do carisma do Atlântico ao sonho da *Atlântida*. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Org.). **Afinidades atlânticas**: impasses, quimeras e confluências nas relações luso-brasileiras. Rio de Janeiro: Quartet/Faperj, 2009, p. 57-87.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa**: repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo** (3 vols.). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

nega", de Luiz Melodia e Ricardo Augusto, composição da década de 1980, quando o "pérola negra" do Estácio respondia àqueles que o acusavam de não fazer sambas, apesar de ser negro e haver nascido no Morro de São Carlos.

FOUCAULT, Michel. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, vol l: Introdução ao estudo da Filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOUVEIA, Daniel e MENDES, Francisco. **Poetas populares do fado tradicional**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

GUARDIÃO, Ana Filipa. "Império moral e cultural": a *grande lusitânia* sob a perspectiva de Consiglieri Pedroso. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 131-153.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal e CABRAL, Thais Pimentel. Da teoria ao discurso da memória vívida: breves reflexões sobre o luso-tropicalismo. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 183-204.

LOSA, Leonor. **Machinas fallantes**: a música gravada em Portugal no início do século XX. Lisboa: Tinta da China, 2013.

MACHADO, A. Victor. **Ídolos do Fado**. 2. ed.: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

MATOS, Sergio Campos. Manoel Bonfim e Oliveira Martins: olhares cruzados sobre Portugal e o Brasil. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português**: redes de poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. III – Arte, educação e sociedade. Coimbra: Almedina, 2015, p. 41-65.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB, 1990.

MOITA, Luiz. **O fado, canção dos vencidos**: oito palestras na Emissora Nacional. Lisboa: s./ed., 1936.

NERY, Rui Vieira. **Para uma história do fado**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012a.

NERY, Rui Vieira. **Fados para a República**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012b.

NERY, Rui Vieira. Os *Ídolos do Fado* e a construção da ideologia fadista castiça. In: MACHADO, A. Victor. **Ídolos do Fado**. 2. ed.: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 11-65.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana**: enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2001.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, jul./dez. 2004.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"**. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. **Prosa vil**. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1911.

SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). **Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, vol. 2.

SILVA, Manuel Deniz e MOREIRA, Pedro Russo. "O essencial e o acessório": práticas e discursos sobre música ligeira nos primeiros anos da Emissora Nacional de Radiodifusão (1933-1949). In: DOMINGOS, Nuno e PEREIRA, Victor (Dirs.). **O Estado Novo em questão**. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 111-130.

SOREL, George. **Reflexões sobre a violência**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa** – o fim de um mito. Lisboa: Caminho, 1994.

TINHORÃO, José Ramos **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

TORRES, Antônio. **As razões da Inconfidência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

SOUSA, Avelino de. **O fado e seus censores**. Lisboa, ed. do autor, 1912.

TRICHES, Robertha Pedroso. A labareda da discórdia: o antilusitanismo na imprensa carioca. *Achegas.net*, v. 5, jul.-ago. 2007.

VALENTE, Heloísa (Org.). **Canção d'além-mar**: o fado e a cidade de Santos. Santos: Realejo/Musimid, 2008.

VENÂNCIO, Giselle Martins. Uma festa luso-brasileira? As comemorações do tricentenário da morte de Luiz de Camões no Rio de Janeiro em 1880. In: SARMENTO, Cristina Montalvão e GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal (Coords.). **Culturas cruzadas em português:** redes de

poder e relações culturais (Portugal-Brasil, séculos XIX-XX), vol. II: Influências, ideários, periodismo e ocorrências. Coimbra: Almedina, 2012, p. 27-52.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

"A morte da ceguinha" (J. G. Fernandes e L. Marques), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.

"Amor da mãe" (C. Ramos e A. Neves), Maria Albertina. 78 rpm Victor, 1934.

"Aquarela do Brasil" (Ari Barroso), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1939.

"Brasil pandeiro" (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1941.

"Carinhos de mãe" (Abel D'Almeida), Nicolau Gomes Cunha. 78 rpm Columbia, s./d. (provavelmente 1937).

"Carta a minha mãe" (Antônio Pires e H. Pessoa), Américo Ferreira. 78 rpm Columbia, s./d. (provavelmente 1934).

"Carta a minha mãezinha" (Júlio Gonçalves Dias), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.

"Chão de estrelas" (Silvio Caldas e Orestes Barbosa), Silvio Caldas. 78 rpm Odeon, 1937.

"Eu gosto da minha terra" (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1930.

"Good-bye" (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1933.

"Lenço no pescoço" (Wilson Batista), Sílvio Caldas. 78 rpm Victor, 1933.

"Mãe do soldado" (A. Santelmo e Carlos Campos), José Lemos. 78 rpm Columbia, 1934.

"Minha mãe" (Marques Coelho), Isalinda Seramota. 78 rpm Odeon, 1931.

"Minha mãezinha" (J. Fernandes), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1934.

"Não tem tradução" (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1933.

"O sangue não nega" (Luiz Melodia e Ricardo Augusto), Luiz Melodia. LP *Felino*, Ariola, 1983.

"Positivismo" (Noel Rosa e Orestes Barbosa), Noel Rosa. 78 rpm Columbia, 1933.

"Salada portuguesa" (Vicente Paiva e Paulo Barbosa), Manuel Monteiro. 78 rpm Odeon, 1935.

"Santa Cruz" (Caramés e Domingos Santos), Manuel Monteiro. 78 rpm. Odeon, 1933.

"Tarzan (o filho do alfaiate)" (Vadico e Noel Rosa), Almirante. 78 rpm Victor, 1936.

"Último desejo" (Noel Rosa), Aracy de Almeida. 78 rpm. Victor 1938.

"Último desejo" (Noel Rosa), António Zambujo. CD *Rua da Emenda*, Universal, 2014.

O Rio em Revista: cultura urbana nas Ilustradas Cariocas (1940-1950)

Rio in Magazines: Urban Culture in Rio's Illustrated Magazines (1940–1950)

Ana Maria Mauad

Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Atualmente é professora titular do Departamento de História, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, desde 1992, do CNPq desde 1996 e Cientista do Nosso Estado Faperj desde 2013.

Resumo: As revistas ilustradas publicadas no Rio de Janeiro entre 1940 e 1950 definiram o perfil da cultura urbana de uma cidade que consolidaria sua condição de metrópole burguesa. O ensaio aborda este processo por meio da análise das crônicas e suas narrativas. Observa-se a elaboração de um repertório de temas, situações e personagens que compuseram uma paisagem cultural para a Capital Federal, ao mesmo tempo sedutora e profundamente desigual.

Palavras-chave: Revistas ilustradas, Rio de Janeiro, crônicas, cultura urbana

Abstract: The illustrated magazines published in Rio de Janeiro between 1940 and 1950 defined the urban culture of a city that would consolidate its status as a bourgeois metropolis. This essay examines this process through an analysis of chronicles and their narratives. It highlights the development of a repertoire of themes, situations, and characters that shaped a cultural landscape for the Federal Capital—one that was simultaneously alluring and deeply unequal.

Keywords: Illustrated magazines, Rio de Janeiro, chronicles, urban culture

Em sucessivas cenas, o Rio, capital federal, torna-se uma metrópole burguesa. A cidade-capital, cuja importância cultural já se desenhara desde a chegada da Corte Portuguesa, no início do século XIX, ao longo da primeira metade do século XX, definiria os espaços de sociabilidade associados ao consumo e ao lazer. Esse ensaio se debruça sobre os anos 1940 e 1950, quando o Rio ainda era capital federal e a cidade ditava modas e comportamentos ao restante do país.

Nesse momento, as revistas ilustradas eram a principal forma de acesso à informação, ao lazer cultural e às novidades da cidade e do mundo. Era também um importante meio para a elaboração da representação social dos comportamentos urbanos de diferentes grupos. Da burguesia urbana aos estratos mais intelectualizados, passando por uma variedade de tipos urbanos da cultura popular, todos tinham seu espaço no imaginário das ilustradas, como veremos no inventário dos temas e assuntos abordados nas revistas. [1]

As ilustradas em revista

As revistas ilustradas voltavam-se prioritariamente para o público feminino, pois apresentavam um grande número de anúncios tipicamente voltados às mulheres. Na publicidade, todo um conjunto de produtos voltava-se para satisfazer os seus desejos, tais como: maquiagens, roupas, joias, produtos de beleza em geral. Os anúncios também se apoiavam na sensualidade feminina, como as propagandas de cigarro, ou na imagem de esposa e mãe zelosa, no caso dos medicamentos. Além da variedade de matérias sobre comportamento, beleza, moda e moldes de roupas, praticamente todas voltadas para as mulheres (MAUAD, 2007).

Nessas publicações, o sexo masculino era, em geral, o tema, quer nos eventos esportivos, quer nas notícias de política; entretanto, a publicidade também valorizava produtos voltados ao consumo desse público. Dentre os produtos que mais se anunciavam estavam aqueles cuja marca se decalcou no objeto, como a famosa lâmina de barbear, conhecida há muito tempo como *Gillette*. Sem falar dos ternos, das canetas *Parker* e dos automóveis, que passaram a integrar o imaginário do consumo masculino, já nas primeiras décadas do século XX.

No entanto, a análise das revistas revela outros aspectos importantes das décadas de 1940-50, que nos auxiliam a criar o perfil do habitante urbano desse período: o carioca. Dentre esses aspectos, o mais interessante é a percepção de que o Rio de Janeiro é uma cidade em expansão. Assim, não são raros os anúncios de loteamentos na Ilha do Governador e na Zona Sul, cada vez mais extensa no sentido de Copacabana – Leblon. Estes anúncios destacam que os lotes dessas regiões dispunham de serviços de infraestrutura básica bem desenvolvidos. A essa preocupação associa-se outra, também novidade neste período: o interesse pelo turismo. Nas reportagens, destaca-se a falta de infraestrutura da cidade para receber estrangeiros, tanto em acomodações quanto em opções de lazer.

Observa-se, ainda, o gradual deslocamento da classe média alta do centro da cidade para a região de praias oceânicas. A *Revista da Semana,* em um de seus números de 1947, apontava para a expansão do bairro de Copacabana:

1. Este ensaio insere-se no projeto de pesquisa "Rio em Revista: fotografia pública e a política da Boa Vizinhança nas páginas da Imprensa Ilustrada" (1933-1947)", desenvolvido com o financiamento CNE-FAPERJ 2026-2029.

> (...) Até a boca dos túneis, a fisionomia do Rio de Janeiro é uma, ainda com a marca das influências dos nossos bons avós portugueses. Mas, da boca dos túneis em diante, já é bem outra, diferente, atrevida, americanizada. Copacabana é uma cidade com fisionomia própria e, hoje, que já tem seus grandes cinemas e vai ter também teatro, pode-se dizer que só lhe falta um jornal diário, para complementar-se e prescindir do resto do Rio de Janeiro (...). (**Revista da Semana**, de 04 de janeiro de 1947, p.12)

Outra linha de expansão volta-se para a região da Baixada Fluminense; porém, as reportagens sobre estas áreas demonstram um outro perfil de abordagem. As reclamações sobre a falta de transporte público e de infraestrutura básica indicam um desenvolvimento urbano desigual e hierarquizado entre as regiões da cidade.

As praias são temas frequentes nas pautas das revistas. O banho de mar deixa de ser visto como algo medicinal e torna-se um lazer comum nos dias quentes do Rio de Janeiro. Em outro número, a *Revista da Semana* destacava como o clima do Rio de Janeiro favorecia a praia quase como opção compulsória de lazer: "(...) Na popular praia, se assim se pode chamar ao amontoado de pedras do início da Avenida Beira Mar, todos se lançaram às águas mais por uma imposição do clima, que por qualquer espírito esportivo ou vontade de recreação (...)" (**Revista da Semana** de 03 de março de 1945, p.15).

A praia de Copacabana se destaca entre as praias mais frequentadas, seus postos são referência para a vida social e dividem a praia em áreas frequentadas por diferentes grupos de pessoas. "(...) A praia maravilhosa num domingo estival – sereias tropicais gozam o sol de estio – os que vêm de longe – luta livre, Box e acrobacias – os últimos raios do sol de verão torram as costas dos "inocentes do Leblon" – do alto da torre do posto de salvamento(...)" (**Revista da Semana** 07 de abril de 1945, p.18).

As reportagens da *Revista da Semana* apresentam certas praias da cidade como espaços democráticos em que reinaria o convívio social:

> (...) Assim é a Praia das Virtudes, para a qual o povo já arranjou um apelido pitoresco, bem sugestivo – democrática, sem preconceitos. Nas águas igualitárias, banham-se numa promiscuidade ampla, negros, brancos, mulatos, meninos e velhos, e o mar os recebe a todos com a mesma hospitalidade e a todos dá a bênção de seu conforto (...). (**Revista da Semana** de 03 de março de 1945, p.15).

Fazem parte do espaço das praias desde os moradores dos prédios de classe média dos bairros banhados pelo mar até os que, após uma longa semana de trabalho, enfrentam horas em ônibus lotados para se refrescar. "Mas um dia de praia compensa de todas as amarguras da semana os homens e as mulheres que vêm de longe gozar, durante algumas horas, o sol e a água do bairro aristocrático (...)" (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p.18).

A praia também era um lugar de sensualidade, o local onde se permitia mostrar mais do que normalmente se mostraria. Segundo a crônica, Copacabana seria o local ideal em que os homens iam para admirar as mulheres, e elas se permitiam ser admiradas:

> (...) Se numa aula de hoje a professora perguntasse a um garoto qual a função do mar em relação à humanidade e qual a utilidade do oceano, o menino por certo responderia que "o mar é um ótimo lugar para a prática da natação". Mas não nos revoltemos contra essa visão unilateral do mar que tem os moços de hoje. Pois a nós mesmos

> não se afigura para o mar outra funcção que servir de local de passeio às sereias de Copacabana. Ali vivem elas, recebendo nas faces a espuma gelada, recebendo no corpo os raios ardentes do sol de estio. E vendo-as – a própria beleza estática do oceano, a paisagem magnífica da praia – tudo nos parece nulo e morto em comparação com as suas formas divinas. Ninguém pode ser sereno diante de suas curvas, a ninguém é dado passar por elas sem um olhar admiração. E elas, cônscias de seu poder de sedução, ganham as ondas, abraçam-se ao mar como se ao mar pertencessem e fosse o oceano o seu amante. Os homens passam agitados diante da beleza trigueira das morenas tropicais. Uma ou outra loura quebra a harmonia étnica do conjunto, com uma nota de maior sedução, num contraste delicioso e provocador. É entre louras e morenas o coração dos homens balança: os olhares vão de uma a outra. Mas todos os recebem com uma expressão de enfadado e superioridade, e buscam o mar, o grande felizardo(...)" (**Revista da Semana**, de 07 de abril de 1945, p.12).

É frequente, também nas Ilustradas, a publicação de um grande número de notícias sobre o cinema de Hollywood e seus artistas, que abordam não apenas os filmes, mas também o modo de vida dos atores. Fofocas de todos os tipos, anúncios e críticas dos últimos lançamentos, crônicas sobre o cotidiano das filmagens e, principalmente, sobre Carmem Miranda, o grande tema dos anos 1940 nas crônicas cinematográficas (MAUAD, 2005b). Os textos sobre o cinema dos Estados Unidos associavam-se à profusão de palavras em inglês para adjetivar comportamentos e vender produtos: a garota tinha um 'it' ou possuía 'sex appeal', pois mascava chicletes e bebia Coca-Cola. O que evidencia a adesão do Brasil à cultura internacional popular (ORTIZ, 1987).

O Carnaval, nas edições de início do ano, tornava-se o assunto obrigatório. Esta festividade conferia à cidade um caráter plural e confirmava o adjetivo de "maravilhosa", pois as comemorações eram as mais diversas possíveis. Desde os tradicionais bailes em clubes até os blocos de rua e o desfile de carros abertos — o corso, como esses desfiles eram conhecidos — ia se tornando cada vez mais raro à medida que a década de 1940 avançava. O carnaval era esperado por todos na cidade, seja pelos que desejavam aproveitar o feriado prolongado e fugir para as regiões serranas, seja pelos foliões animados, que já começavam a festejar antes mesmo do período, o que evidenciava um calendário de festejos prévio ao grande evento. O carnaval, já nessa época, movimentava a economia da cidade e, desde então, tem sido uma grande atração turística.

Nas revistas ilustradas, o carnaval era apresentado como um momento de libertação, de exagero, de ir além dos limites, de alegria espontânea e de sensualidade.

A reportagem da *Revista Esso* refere-se assim ao carnaval:

> Cada ano, durante três dias e três noites, uma festa popular envolve de tal forma uma cidade que a expansão, galgou fronteiras e criou fama nos quatro pontos cardiais do mundo. Essa festa é o Carnaval no Rio de Janeiro, que não apenas transforma radicalmente o aspecto da própria cidade, mas converte a capital da República em Meca de turismo e de alegria. Na época universalmente consagrada à celebração do carnaval, tão tradicionais e atraentes são os festejos no Rio de Janeiro, que as próprias companhias de navegação estrangeiras incluem em seus calendários viagens especiais ao Distrito Federal, a fim de trazer levas de turistas da Europa e da América. Em verdade, a festa consagrada a folia transcendente a tudo o que mesmo uma imaginação muito fértil possa descrever e avaliar. Durante três dias, a capital da República vibra

> num ritmo estrepitoso e ensurdecedor ao som de tamborins, cuícas, de orquestras improvisadas, de cantorias e de danças, e homens, mulheres e crianças, nas mais extravagantes ou exóticas fantasias, em bloco, bailes, desfiles ou ainda em sociedades carnavalescas, dão à alegria novo significado de expansão que ultrapassa os limites normais desse sentimento humano. (**Revista Esso**, de janeiro/fevereiro de 1952, p.19)

Simultaneamente, novas indústrias, entre as quais as de "confetti", de máscaras, de serpentina, de fantasia e de lança-perfumes, eram colocadas em funcionamento para atender às exigências dos foliões e para que nada faltasse ao brilho das festas e dos folguedos carnavalescos. A mesma *Revista Esso* chama atenção para o calendário de preparação da festa: "desde muito antes da época do reinado da folia, já o Rio de Janeiro, a fim de manter acesa a tradição de que seu Carnaval desfruta; as músicas que serão entoadas pelos foliões são compostas e difundidas por todos os microfones das estações de rádio, pela imprensa ou por meio de folhetos e a cidade se engalana toda, numa nova roupagem extravagante e multicolorida para criar um ambiente condigno à alegria" (**Revista Esso**, de janeiro/fevereiro de 1952, p. 15).

O carioca aparece nas reportagens como um esportista assíduo. A *Revista Garota,* em 1947, revelava que: "(...) O Rio é, sem dúvida alguma, uma das poucas cidades brasileiras onde o esporte é praticado com inegável entusiasmo. Mal amanheceu o dia, as sedes dos clubes esportivos, as praias, e todos os setores onde seja possível praticar-se qualquer exercício, começa a movimentar-se como numa gigantesca colméia de abelhas (...)" (**Revista Garota**, 1947 p.10).

O Jockey Club Brasileiro destacava-se como o clube mais citado em todas as revistas. Em geral, as publicações reservavam semanalmente um espaço para comentar seus eventos e comemorações, atribuindo ao 'turf' uma importância significativa entre os eventos esportivos da cidade. A *Revista da Semana,* em fevereiro de 1945, observava:

> (...) Acostumados já as emoções forte de turf, os elementos de nossa elite social procuram nas tardes domingueiras o Hipódromo da Gávea, sem que o calor deste verão tropical possa impedi-los de gozarem horas de prazer esportivo naquele belo prado. Um verdadeiro desfile de modas as mais requintada elegância têm lugar então na pelouse do maravilhoso hipódromo, onde as graciosas aficionadas do turf espalham a beleza sadia de seu sorriso (...)". Porém mais do que a pratica esportiva, o Jockey Clube é um local para que a sociedade possa se reunir, mostrar para os demais sua importância. E um espaço para os eventos sociais mais destacados da cidade, um espaço para eventos beneficentes típicos de senhoras da elite carioca, um espaço em que as moças podem desfilar seus modelitos e achar rapazes do mesmo nível social delas. A Revista Garota de 1947, ao falar sobre o XV Grande Premio Brasil, afirma: "(...) O majestoso Hipódromo da Gávea, foi pequeno para conter a multidão que ali compareceu a fim de assistir a disputa do Grande Prêmio Brasil de 1947. Tiveram as nossas elegantes, a oportunidade de apresentar as mais belas e variadas creações da moda, nessa tarde de beleza e esplendor para o Turf brasileiro (...)". Ou ainda a Revista da Semana do dia 06 de Janeiro de 1945 destaca os eventos beneficentes de fim de ano realizados no espaço do Jockey Clube: "(...) Promovido por senhoras da alta sociedade carioca, teve lugar no hipódromo da Gavea a festa de Natal do Jockey Club Brasileiro que, como nos anos anteriores, revestiu-se de grade brilhantismo. No flagrante acima vemos a distribuição de brinquedos e presentes aos filhos de empregados do Jockey Club Brasileiro (...). (**Revista da Semana**, de 10 de fevereiro de 1945, p. 20).

Os cassinos também foram comentados nas revistas ilustradas; aparecem em anúncios de hotéis-cassinos, apresentados como opção de lazer, sempre associados às suas "boîtes" e "grill rooms". Nos cassinos, realizavam-se eventos sociais e jantares dançantes, sendo indicados como uma das poucas opções de lazer noturno voltadas especificamente ao turista. Segundo o *Almanaque da Cidade,* em 1945, o Rio de Janeiro deixava a desejar nas opções de lazer noturno voltadas para o turismo:

> (...) O Rio é uma cidade quase ou sem nenhuma diversão noturna para o público. Fechadas as portas dos cinemas e dos teatros, caí no marasmo. Ruas desertas, percorridas por bondes, e ônibus semi-vazios. O som de um Jazz, numa ou outra, quebra o silencio. São os chamados "dancings", salas onde o carioca desavisado vai para se divertir e encontrar meia dúzia de pares, como bonecos articulados, dançando mecanicamente, enquanto em roda de algumas mesas indivíduos bebem... por beber. Não poucos se excedem. Além desses "dancings", de frequência duvidosa, há outros centros de diversões de classe mais inferior, os que o povo denomina de "gafieiras", de gente mais duvidosa ainda. (**Almanaque da Cidade**, 1945, p. 7).

Nas páginas das ilustradas, a vida noturna do Rio de Janeiro divide-se segundo os hábitos e costumes das diferentes classes sociais; assim, a elite carioca surge associada a eventos de frequência exclusiva nos clubes e nos espaços reservados da cidade. Eram usuais os jantares dançantes nos hotéis, nos "grills" dos cassinos e nos clubes em nome da fina sociedade carioca. O *Almanaque do Correio da Manhã* de 1941 anuncia um jantar dançante, no tradicional bairro da Urca:

> (...) O carioca tem os seus caprichos, ou melhor, os seus hábitos. Atualmente, o hábito em maior evidencia é o jantar dansante no grill da Urca. Só por simpatia pela Urca? Não. Porque o carioca se convenceu que encontrará, no jantar dansante, solução para inúmeros problemas sociais. Num jantar dansante, alegre, festivo, o carioca comemora com sua família e alguns amigos especiais o seu aniversário, sem os incômodos das festas caseiras. Com um jantar dansante, o carioca obsequeia um amigo, vários amigos, proporcionando-lhes um ambiente de grandes atrações. Homenagens pessoais e homenagens coletivas, consistentes estas em grandes banquetes, tem-se realizado em jantares dançantes. E a data do casamento? E a data da formatura? Toda e qualquer data, enfim, que lhe é cara, o carioca a comemora nun jantar dansante. Os clubes, as associações e as grandes companhias ali se reúnem em festas de confraternização. (...) (**Almanaque do Correio da Manhã**,1941, p.11).

A maneira como as colunas sociais destacam os nomes e títulos das pessoas presentes nos eventos por ela retratados mostra uma grande preocupação com a posição social que o nome de uma pessoa representa. A *Revista da Semana* realçava essa situação em um evento no Cassino Atlântico:

> (...) Foi naquela terça-feira chuvosa, que marcou o segundo dia de 1945, que a sociedade carioca se reuniu no Casino Atlântico para homenagear S. M. o Rei Carol de Rumânia. E, enquanto a orquestra tocava um "blue" melódico ou um samba bem brasileiro, a conversa transcorria animada entre os convidados. Pouco a pouco o

> "grill" Atlântico foi adquirido logo algo daquela nobreza palaciana que só poderia comunicar a presença de tão destacadas personalidades. (...) (**Revista da Semana**, 13 de janeiro de 1945, p. 10).

Apesar de o Brasil ser uma república desde 1889, não são raras as reportagens e colunas sociais que aludem a títulos de nobreza do período da monarquia, e esses títulos ainda são muito valorizados como símbolo de status.

As "boîtes" destacavam-se como um programa de luxo e requinte, apreciado pela elite carioca. Em sua crônica, a *Revista da Semana* valorizava em detalhes a "boite" do Hotel Cassino Atlântico, situado no Posto 6 de Copacabana:

> (...) Como uma pedra de raro fulgar, a "boite" clara do Posto 6 cintila. De seu átrio aristocrático, de suas janelas que lembram seteiras medievais, línguas de luz escorrem pelas calçadas e vão morrer na fimbria de areia, junto às ondas espumarentas que, em marolas suaves cantilena. De dentro foge também o agudo rumor dos violinos e dos violoncelos, das clarinetas e dos instrumentos de percussão – e é como se invisíveis e acariciantes mãos nos convidassem a entrada naquele "music hall", que é o ponto preferido de nossa melhor sociedade, para suas diversões requintadas (...)". Locais que trazem em seus shows atrações de grande nome, nacionais e internacionais. Mais uma vez a Revista da semana de 20 de outubro de 1945, cita a Boite Atlântica: "(...) A cidade caminha para o posto 6, no ondular macio de suas curvas jovens. A cidade noturna nos leva para o posto 6 por entre as luzes da paisagem civilizada lá, no fim da praia, a cidade guarda a sua grande jóia, o seu adereço mais precioso de "urbs" moderna: arte, elegância, espírito, aristocracia do "grand-monde" e da intelectualidade. Lá é a "boite" Atlântica. A "boite" que recebeu o "cachet" de uma doçura toda diferente, uma doçura que envolve as nossas noites na noite quente de seu encantamento. Uma taça de "champagne". Uma roda de amigos. "causeries" dispersas ao som da música. Em torno, "tout rio" nos seus expoentes máximos. No palco um "show", que é uma renda leve de arte, entretecida de grandes nomes internacionais(...)" (**Revista da Semana**, 23 de junho de 1945, p.16).

As frequentes recepções nas casas de famílias de renome também são um hábito da elite carioca. Assim como os eventos voltados à filantropia, os ligados à arte, como desfiles de moda e concursos de beleza, por exemplo. Desta forma, a alta sociedade parece ter uma maneira de se reunir em prol de algo considerado virtuoso aos olhos de toda a sociedade, como registrado pelo colunismo social das Ilustradas. Em julho de 1946 a *Revista Rio* valorizada as iniciativas filantrópicas da elite:

> (...) Para levar avante sua obra de assistência social, a "Pequena Cruzada" realiza periodicamente um espetáculo de caridade. O ano passado foi uma "féerie" encenada com muito luxo e beleza no palco do Teatro Municipal. Este ano foi um desfile de moda parisiense que se realizou no "Goldem Room" do Copacabana e atraiu um público muito escolhido. Os resultados dos esforços das abnegadas dirigentes da "Pequena Cruzada" já são conhecidos de toda a cidade e se traduzem em benefícios reais para as classes menos favorecidas. Daí o apoio da nossa sociedade a e essas festas onde o objetivo mundano e o objetivo filantrópico são plenamente atingidos (...)". (**Revista Rio,** julho de 1946 p.13)

A *Revista da Semana*, por sua vez, apontava para outro aspecto da vida noturna carioca: as gafieiras de samba. As gafieiras compõem a vida noturna popular, em locais marginalizados, vistos como espaços onde a malandragem e a sensualidade definem o carioca popular:

> (...) A gafieira, a casa de danças populares onde a população negra do Rio encontra um dos seus divertimentos mais baratos, tem sido amplamente caluniada e difamada, pois o povo em geral, baseando-se em informações errôneas e notícias apressadas, formou a idéia destes clubes como antros de malandragem e orgia desenfreada, onde os facínoras da urbs, de navalha em punho, disputam mulheres fatais (...) (**Revista da Semana**, 06 de janeiro de 1945, p.20).

Esse breve panorama evidencia o papel das Ilustradas como veículos de comunicação ligeira e portadoras de uma cultura visual variada. Essa incluía fotografias e desenhos, tanto na publicidade de produtos a serem consumidos quanto nos comportamentos idealizados para o espaço urbano, portanto, as publicações semanais garantem o acesso a um universo variado da cultura urbana do período (MAUAD, 2005b). Nas partes seguintes desse ensaio, tomaremos as crônicas das revistas como palco da vida urbana que se encena nas décadas de 1940 e no início dos anos 1950, e mapearemos seus personagens, lugares e situações, na busca de uma cartografia social que se desenhava para o Rio das Ilustradas.

Cariocas são bacanas...

Os cariocas das Ilustradas são os cultuadores do ornato, do status, da aparência e "do que dirão". São os "chics", "up-to-date" ou "tran cham". Vivem no Brasil com um olho na Europa e o outro nos EUA. Burguesia, elite, grã-finagem, "Jet-set", "grand-monde", "high-life" são nomes intercambiáveis que escondem, sob a aparência do bem-viver, códigos de comportamento e representação social excludentes. Importantes agentes criadores de um modo de vida, que discriminam uns e cooptam outros, que hierarquizam o espaço, dignificando-o ou rebaixando-o, que elegem o consumo como norma de vida, que dita modas e cria ilusões.

Essas representações surgem nas páginas das Ilustradas e conferem sentido a uma experiência urbana marcada pela diferenciação social dos espaços da cidade. A geografia social construída pelas revistas já era clara nos anos 1920, como se vê na descrição que a revista *Rio Ilustrado* faz das praias. Ir à Praia das Virtudes para o morador da Lapa, não era o mesmo que um morador de Botafogo frequentar o Balneário da Urca. Para os primeiros, o importante era a farra; para outros, o que valia era ver e ser visto. Na crônica "Da praia do Flamengo ao Balneário da Urca", assinada por Leão Padilha, essa distinção fica clara:

> PRAIA DO FLAMENGO: Domingo de manhã, os banhistas do Flamengo chegam mais tarde do que os da Lapa e saem mais cedo do que os de Copacabana. Às 10 hs, aquele pedacinho de areia fica que nem formigueiro, cheio, muito cheio (...) Uma pequena faz maravilhas acrobáticas nos braços de um sportsman! Bóiam pares abraçados dentro de pneumáticos de automóveis ... Na calçada vendem água doce para tirar o sal, o guarda-civil passeia para lá e para cá medindo a moralidade das roupas. PRAIA DE BOTAFOGO: Pouca gente. Criadas e funcionários das quitandas de bairro aficionados do sport. O pessoal chic vai mostrar suas toilletes no Balneário da Urca, e deixa a Enseada tranquila para a criadagem que não teve tempo para tirar o

> pó do Flô do Abacate. BALNEÁRIO DA URCA: Supra sumo do chic. Fora ficam os carros esquentando ao sol. Lá dentro aqueles 50 palmos de areia regurgitam... Em cima, dança, flirt e cocktail (...) Uma 'jazz-band' comunica tremura coreográficas aos corpos quentes (...) Lá embaixo há cubículos para trocar de roupa e outros misteres mais íntimos (...) a empresa não fiscaliza nem tampouco a polícia. Na areia senhoras respeitáveis, a julgar pela pintura e pelo volume, conversam coisas graves e fumando cigarros turcos. Rapazes ensinam ginástica a seco e dentro d'água. Mais tarde, o balneário perde esse aspecto familiar da manhã, o jazz-band ataca músicas mais frenéticas, os cocktails ganham ingredientes mais fortes e o 'flirt' é mais íntimo. Dentro da água ensina-se a nadar com menos inocência (...) fala-se alto (...) onde os rr franceses arrastam na gíria da moda, as exclamações das revistas alegres do Carlos Gomes e do Recreio (...) Não se ouve falar em cocaína, morfina ou ópio (...) PRAIA DAS VIRTUDES: No lencinho de areia perdido no mar (...) a promiscuidade é estonteante. A salada tem gosto de tudo – laranja de turco, cebola de português, macarrão de italiano, banana de brasileiro. Frequentam essa praia moradores da Lapa, Sta. Luzia e todas as pensões do Centro. E por fim. A praia do Caju: todos vão à praia e tomam o seu banho de areia, de sol e de água suja... (**Rio Ilustrado**, Ano I, out-dez, 1928, p.10)

No final dos anos 1930, as representações se atualizaram e a Belle Époque era um passado não muito saudoso:

> A fauna social do Rio transformou-se (...) As gerações atuais nem fazer idéia de que seja um 'almofadinha ou uma melindrosa'. Os nossos ridículos são outros e têm outros nome. A gente agora, que enrijou os músculos no sport, sob o sol, nos ensaios nudistas do Lido e do Arpoador, é inteiramente diferente da geração do centenário – a geração do 'puladinho', da declaração, do 'toi' et 'moi' e outras velharias românticas. As gerações de hoje, mais utilitárias, ultra-modernas não têm tempo para essas bobagens: moram em arranha-céus, queimam a pele no sol da praia, correm de automóvel no Trampolim do Diabo, tomam 'cock-tail' no Carlton, jogam nos cassinos, cantam no Prado. As calamidades de hoje são outras. Nem por isso temos saudade dos velhos tempos dos 'almofadinhas' e da 'melindrosa'. (**Careta,** 18.6.1938 – seção 'um sorriso para todas', p. 25).

O início da década de 1940 foi marcado pelo advento da 2ª Guerra Mundial e pela consolidação do Estado Novo no Brasil. Assim, mesmo tendo que conviver com os apagões na beira-mar para evitar que a cidade fosse bombardeada, o carioca ia driblando as adversidades do cotidiano, na praia, no cinema e nos dias ensolarados. Jeito de ser divertido que tanto encantou a equipe de cartunistas e desenhistas que acompanhou Walt Disney, na sua missão de boa vizinhança, pela América do Sul. Nessa ocasião, foi criado o personagem Zé Carioca, para o desenho animado "Alô amigos" (1943). Um papagaio malandro que apresenta a cidade ao Pato Donald (FREIRE-MEDEIROS, 2004; FRANZ, 2019).

Na memorável sequência da animação, o papagaio recém-desenhado apresenta-se ao pato que assiste à sua criação, com um cartão de visitas, no qual estava escrito "José Carioca, Rio de Janeiro". O pato lê com dificuldade típica de um 'gringo' o nome e a cidade; em retribuição, Zé Carioca pede o cartão ao seu interlocutor. Quando o Donald se apresenta e é reconhecido como "O Pato Donald! Qua, qua, qua, qua" pelo Zé Carioca, este lhe pede um abraço "daqueles bem apertados, bem carioca". Depois começa a descrever todos os lugares que iriam conhecer juntos, uma coleção de nomes diferentes que o Donald busca em vão, seus significa-

dos, numa montanha de dicionários. Quando o pato já estava coberto de volumes pesados, o papagaio graciosamente afirma com um sotaque acentuado: *"Or as you American say, let's go see the town"* Estavam seladas aqui as relações da boa vizinhança, com as cores fortes e variadas da paisagem tropical e embaladas pela música de Ary Barroso, "Aquarela do Brasil", o hino do Estado Novo.

O jeito de ser carioca, perfilado nas páginas das ilustradas, não ficava longe da alma encantadora das ruas, para usar a expressão do cronista João do Rio, de outra época. Esse clima de cordialidade e descontração foi registrado pelas lentes da fotógrafa estadunidense Genevieve Naylor, que esteve no Brasil entre 1941 e 1942 (MAUAD, 2005a, 2014). Durante o período em que esteve no Brasil, Naylor produziu um conjunto de centenas de fotos que retratam uma variedade de rostos e lugares tão próprios da cidade de então. A empatia entre a fotógrafa e seus fotografados foi registrada em carta a sua irmã:

> *My first striking visual sight was not the bustling energy of the Copacabana beach or the boulevards and slums, but a solitary young Negro girl sitting cross-legged in the center of a street, intensely focused on constructing a wooden flute. If there ever was a moment to have my camera! Unfortunately, the Brazilian authorities have confiscated my equipment while they scrutinize my back ground to make sure I'm not some fifth-columnist subversive! What helps is the absolute cooperation of the Brazilians. They are so natural in their demeanor, so giving and warm, that my camera just loves them"!* (Carta de Genevieve Naylor a Cynthia Gillipsie, RJ, 1940, cortesia de Peter Reznikoff)[2]

A imagem revelada pelas fotografias de Genevieve Naylor nem sempre sintonizava com as crônicas e os comentários publicados nas Ilustradas, principalmente quanto à presença negra na cidade e ao seu papel na composição social do carioca. Nas crônicas e comentários, o uso do termo negro associado à descrição das camadas populares aparecia, em geral, como um adjetivo qualificando uma personalidade própria ou uma condição social: "O negro Popó, ditador do Samba", ou ainda a "população negra do Rio" (**Revista da Semana**, 6 de janeiro de 1945, p. 25). Já no inventário de rostos e lugares produzido pela fotógrafa, o que se observa é a presença de pessoas ocupando o espaço da cidade em situações variadas: a mãe com a sua filha, a criança com a boneca, o menino ensaiando seus passos no samba, o jovem passista, o veterano da bateria, as sambistas e os sambistas, babás, vendedoras etc. (MAUAD, 2005a; 2020). Uma cidade essencialmente negra.

Já na crônica das Ilustradas, os termos negro ou mulato, dentro da geografia do lazer carioca estavam associados aos atributos de sensualidade e esperteza:

> Quando, perdidos em meio do turbilhão dos dançarinos, apreciávamos os volteios e requebros das mulatas e os passos saltitantes de um "swing"[...] Nas cadeiras as mulatas e as negras olham indolentemente para o vácuo. Os homens vão beber uma

2. "Minha primeira visão marcante não foi a energia vibrante da praia de Copacabana ou os bulevares e favelas, mas uma jovem negra solitária sentada de pernas cruzadas no centro de uma rua, concentrada intensamente em construir uma flauta de madeira. Se ao menos eu tivesse minha câmera naquele momento! Infelizmente, as autoridades brasileiras confiscaram meu equipamento enquanto verificam meus antecedentes para garantir que eu não seja um subversivo de quinta coluna! O que ajuda é a cooperação total dos brasileiros. Eles são tão naturais na postura, tão generosos e acolhedores, que minha câmera simplesmente os adora! (tradução da autora)

> cerveja, á espera do próprio samba. [...]Todos queriam ganhar o privilégio de conduzir pelo salão, ao som de um samba, uma das três graças da gafieira, que deslizavam pelo assoalho encerado, absorvidas pela dança, trazendo na alma mulata todo o delírio místico das aldeias africanas de seus maiores e todo o fevor religioso das macumbas ancestrais [...]Os negros entregam-se de corpo e alma a dança, com um favor quase religioso, pondo-se nos seus passos toda ardência do temperamento de Zumbi e toda a sensualidade dos bailarinos de Josephiana Backer[...] Antigamente a malandragem consistia em saber manejar com arte e perícia uma navalha sueca e dar "soltas" bem negaceadas, rabos-de-arraia firmes e outros tremeliques fortes da capoeira. Hoje, porém, a astúcia vence a força, e uma "papa" bem parolada vence em dois assaltos qualquer rabo de revólver. O negro Popó pertence a esta nova escola. Nunca brigou, nunca fez fôrça. Moleque famoso, vive da lábia, toma da vida o que deseja tomar, à custa de sua conversa, uma lenga-lenga astuciosa e esperta que lhe garante o pão de cada dia e o samba de cada sábado. É, enfim, o moleque típico das gafieiras. Velho conhecido nosso, não pode deixar de nos mostrar as suas habilidades e coreográficas. Aproximando-se de um par que dança, segurou no braço da mulata e foi dizendo:- O cavalheiro vai permitir que sua deusa me ensine um novo passo. (**Revista da Semana**, 6 de janeiro de 1945, p. 25-29).

Aliás, o bronzeado da pele passou a ser valorizado justamente porque a praia era a opção de lazer de diferentes grupos sociais. A poesia do corpo bronzeado é registrada nas crônicas breves das revistas: "Dorme despreocupada a ninfa. O sol vem beijar-lhe o corpo moreno, numa carícia abrasadora. Em torno dela, porém, povoa-se a praia. Mas nada perturba o seu sono manso. Com o que sonhará?" (**Revista da Semana**, 3 de março de 1945, p. 23)

Entretanto, os espaços de sociabilidade ainda mantinham as interdições de raça e classe, embrulhadas no colorismo da pele, variando do bronzeado mais claro para a frequência do 'grill' dos cassinos, até o mais escuro das gafieiras: "Mas para a gente "fina", "grafas", na gíria irreverente do carioca, há os cassinos" (**Almanaque da Cidade**, 1945, p. 65) "Existe entretanto ainda, para consolo do pobre, a dança barata e despretensiosa das gafieiras, sem exigências de traje e sem preconceitos de raça, onde os descendentes de cam formam a maioria esmagadora, mas onde os brancos também teem seu lugar, respeitadas as exigências da polícia de costumes e o preço da entrada" *(***Revista da Semana**, 6 de janeiro de 1945, p. 25)

Raça, classe, gênero e geração eram as principais categorias que definiam as hierarquias na composição do carioca, como se apresentava nas páginas dos semanários ilustrados. Os tipos populares mais característicos que habitavam os comentários e crônicas eram retirados do cotidiano da cidade, plasmados por uma rotina de classe que despertava cedo e dormia tarde:

> Reunia-se ali na Elite, uma pequena multidão pacata de homens do trabalho que haviam ido esquecer nos braços das mulatas feiticeiras as agruras de um dia de "batente" e a conta do senhorio. As damas, disputadíssimas como em todos os bailes – família da cidade, eram as mesmas que a gente encontra todas as madrugadas nas filas intermináveis de leite ou da carne, para vê-las novamente ao meio-dia, de sacola em punho, discutindo com o dono da barraca da feira. Mas no topo da escada da gafieira cessam todas as funções civis. Ali cada uma tem o seu valor estipulado pelos dotes físicos e pela agilidade e perfeição de seus passos coreográficos. Nenhum dos frequentadores da gafieira prefere este ou aquele par pelo fato de ser ela a melhor fabricante de bifes, solta dentro da alma das domésticas, as obriga logicamente a preferirem ser uma grande dançarina de tango argentino, elogiada pelo estivador de seus

> sonhos, a ser uma arrumadeira de casa medíocre, fiscalizada pela patroa exigente. [...] Eis porque, para as donas de casa, a gafieira constitui um pesadelo constante. Foi sempre ali que a sua melhor cozinheira encontrou um noivo que a levou consigo, em viagem de núpcias, para nunca mais voltar. Foi ali que a Dorinha, lavadeira exemplar, foi descoberta num dia de Carnaval por um empresário excêntrico. E a Dorinha, hoje "girl" de uma companhia de variedades, fotografada pelo cinema nacional, quer lá mais saber de lavar as fraldas do Juquinha e engomar os colarinhos do dotor! [...]" *(Revista da Semana*, 6 de janeiro de 1945, p. 26)

Os tipos populares não têm nome. Em geral, a crônica os identifica pelo papel social no cotidiano da cidade, em narrativas que ratificam o racismo estrutural no Brasil (SANTOS, 2022). A elite da cidade, por sua vez, possui nome e sobrenome, servindo de referência para uma cultura urbana que busca se identificar internacionalmente. Em matéria intitulada "Uma noite de elegância na Boite do posto 6", todos os atributos de identificação das frações da classe dominante foram apresentados com uma clareza inconfundível e servem de contraponto ao lazer popular:

> Às vezes, o palco deixa de ser o centro das atenções. Todo o interesse converge para a "boite" onde se concentram os "Big" da elegância, da intelectualidade, da aristocracia financeira do país. Foi assim, na noite de 07 de Agosto, no Atlântico. O casal Alberto Blanchi, seguindo uma praxe que já se inscreveu nas tradições elegantes da cidade, recebia os seus amigos paulistas – o "set" social da terra da bandeira, que o "grande prêmio" trouxera à capital da república. A mesa presidida pela graça fidalga de Dona Euride Bianchi, sentaram-se os nomes mais ilustres da metrópole dinâmica. Num frufru de sedas, numa fulguração de jóias, o reporte distingue os sorrisos fidalgos que ilustram as mais belas legendas da alta sociedade brasileira: Magda Lapesa, Madame Urdariani, embaixatriz nobre de Melo, Sra. Ministra do Iran, Sra. Ministra da Suiça, Madame Reinizghan, Madame Kalarick, princesa Czartorisck, Sra. Desdemona Cintra, Sra. Josephina Askar, Sra e Sta José Cortez, Sra. Bebê Marcondes Machado. Entre os cavalheiros anotamos em nosso "cartet", Sr. Roberto Alves de Almeida, Sr. Olympio Mattarazo, Sr. João Dantas, Sr. Francisco Dantas, Sr. Alfredo Mesquita, Ministro Urdariani, embaixador Nobre e Melo, Sr. Ministro do Iran, Sr. Ministro da Suiça, Sr. Felix Kavarick, S.m. Carol da Rumania, príncipe Constantino Czartorisk, Sr. Joel Monterro. Outros. Muitos outros. O que de mais elegante há nos nossos meios diplomáticos no Cosmopolitismo que é hoje um dos grandes encantos das reuniões da elite carioca. E todos, vindos da Europa, da Ásia ou da América, achavam naquela noite de Copacabana, na mesa fidalga do casal Blanchi, no convívio de brasileiros ilustres, o que de mais belo e mais agradável a civilização criou para o encanto do coração e do espírito. (**Revista da Semana**, 18 de agosto de 1945, p.22)

As diferenças de classe e raça ficam bem delineadas nas formas como os comportamentos eram apresentados nas revistas. Duas crônicas, publicadas em periódicos distintos, evidenciam o corte entre classes e raças ao retratar situações cotidianas. A primeira refere-se a uma entrevista para emprego como doméstica cuja narrativa compõe de maneira bem-humorada o quadro das divisões sociais:

> Quando contrata uma empregada a pobre dona de casa a submete sempre a um rigoroso interrogatório:

- Acorda cedo?
- Sim, senhora!
- Sai à noite?
- Não, senhora! Deus me livre! Só quando tem novena no outeiro da Glória.
- De onde você é? Vê-se logo que não é daqui.
- Daqui, não, senhora. Não vê logo? Sou de Diamantina. Já servi de Madalena numa procissão do Entêrro, diz alizando os longos cabelos.
- Não há dúvida, você me serve. E logo em seguida:
- Quanto você quer ganhar?
- Uns cinquenta mil réis por mês, com casa e comida. Mas eu arrumo, passo e cozinho.
- Está direito – diz a dona de casa. "E vai ela mesma levar a bagagem da mulatinha ao quarto, com medo de perder aquele tesouro"

Tudo ocorre bem até o primeiro sábado, quando Maria motivada pela musica alta resolve sair e ver o que se passava, vai para o baile na casa da frente, a narrativa continua complementada pela moral da história:
"E a Maria voltou? Claro que não...
Agora ganha trezentas pratas por mês, faz permanentes no salão da esquina, toma banho de mar no Flamengo, é a coqueluche de três gafieiras de classe e já foi "cantada" por quanta escola há, para ser porta estandarte. E a dona de casa tem agora outra menina de Ouro Preto; que está treinando para entrar no "Flor de Abacate".
Eis aí o motivo pelo qual todas as senhoras do Rio constituem, instintivamente, a liga contra a gafieira.
É ela que lhes leva as melhores empregadas. É ela a culpada da Rosa cozinheira não querer tirar o esmalte das unhas contra o fundo das panelas. E' a ela que devem a sonolência dominical da copeira, que não entrou de madrugada na fila da manteiga. E a casa está sem manteiga, pois também o filho da família, o estudante Roberto, ainda dorme. E, embora a mãe não o saiba, o seu sono se deve ainda à gafieira.
Sim, pois ele foi o par constante da copeira durante toda a "soirée".(**Revista da Semana**, 6 de janeiro de 1945, p.26)

A crônica reforça as diferenças de classe e raça, mas o bom humor da narrativa orienta o sentido para a idealização da malfadada 'democracia racial', em que os espaços de lazer definem códigos de comportamento associados a cada grupo social. Assim, a Maria da crônica deixou de ser doméstica para trabalhar no salão de beleza, mas nunca seria uma 'glamour girl', como a apresentada na reportagem intitulada: "A vencedora revela ao repórter de 'Rio' qual seria seu melhor presente de Natal", publicada na *Revista Rio*, em dezembro de 1944. Vale saber qual era o presente...

Nas salas do "Country Club" as jovens dançam. O concurso já se decidiu. Um maravilhoso "clip" oferecido pelo Sr. Emmanuel Bloch orna o vestido branco da vencedora, Srta. Zélia de Andrade. Os membros do júri, composto das Sras. Thomas Ribeiro de Carvalho, Wladimir Alves de Souza e Gilberto Trompowski, debandam com um ar feliz de juízes sem remorsos. Então nos aproximamos da Srta Zélia de Andrade, a "glamour girl" de 1944, para uma pergunta destinada a este número de Dezembro:
- Qual seria o seu melhor presente de Natal? Ela sorri, surpresa. Seus olhos bonitos se apertaram na expressão característica das meninas que pensam para escolher alguma coisa numa idade em que as coisas são muitas e encantadoras. Sua resposta é firme:
-A paz entre os homens.

> E enlaçada pelo par, sai ligeiramente num "swing", clara e ágil como a primavera." (**Revista Rio**, Dezembro, 1944, nº 66, p.187)

No ambiente exclusivo e sofisticado dos clubes da cidade, as moças têm nome e sobrenome, são claras como a primavera e têm muito a escolher. Enquanto as gafieiras eram apresentadas como espaço dos sem sobrenome, o lugar por excelência da 'democracia racial', frequentadas por brancos e negros, na sua maioria pobres. Já nos salões exclusivos da elite, nem pobres, nem 'mulatos', tampouco negros tinham acesso.

Outra característica interessante para definir o carioca dessa época, corroborada pelas revistas, é a diferença entre gerações e a valorização da juventude. Assim, o Rio é jovem, uma cidade apta à prática de esportes, e a praia é o lugar por excelência dessa juventude carioca. As crônicas narram a excitação juvenil pela prática do esporte, associando a essa atividade um certo tipo de mulher - branca, jovem e internacional - e indicando que o futuro do Brasil será, de fato, a superação da mestiçagem. Reforçam-se aqui os padrões de classe, raça e geração que moldariam o perfil da nação no pós-guerra:

> O Rio, é sem dúvida alguma, uma das poucas cidades brasileiras, onde o esporte é praticado com inegável entusiasmo. Mal amanheceu o dia, as sedes dos clubes esportivos, as praias, e todos os setores onde seja possível praticar-se qualquer exercício, começa a movimentar-se como numa gigantesca colméia de abelhas. O tênis, atletismo, vôlei, natação, hipismo, são os que reúnem no elemento feminino, talvez o maior número de entusiastas.
> A juventude carioca de Copacabana é a vanguarda da raça brasileira futura e vem uns cem anos adiantada do grosso do povo. Meu Deus, como ela é graciosa, como soube misturar e refinar os dons da francesa e da americana, pingando em tudo o "bittersweet" das três raças triste! Saindo das ondas ou das sombras do "champignons", sua feminilidade gaulesa bem combinada com a esportividade anglo-saxônica cria frisos de atitudes adoráveis debaixo do céu azul. É a raça que virá, senhores, saudemos nela o Brasil que virá! Copacabana tem isto também: o mostruário de um fabuloso mundo em formação, o Brasil de 2048! [...] (**Revista Rio**, Fevereiro, 1948, Nº 104, p.40, 41, 42 e 43)

As pessoas mais velhas também podem ser consideradas jovens se entrarem no cotidiano de uma cidade onde o verão é praticamente o ano todo. Assim, a valorização do corpo define-se como um elemento de distinção geracional, desde esse período:

> Há um velho atleta, num grupo de rapazes. Ele ensina tudo: como rema, como se nada, como se prática o jui-jitsu. E' o veterano Tico Soledade, que foi um dos homens mais fortes do Brasil e que é ainda o mesmo entusiasta do atletismo, embora ganhasse hoje em dia um concurso de barrigas... Aqui, na praia de Copacabana, é como vemos quão maravilhoso é ser jovem e quão terrível é envelhecer... Matronas de plástica exuberante e em crescente "superávit" lutam contra "maillots" que não tem mais para onde esticar... Há a par de muita saúde e de muita beleza juvenil também o traço grosseiro da caricatura e a nota amarga da decadência física. Poucos são os que, como Tico Soledade, continuam moços depois de velhos, ensinado ainda esportes aos jovens, apesar da sua barriga que ele teima em ignorar e que os outros também acabam ignorando. (*Revista da Semana*, 04 de janeiro de 1947, p. 28)

> Mas a velhinha, apesar da idade, não titubeou em aderir também ao alegre grupo de banhistas, é tangida pelo calor, atirou-se, mesmo de vestido, à frialdade do mar, permanecendo durante quase todo o dia dentro d'água, apenas com a cabeça branca a emergir das ondas, agarrada, para evitar a possibilidade de um afogamento, à prancha de salto. E os banhistas pulavam cuidadosamente, evitando atropelar a colega octogenária. (**Revista da Semana**, 03 de março de 1945, p. 22)

Além de jovem, o Rio das Ilustradas era fundamentalmente feminino. As crônicas investiam na imagem multifacetada da mulher carioca – ora ela é a empregada que estraga a vida da patroa por querer se divertir nas gafieiras, ora ela é a jovem desportista de origem anglo-saxã, ora ela é a mulher madura que sabe o que quer da vida. Para garantir a valorização da internacionalização cultural do país, recorrem com frequência ao vocabulário de Hollywood para descrevê-las: "it", "sex appeal", "glamour"… Os atributos etários indicam que, nos anos 1940 e 1950, ter trinta anos já era uma responsabilidade:

> A idade, nessas coisas, tem importância fundamental. É o tempo que ensina a mulher a arte, entre todas difícil, de escolher. Apura-lhes pela experiência, o espírito de seleção. Só com o correr dos tempos é, pois, que ela diferencia, ao terreno do amor. Depois dos trinta anos, a mulher torna-se exigente. Porque começa a saber exatamente o que quer... E nisto reside, sem dúvida, o maior encanto das balzaquianas, a sua escolha representa um prêmio e de certa forma uma homenagem. Quando uma mulher de trinta elege um homem no seu afeto ou no seu desejo, ela parece dizer-lhe no discreto elogio do seu silencio. "Eu o escolhi porque você mercê"... Uma mulher inteligentíssima definia assim esse sutil fenômeno psicológico: uma mocinha às vezes não tem sede e bebe por gentileza, uma mulher que tem vontade própria, porem só bebe quando tem sede... É que aos trinta se escolhe... E embora seja difícil encontrar aquilo que se procura e deseja, o prazer de escolher é voluptuoso e sutil. (**Careta**, "Um sorriso para todas", 03 de fevereiro de 1940, nº 1649, p.23)

Em uma das tradicionais crônicas de praia, podemos ver claramente quando um novo comportamento passa também a frequentar as areias. No trecho que segue, assistimos a vitória do 'chica-bom' e do 'eskibon', produzidos pela recém-instalada, no subúrbio do Rio, fábrica Kibon, sobre os tradicionais sorvetes feitos em casa de fruta no palito:

> [...] as areias de Copacabana são marcadas hoje em dia por uma outra coisa, bem característica do momento atual: as taboazinhas que serviram de coluna vertebral aos sorvetes de chocolate ou de frutas, vendidos aos milhares, pelos ambulantes, aos freqüentadores da praia. Há uma espécie de guerra, surda entre os sorvetes americanos, produzidos em série e bem apresentados, num acondicionamento perfeito, e os pobres sorvetes nacionais, de um pequeno comércio desorganizado, de uma indústria ainda meio caseira. Por vezes, estes batem aqueles no paladar, mas os americanos ganham no acondicionamento. O pobre sorvete nacional se defende, entretanto na variedade. Os vendedores se gabam de que, na composição dos mesmos, não entram essências. Só fruta no duro. A última novidade foi o "já-já", amarelinho que é uma beleza. Mas isso não impede que a gente ouça reclamações: - Esse "já-já" é uma droga... Não sei como há quem venda isso... Olhe, moço, diga para não fabricarem mais... Fiquem no "chica-bom" e no "eskibon", que está certo... Mas "já-já", Deus me livre!" (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23)

Portanto, o carioca representado nas crônicas, sempre ilustradas com fotografias, é uma categoria complexa. Com certeza é jovem de corpo ou de espírito, se orienta pelos espaços da cidade buscando ajustar-se à sua condição social, aproveita o sol e a praia, pratica esportes, adora dançar e assume aos poucos o '*american way of life*' (Mauad, 2007; 2005).

Rio 'High Soçaite'

Doutor de anedotas, E de chapanhotas, Estou acontecendo no Café Soçaite, Só digo "enchanté", muito "merci", All rigth, Troquei a luz do dia pela luz da "Light", essa é a primeira estrofe do samba, "Café Soçaite", composto por Miguel Gustavo em 1955, e cantado por Jorge Veiga com a participação de Cyro Monteiro. O Rio que a música revela é o mesmo que se apresenta nas Ilustradas, com seus sentidos e significados circulando por diferentes meios da cultura urbana – publicidade, música, fotografia, cinema.

Na geografia do lazer dos anos 1940 e 1950, o centro da cidade ainda garantia diversão para o público adulto e jovem. Os cinemas da Cinelândia, com matines e soirées, não deixavam de exibir os últimos sucessos de Hollywood, cujo complemento necessário era o sorvete nas tradicionais confeitarias da região, dentre elas a Colombo e a Cave. Além dos cinemas, o centro da cidade também garantia o lazer noturno e adulto nas gafieiras populares, como o Club Elite, e nas 'boites' da burguesia endinheirada. Em 1947, a *Revista da Semana* anunciava uma novidade para a vida noturna da 'cidade maravilhosa':

> Constitui marcante acontecimento na vida noturna da cidade a inauguração do dancing Blue Star, elegante, luxuoso e moderno centro de diversões, situado no 18º andar do Edifício Regina, à Rua Alcindo Guanabara, 17/21, que devido a sua decoração artística e rara distinção causará por certo magnífica impressão a quem visitar. As famílias cariocas estão pois de parabéns por terem sido presenteadas com esse atraente e bem instalado estabelecimento, onde poderão se divertir num ambiente de rigorosa moralidade, alegria e conforto, pois como todos sabem, o Rio de Janeiro não possui vida noturna intensa, em contraste com Buenos Aires, famosa pelos seus dancings, cabarés, boites etc., sempre repletos de frequentadores [...] Blue Star terá um corpo de quase cem bailarinas eximias, rigorosamente selecionadas, e para que o ambiente tenha sempre um aspecto novo e variado, essas mesmas profissionais terão as suas toaletes renovadas diariamente. Outro pormenor interessante é que o novo estabelecimento possui um marcador elétrico, único existente no Continente, o qual, facilitará registrar o número de vezes das contradanças, contribuindo assim para um perfeito controle, evitando confusões desagradáveis". (**Revista da Semana**, 07 de junho de 1947, p. 25)

A cidade que se volta para o mar, já nos anos 1920, com a abertura dos túneis e a eletrificação dos bondes, elegeria Copacabana como o bairro-síntese do jeito de ser carioca. Em Copacabana, a diversão é garantida dia e noite, na praia e nos cassinos. A matéria publicada na *Revista da Semana*, de 4 de janeiro de 1947, apresenta um esboço histórico de como Copacabana se torna o bairro-símbolo do Rio de Janeiro de então:

> "COPACABANA, antigamente, era um areal mais ou menos deserto. Com a falta de transporte, pouca gente se aventurava morar por ali. Não havia lugar em que fosse mais fácil comprar algumas centenas de metros quadrados de terra. Porque, com a falta de túneis e sendo Botafogo e a Gávea os pontos terminais das linhas de bonde da zona sul, quem é que tinha coragem de ir àquelas paragens? Só mesmo audazes excursionistas, que tinham gosto em transpor montanhas ou em ladear a lagoa Rodrigo de Freitas. [...]. E' sabida a história de um rapaz que, herdado algumas quadras de terreno em Copacabana, achou ter feito um bom negócio, trocando a herança, com um alfaiate, por doze ternos de casemira. O alfaiate, cerca de quinze anos depois, vendeu os lotes por quatro milhões de cruzeiros. Mas por que? Porque, nesse meio tempo, um engenheiro Coelho Cintra levou as linhas dos bondes da Light, através dos túneis, até à desprezada, à inabitada Copacabana. Em pouco tempo, a cidade começou a se expandir para aqueles lados. E foi assim que Copacabana começou a se tornar uma cidade dentro de outra cidade." (**Revista da Semana, de 4 de janeiro de 1947,** p.24)

Na crônica, a personalidade da cidade se renovaria com novos hábitos e comportamentos associados à vida à beira-mar. Na continuação da narrativa essa nova personalidade é apresentada:

> Até à boca dos túneis, a fisionomia do Rio de Janeiro é uma, ainda com a marca das influências dos nossos bons avós portugueses. Mas, da boca dos túneis em diante, já é bem outra, diferente, atrevida, americanizada. Copacabana é uma cidade com fisionomia própria e, hoje, que já tem seus grandes cinemas e vai ter também teatro, pode-se dizer que só lhe falta um jornal diário, para complementar-se e prescindir do resto do Rio de Janeiro. Antigamente, a praia de Copacabana se dividia em postos. O posto Um, no Leme, - e assim por diante, - até ao Posto Seis, na Igrejinha. Cada posto era caracterizado pelo posto de salvamento e por um mirante, onde ficavam os observadores. Na areia, ficavam enfiadas as bandeiras que indicavam se brancas, que o mar estava ameno, se vermelhas, que o mar estava perigoso. Ao redor, juntavam-se algumas dezenas de banhistas, com seus incômodos trajos de banho, que iam quase ao tornozelo. Hoje, os trajos de banho mudaram. São sumários quanto a polícia o permite, mesmo porque os nossos escrúpulos morais vão se relaxando cada vez mais com o tempo, com a educação esportiva e eugênica, que dá mais apreço à saúde, à vida ao ar livre, quase animal do que a reclamos dos moralistas. E o aspecto da praia foi mudando, também, porque, com o aumento de população e com o gosto pelo banho de mar, os pequenos magotes de banhistas foram se ampliando, convertendo-se, finalmente, em verdadeiras multidões. Onde é que um posto começa e onde é que o outro acaba? Ninguém poderá dize-lo. Começou uma era nova na vida de Copacabana, - a do posto único." (**Revista da Semana, de 4 de janeiro de 1947,** p.24)

Apesar dos atributos de moderna e americanizada serem os mais constantes para caracterizar a praia, essa, ao ser comparada às praias famosas do mundo inteiro, defendia mesmo era a sua originalidade carioca:

> COPACABANA não tem, como Cannes, Lido, Palm Beach e outras areias famosas, a "mise em scene" do técnico de turismo. Tudo ali nasce dos imperativos cotidianos ou está porque Deus fez. O "colar de pérola" não é decoração: é iluminação. A moldura de montanhas estava. O mosaico da calçada – sobre os quais a esquisofrenia dos anti-aquáticos se compraz pisando ora nos pretos, ora nos brancos – tapete da própria

> cidade. Nada se forçou para que Copacabana fosse bela e Copacabana é teimosamente bela. A Riviera e Cote d'Azur estão cheias de palmeiras tropicais onde não canta o sabiá: nossa Copacabana não tem sombrinha. Sua única vegetação são os cogumelos multicores dos guarda-sóis de lona, que florescem de manhã, na areia ainda úmida, e são colhidos ao meio-dia, com a areia escaldando. (**Revista Rio**, Fevereiro, 1948, nº 104, p. 40)

Copacabana, ainda, estendia as possibilidades de lazer à noite, no 'grill' dos hotéis e cassinos. Dentre os mais famosos, o tradicional Copacabana Palace, inaugurado em 1923, mantinha-se como referência para o lazer da elite dos anos 1940: "Copacabana! O encanto dos banhistas! O paraíso dos turistas! Copacabana! A beleza dos corpos emoldurados pelo verde e azul do mar! Copacabana! O Hotel das Elites espera a visita para o almoço ao ar livre em volta de sua magnífica piscina." (*Revista Rio*, fevereiro, 1949, nº: 116, p. 69)

Outra importante referência de lazer noturno em Copacabana era o Cassino Atlântico que rivalizava com o mais tradicional Cassino da Urca:

> "Agora, na "boite" magnífica do Posto Seis, a melhor sociedade carioca se vem reunidos para as "causeries" agradáveis desde fim de Primavera paradoxalmente calmosa, para assistir os espetáculos diferentes que aquela casa de diversões oferece aos seus requintados frequentadores. Rara é a noite em que ali não aparecem alguns dos elementos exponenciais do nosso "grand monde" – que já habituaram a transformar o elegante e aristocrático "grill room" – o sitio preferido de seus encontros noturnos." (**Revista Rio**, dezembro, 1944, nº: 66 p. 31)

Do outro lado da baía de Guanabara, na 'cidade-sorriso', uma outra praia também chamava a atenção pelas águas mansas e pela diversão amena. Era a praia de Icaraí que abrigava o famoso cassino "Hotel Casino Icarahy", frequentado pela elite fluminense". Em sua publicidade eram ressaltados todos os atributos de um lazer exclusivo que não deixava nada a dever à Capital do país:

> "O HOTEL CASINO ICARAHY, além de proporcionar aos seus hospedes o máximo conforto moderno, oferece também, através as janelas de seus luxuosos apartamentos, panoramas de beleza incomparável. E ali, bem pertinho, uma praia de areia branca, água cristalina, ondas fracas e nenhuma correnteza impedindo a natação. Possuí aquele moderníssimo estabelecimento uma administração exemplar, que nada esquece para conforto de seus hospedes. As cabines para mudar a roupa são o que há de mais moderno e higiênico, em matéria balneária. O HOTEL CASINO ICARAHY vae se tornando tradicional! Em nossa alta sociedade como o cenário mais adequado para se passar uma inesquecível lua-de-mel! E é preciso também que o carioca resolva adotar quanto antes a prática salutar do week-end e aprenda como se pode passar um domingo agradável, sem grandes despesas, nas manhãs luminosas que podem ser desfrutadas por todos aqueles que residem no mais luxuoso hotel do "outro lado" da Guanabara." (**Revista da Semana**, 20 de junho de 1942, p. 141)

Portanto, a geografia do lazer da elite carioca se estendia do centro da cidade à outra margem da baía, mas também incluía passeios em Paquetá, férias em Poços de Caldas e Petrópolis, para fugir do calor, tardes amenas no Hipódromo da Gávea ou nos clubes mais exclusivos, como a sede do Fluminense, no bairro de Laranjeiras. Para a população pobre restava

a tradicional opção da Praia das Virtudes, que não era bem uma praia, mas um conjunto de pedras do início da Avenida Beira Mar, ali, como mencionava o cronista: "todos se lançavam às águas mais por uma imposição do clima, que por qualquer espírito esportivo ou vontade de recreação" (*Revista da Semana*, 03 de março de 1945, p. 22)

Cena carioca...

> "-Fotógrafo? Ah, sim, deixe-me tomar posição... Quem nos fala assim é uma jovem e desembaraçada banhista. Ficamos a nos lembrar dos tempos em que, para obter-se uma fotografia de praia, era preciso quase implorar... Toda gente fugia à objetiva e quando um instantâneo era batido, não era raro o conselho de família se reunia e o mais atlético dos cavalheiros era escalado para pedir a destruição do negativo, sob pena de... bom, era melhor entregar mesmo! Agora, entretanto, à simples passagem do fotografo, há um movimento de atenção e a jovem, de "maillot" verde, só pede que lhe demos algum tempo para tomar posição.
> Mas posição para que? Não queremos fotografia posada...
> -Ah, pensei que preferia que eu estivesse de pé... Então, vamos... Bata assim mesmo...
> O fotografo não se fez de rogado.
> - E' para o "Concurso de Sereias"?
> - Não...
> - para que é?
> - REVISTA DA SEMANA...
> - Quando é que sai?
> - Dentro de alguns dias...
> - Então, traga uma para mim no outro domingo... Fico sempre aqui... Bem em frente do "Bolero", ouviu?
> Se os acidentes da profissão não nos levarem a outro lugar, talvez possamos cumprir a promessa que nos foi arrancada... A menos que o secretário tenha cortado a fotografia... (Recado do secretário: está cortada, sim senhor...)" (**Revista da Semana**, 04 de janeiro de, 1947, p. 26)

O fotógrafo da *Revista da Semana* registra não somente a imagem da jovem, que, pelo visto, sequer foi publicada, mas também uma mudança no comportamento, tanto em relação à imprensa como em face da projeção pública do corpo e da imagem individual. Esse novo comportamento diante da câmera associa-se à emergência de uma nova economia visual, ditada pelos novos meios de produção da imagem, entre os quais as próprias revistas ilustradas e o cinema. A notoriedade que uma imagem publicada concedia a modelo, já nesse momento, a transformava em produto a ser consumido.

A'glamour girl' que encantou o fotógrafo da *Revista da Semana*, por sua desenvoltura cosmopolita, convivia nas páginas das Ilustradas, com figuras prosaicas e quase ingênuas, que performavam um bom-humor malicioso para caracterizar o carioca idealizado nas crônicas As legendas das fotografias que ilustram uma matéria de mais de cinco páginas publicadas na *Revista da Semana*, de 7 de abril de 1945, fornecem o tom das narrativas cariocas típicas dos anos 1940 e 1950:

> "1. Depois de um mergulho nas águas frias do Atlântico, o fumo de um cigarro é um consolo.

> 2. Enquanto uns jogam peteca, outros preferem exibir-se em violentos encontros de luta livre. Aí estão dois amadores de catch. "Fuerza, Tarzans"!
> 3. Ficar morena é muito bom, mas uma insolação não é agradável. Além disso, uma barraca bonita constitui sempre uma nota de elegância. Aqui está uma loura à procura de um lugar à sombra.
> 4. De todos os recantos do Rio vem gente para Copacabana aos domingos. E, como não se pode viajar de "maillot" nos bondes, o pessoal de longe se vê obrigado a despir-se e vestir-se na praia.
> 5.O vendedor de bijoux ou "ling-ling" é uma das figuras mais tradicionais da praia de Copacabana. Paga-se dois tostões, gira-se uma roleta e come-se a guloseima de acordo com a sorte.
> 6. Quando se tem medo do mar um sorvete é um ótimo refrigerante. Picolé para duas e tentação para todos. Ai está uma foto que bem poderia figurar em cartazes de propaganda turística. Quem é que, as vendo, não desejaria conhecer Copacabana?
> 7. Lá se vão duas sereias pela orla do mar. A espuma das ondas serenas vem beijar--lhes os pés, mas elas continuam imperturbáveis o seu passeio matinal pela praia extensa. Cuidado "sabonetões"! Não se vão dissolver na água!" (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23-28)

Entre as muitas cenas e situações descritas nas crônicas e reportagens das revistas ilustradas, optamos por focalizar uma delas: um domingo de sol na praia de Copacabana. Esta escolha se justifica não apenas pela falta de espaço para abordar as demais, mas, principalmente, por ser a praia o lazer por excelência do carioca.

O domingo começava cedo na praia, e os tipos que passavam a habitar as areias de Copacabana possuíam um certo esquema de horário; encenavam uma espécie de revezamento de comportamentos, personagens e situações que variava ao longo do dia. Assim...

> O sol botou a cabeça para fora aos poucos, muito devagar. Quando os seus primeiros raios vieram beijar a praia de Copacabana, já encontrava ali, estendido na areia, o primeiro banhista de domingo. Era um rapaz magro, um moço de Minas, que tomava banhos de mar a conselho médico. Depois apareceu uma bailarina, que mora em frente, no último andar de um arranha-céu. Brincou na areia, armou um imenso para-sol de gomos vermelhos e verdes, correu pela praia e começou a desenvolver passos coreográficos. O rapaz de Minas afirmou-se sobre os cotovelos, perdendo-se na contemplação da deusa que dançava.
> Àquela hora a praia, mal refeita da noite de verão, conservava uma umidade fria e penetrante, que dava arrepios pela espinha. Foi por isso que um homem gordo forrou o chão com um jornal velho, para se sentar em cima. Abriu depois um matutino do dia e começou a se informar sobre o que ia pelo mundo. Vinha de camisa folgada, tirou os sapatos e instalou-se confortavelmente sobre a areia gélida.
> Mas o sol subia e iam chegando novos personagens. Veio a moça de Viena d' Áustria, que se encontrava de passagem num hotel "chic". Todos os olhares se voltaram para vê-la passar. Chegaram dois rapazes queimados, com os olhos semicerrados de sono. Vinham da noite de farra, cortar a ressaca com água salgada. A areia foi-se povoando aos poucos. Uma colônia de cogumelos coloridos, numa sucessão de tons emocionais e formas alucinantes. A manhã domingueira, cheia de sol e alegria era um convite a um banho de luz. E pela linha branca da praia se estenderam os corpos morenos das sereias. (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23-28)

O turno da manhã finalizava-se com a chegada dos ônibus do subúrbio, uma linha que ligava a zona oeste a sul desde 1935, garantindo que ao menos no domingo de sol o Rio experimentasse uma possível democratização dos seus espaços:

> Foi então que começam a aparecer as fisionomias suburbanas. Elas vinham de longe, traziam ainda nas olheiras fundas e nos olhares vivos a marca do cansaço de uma semana de trabalho duro, numa lembrança triste que o sol de Copacabana apagaria. Mas um dia de praia compensa de todas as amarguras da semana os homens e as mulheres que vêm de longe gozar, durante algumas horas, o sol e a água do bairro aristocrático. E ali eles se deixam estar, dormindo ao sol ou abrigados sob a barraca pública da Prefeitura, admirando a paisagem magnífica que se estende ao longo da orla marinha. (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945 ,p. 23-28)

Segundo a crônica, domingo ao meio-dia, já não havia mais espaço para ninguém, pois Copacabana já se povoara de tipos diversos, misturando à fauna local todos os seres exóticos que por ali passavam, dentre eles um espécime chama especial atenção:

> É meio-dia: Copacabana vive os seus momentos culminantes de domingo estival. As ondas estão mansas, o mar parece cansado. Sob as barracas coloridas abrigam-se os banhistas. A areia queima como fogo. Sobre o asfalto da Avenida Atlântica correm as bicicletas levando mulheres lindas e estrangeiros barrigudos. Nas "terrasses" dos bares uma multidão eclética encharca-se de chopp, na doce esperança de se livrar do calor. E o sol banha a paisagem tropical, pondo sombras bordadas sobre o mosaico da pavimentação. Nenhuma brisa pertuba o sossego das folhas. Mas passa uma mulher. Uma morena maravilhosa, de "maillot" vermelho, levando ao ombro um "beach-umbrella". A paisagem adormecida pareceu agitar-se. Há um movimento geral entre os banhistas. Os que dormiam acordam. Todos os olhares estão presos na sereia deslumbrante. Ela, superior e distante, arma a sua barraca, acolhe-se à sombra de toldo, abre um livro. Pouco depois fecha o volume, estende-se na areia e cerra os olhos. Mas levanta-se de um salto e olha em frente. O mar despovoado. Ninguém se atira as suas águas mansas. Aproveitando esse momento, como se a presença do outros contaminasse a água salgada, a sereia se lança às ondas. Como se obedecessem a um sinal, vão-lhe na esteira centenas de banhistas. E ela percebendo a multidão em torno, volta à praia, desarma a barraca, segura a bolsa e sobe a amurada de pedras, afastando-se: altiva e bela. Corre sobre a areia um vento de decepção. (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23-28)

Todo o movimento cessa com a saída da beldade e a praia vive um momento de suspensão, somente quebrado pelo aviso do Guarda Civil, chamado a atenção de alguém: "E' proibido!" (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23). Quebrado o silêncio, o domingo segue e a tarde nas areias de Copacabana é o cenário ideal para uma performance com tipos e cenas descritos para ficar na memória:

> A praia volta de repente à sua vida agitada. Para o lado da amurada meia centena de garotos se debatem numa "pelada" feroz. A bola de couro vai e volta, os "goals" se sucedem numa espantosa velocidade. Não existe placard, mas se houvesse talvez a própria infinidade dos números seria impotente para a contagem dos tentos. Um pouco além, a areia se divide em milhares de campos de peteca. Grupos de duas e

> quatro pessoas disputam partidas sérias ou batem displicentemente petequinhas de borracha. Os que são dotados de músculo aproveitam a praia para demonstrações circenses. Tarzan de cinquenta e seis quilos, Hércules com os olhos em cima da pele, se degladiam em "rouds" de Box e assaltos de luta livre, alguns para desenvolver de fato a sua capacidade agressiva, outros apenas para fazer um "farol" gratuito. A poucos passos a pantomima toma outro aspecto: números de acrobacia. Homens velhos, senhores respeitáveis, que durante a semana se entregam a negócios sérios, no domingo mais não fazem que representar de "clown" para as pequenas praianas. Homens de posição e responsabilidade, que andam na praia de mão no chão e pernas para o ar. Que diria a sua secretária, circunspecta e de óculos, se o encontrasse na segunda-feira "plantando bananeira" sobre o bureau? Mas assim é Copacabana. Ali, livre de gravatas e colarinhos duros, metidos em tangas primitivas de poucos centímetros quadrados, todos os complexos se acabam, todas as convenções se anulam, todos os preconceitos se destroem. Existe apenas a nudez forte da verdade, coberta pelo "maillot" curtíssimo da fantasia. Ninguém ali pode querer ser o que não é, todos dão vasão às suas vocações naturais. E quanta gente existe por ai com vocação acentuada para o circo! (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p.23-28)

O terceiro turno do domingo é o pôr do sol em Copacabana, quando aos poucos a praia se esvazia e os tipos se redistribuem. Os populares que moram longe se vestem, com trajes apropriados para tomar a lotação; mas a juventude da orla que mora por perto, estende um pouco mais o domingo, aproveitando as diversões que o bairro oferece:

> O sol já vai desenhando a sombra dos edifícios de apartamentos sobre a alvura da areia. Nos bares se assentam agora os que bebem de calção, esporte em moda em Copacabana. Na praça do Lido a garotada granfina brinca de "mocinho", montada em cavalos alugados. As "bás" bonitinhas conduzem os carros dos bebês pelas alamedas. Copacabana se tranca agora em seus apartamentos de luxo, almoça caviar e "mayonoise" e, mesmo de "maillot", passa o resto da tarde jogando pif-paf. Na praia ficaram ainda alguns entusiastas do mar, deitados na areia ou mergulhados seguidamente nas ondas claras. Passa ao longe um navio, rumo de outras terras, buscando novos meridianos. O sol vai-se escondendo. São seis horas da tarde. Os últimos banhistas ganham a amurada. Na praia vasta ficou apenas um sapato de criança, esquecido sobre a areia. Adeus, Copacabana. (**Revista da Semana**, 07 de abril de 1945, p. 23-28)

Poderíamos ampliar a descrição dos espaços de lazer do Rio de Janeiro dos anos 1940 e 50 para as tardes no Jockey Club, para o Garden Party na Floresta da Tijuca, para as soirées no teatro Municipal, para o Grill do Atlântico ou do Cassino da Urca. Podíamos também subir para Petrópolis e passar um fim de semana no Hotel Quitandinha. Ou ainda assistir a um jogo de futebol no gramado das Laranjeiras, ou uma regata na baía de Guanabara. Opções de lazer para o uso exclusivo da elite carioca eram bem variadas, aos populares estava habilitado o espaço democrático das praias e das gafieiras, além da pelada de domingo, nos campos improvisados dos subúrbios cariocas.

Os cariocas são mesmo bacanas? Uma tentativa de conclusão

Dentre os principais temas que povoavam as páginas das revistas ilustradas, não apenas no período analisado, mas ao longo de boa parte do século XX, o Carnaval foi indubitavelmente o destaque, como brevemente mencionado na primeira parte desse ensaio. O Carnaval ocupava as edições de fevereiro e, muitas vezes, os comentários se prolongavam até março, quando o calendário da festa a colocava nesse mês.

No Carnaval, tal como nos domingos de sol na praia de Copacabana, uma cidade plural se plasmava nas crônicas. Embora as diferenças de classe fossem mantidas, pois o Carnaval dos clubes diferenciava-se do Carnaval de rua, cada qual tinha sua representação garantida nas crônicas carnavalescas. Isso possibilitava que, nas Ilustradas cariocas, a crônica sobre a cultura urbana carnavalesca defendesse, tal como as crônicas da praia, uma vocação democrática, embora, na prática, segregasse os espaços e valorizasse a imagem da elite branca e burguesa (MAUAD, 2005; 2014).

O Rio que brincava no reinado de Momo, para usar uma das expressões da época, era uma cidade que fazia concessões ao popular na hora da folia. O Carnaval, assim, pode ser visto como uma experiência própria da cultura urbana carioca: quando a cultura popular ganhava os meios de comunicação; quando o samba ocupava as rádios; quando os espaços do centro eram ocupados por blocos e agremiações; enfim, quando o povo ganhava as ruas do centro, subvertendo os espaços de trabalho em canteiros de alegria e descontração até a quarta-feira de cinzas quando tudo voltava a ser o que era antes (SOIHET, 1998; MAUAD, 2014).

Nas revistas ilustradas cariocas, as crônicas ligeiras e os instantâneos fotográficos delinearam um espaço de experiência e um horizonte de expectativa que, à maneira de Koselleck (2006, p. 309), nos orientam a compreender como chegamos aonde estamos ou, ainda, a indagar, como na música de Adriana Calcanhotto, se os cariocas são mesmo bacanas.

Para o historiador alemão, "a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados [...] na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, a história também é, desde sempre, concebida como conhecimento de experiências alheias" (KOSELLECK, p.309-310). Assim, o carioca figurado nas páginas das ilustradas dos anos 1940 e 1950 não é somente um sujeito dotado de uma personalidade extrovertida e bem-humorada, mas também um sujeito com um conjunto de experiências que definem o espaço de comportamentos, vivências e atitudes que configuram um passado imaginado.

O espaço de experiência configurado nas páginas das ilustradas cariocas da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, é a síntese da contradição social. Por um lado, os espaços públicos da cidade estariam abertos à circulação e ao uso de todas as raças, gêneros e gerações, num cotidiano repleto de alegria e malemolência. Por outro lado, valoriza a segregação dos espaços da cidade para o usufruto da burguesia endinheirada, promove a demarcação dos comportamentos de gênero entre homem e mulher, cada qual ocupando um lugar social intransferível, e confirma o racismo que estrutura a sociedade brasileira, por meio de comentários cujo bom-humor dissimula o preconceito e naturaliza as históricas desigualdades sociais e raciais.

Diante desse espaço de experiência, qual seria o horizonte de expectativa que teríamos projetado? Seguindo a conceituação de Koselleck, compreendemos que a expectativa "também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza

no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto" (KOSELLECK, p.310). Passados oitenta anos desde as publicações das ilustradas cariocas que não sobreviveram aos anos 1960, o Rio não é mais a capital do país, tampouco o centro do poder econômico. O misto de glamour, ingenuidade e preconceito das crônicas sobrevive no imaginário da cidade, como se nota em algumas postagens nostálgicas no Instagram sobre o jeito de ser carioca.

No futuro do passado do Rio das Ilustradas, a cidade acirrou a segregação espacial com condomínios de luxo na expansão para a zona oeste e, a duras penas, ainda consegue manter a floresta, as lagoas, os parques e as praias em face da especulação imobiliária e do assalto à privatização dos espaços públicos e das zonas ambientais protegidas. A metrópole à beira-mar, longe de ser a cidade aprazível imaginada pelas crônicas, torna-se, a cada dia, mais desigual e brutal. Uma cidade que enfileira corpos nas ruas dos bairros populares, como resultado da ação indiscriminada do Estado que deveria nos proteger. Em certa medida, cumpriu-se o horizonte de expectativa delineado no espaço de experiência do Rio do século passado.

Bibliografia

Almanaque da Cidade, Rio de Janeiro D.F, ano I, 1945

Almanaque do Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Ano I, 1941

Careta, "Um sorriso para todas", Rio de Janeiro, nº 1649, 03 de fevereiro de 1940.

Careta, "Um sorriso para todas", Rio de Janeiro, nº 1668, 18 de junho de 1940,

FRANZ, Nayara R. **Fantasia: do cinema de animação à política de Boa Vizinhança**, Curitiba: Editora CVR, 2019

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. "Diplomacia em celulóide: Walt Disney e a política de Boa Vizinhança", IN: **Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos**, Rio de Janeiro: ABEA/Contra-Capa, Vol.3, Nova Série, 2004, pp.60-79

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos, Rio de Janeiro: Ed. Contraponto/PUC, 2006

MAUAD, Ana Maria. "Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos da Boa Vizinhança (1941-1942)", IN: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika. (orgs.) **Mulheres fotógrafas: fotografia e gênero na América Latina**, São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2020.

MAUAD, Ana Maria. "Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança". **Anais do Museu Paulista** (Impresso). , v.22, p.133 - 159, 2014.

MAUAD, Ana Maria. "Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-

1942)**". Revista Brasileira de História**. , v.25, p.43 - 76, 2005a

MAUAD, Ana Maria. "Na Mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX". **Anais do Museu Paulista**, v.1, p.133 - 176, 2005b.

MAUAD, Ana Maria. "Sob o signo da imagem: sociabilidade e cultura urbana nas Ilustradas Cariocas", IN: MARCONDES, Neide, BELLOTO, Manoel. (orgs.) **Cidades: história, mutações, desafios**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007, p. 15-76.

NAYLOR, GENEVIEVE, **carta à Cynthia Gillipsie**, Rio de Janeiro, 1940, cortesia de Peter Reznikoff

ORTIZ, Renato. **Moderna Tradição Brasileira**, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 03 de março de 1945

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 04 de janeiro de, 1947.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1945

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 07 de abril de 1945

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 07 de junho de 1947.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1945

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1945

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1945.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1942

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1945

Revista Esso, Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro, 1952

Revista Garota, Rio de Janeiro, 1947
Revista Rio, Rio de Janeiro, , nº 104, fevereiro, 1948

Revista Rio, Rio de Janeiro, nº 66, dezembro, 1944

Revista Rio, Rio de Janeiro, nº 84, julho, 1946

Rio Ilustrado, Rio de Janeiro, Ano I, out-dez, 1928.

SANTOS, Ynaê Lopes. **Racismo brasileiro:** uma história da formação do país, São Paulo: Ed. Todavia, 2022.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso:** estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas, Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Entre função pública e benefício privado: a atuação de Miguel Borges na seca no Piauí (1877-1879)

Between Public Duty and Private Benefit: Miguel Borges's Role during the Drought in Piauí (1877–1879)

Francisco Gleison da Costa Monteiro
Universidade Federal do Piauí

Kátia de Araújo Silva
Universidade Federal do Piauí

Resumo: O artigo analisa como a gestão dos socorros públicos no Piauí, durante a seca de 1877-1879, favoreceu membros da elite local, utilizando como estudo de caso a trajetória de Miguel Borges. A metodologia fundamenta-se em fontes hemerográficas — com destaque para os jornais A Imprensa: Periódico Político e A Época: Órgão Conservador, consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional — e em documentos manuscritos da Comissão de Socorros Públicos (ofícios, relatórios e correspondências com a Presidência da Província), localizados no Arquivo Público do Estado do Piauí. O diálogo historiográfico baseia-se nos estudos sobre a seca de Araújo (1991), Silva (2023) e Gonçalves (2022), além das reflexões teóricas de Revel (1998) sobre a microanálise e jogos de escalas.
Palavras-chave: História. Piauí. Seca. Comissão de Socorros. Miguel Borges.

Abstract: This article analyzes how the administration of public relief in Piauí during the drought of 1877–1879 benefited members of the local elite, using the trajectory of Miguel Borges as a case study. The methodology is based on newspaper sources—especially A Imprensa: Periódico Político and A Época: Órgão Conservador, consulted through the Brazilian National Library's Digital Newspaper Archive—as well as handwritten documents from the Public Relief Commission, including official letters, reports, and correspondence with the Presidency of the Province, held at the Public Archive of the State of Piauí. The historiographical discussion draws on studies of the drought by Araújo (1991), Silva (2023), and Gonçalves (2022), in addition to Revel's (1998) theoretical reflections on microanalysis and the interplay of scales.
Keywords: History. Piauí. Drought. Public Relief Commission. Miguel Borges.

Introdução

A seca de 1877-1879, é considerada a mais devastadora do século XIX na região norte do Império do Brasil. As províncias afetadas com a calamidade enfrentaram problemas sociais como a fome, nudez, migração forçada, crise econômica e o aumento da mortalidade. Para enfrentar a crise climática e social, o governo imperial instituiu nas províncias as Comissões de Socorros Públicos, órgão encarregado de gerenciar os recursos, distribuir alimentos, roupas e medicamentos a população migrante, assim como organizar obras públicas.

A população sertaneja tem seu cotidiano transformado com a chegada dos anos secos, pois a estiagem afeta diretamente os meios de subsistência como agricultura, criatório de animais e o abastecimento de água. Diante disso, a migração foi uma estratégia de sobrevivência que estes sujeitos encontraram para enfrentar a crise. Desse modo, muitos migrantes adentraram a província do Piauí e juntando-se a pobreza local, passaram a depender do auxílio governamental.[1] Nesse sentido, a Comissão de Socorros tornou-se fundamental para tentar amenizar os efeitos sociais da seca a partir de ações que visavam atender as necessidades dos migrantes de caráter imediato, ou seja, eram medidas pensadas a curto prazo para que a crise não tomasse proporções maiores. Nesse sentido, a historiadora Kércia Gonçalves (2022), aponta que:

> A Comissão de Socorros Públicos foi uma instituição criada para amparar os migrantes que chegavam às cidades e não possuíam condições de manter-se, dependendo das ajudas mandadas pelas autoridades provinciais. A Comissão era um órgão de assistência aos flagelados da seca que visava fornecer ajudas imediatas para que não ocorresse calamidade em nível mais grave. (Gonçalves, 2022, p. 88-89)

De acordo com Maria Mafalda Baldoino de Araújo (1991) as comissões eram formadas por pessoas instruídas e responsáveis pela comunidade como, o Vigário, o Juiz de Paz, o Coletor de Renda e o Delegado. No entanto, em vez de funcionar como instrumento efetivo de proteção social, a instituição tornou-se local de práticas de corrupção, favorecimento pessoal, práticas que comprometeram a eficácia das ações destinadas a aliviar o sofrimento dos migrantes. No Piauí, diversos relatórios oficiais, correspondências e denúncias de jornais da época indicam que as autoridades locais manipularam os socorros para benefício próprio ou de aliados, assim como para obter lucros por meio de contratos de obras, núcleos coloniais, entre outros. A gestão dos socorros da seca tornou-se, dessa forma, um campo de disputa no qual interesses privados sobrepuseram à urgência humanitária.

A relevância deste estudo reside no fato de que ele se apresenta como o primeiro trabalho a identificar nominalmente agentes envolvidos nas irregularidades da administração dos socorros durante a seca de 1877-1879 no Piauí, fundamentando-se em documentação primária. Nesse sentido, a documentação nos conduziu até o capitão Miguel Borges o qual firmou três contratos com a comissão de socorros de Teresina e foi também nomeado como chefe do

1. De acordo com Silva (2025), os migrantes que adentraram o território piauiense vinham principalmente das províncias do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, importante ressaltar que o Piauí nem sempre era o local de destino dessas pessoas, mas maioria das vezes um lugar de passagem pois segundo Araújo (1991) alguns almejavam chegar ao Maranhão e Pará, mas devido as circunstancias houve migrantes que optaram por permanecer no Piauí até o fim da seca.

depósito de cereais. Essa abordagem auxilia na compreensão de como redes locais se beneficiaram de uma crise humanitária e destaca os favorecimentos e corrupção no período imperial.

Dessa forma, o artigo busca compreender como a gestão dos socorros públicos no Piauí durante a seca de 1877-1879 possibilitou o favorecimento de membros da elite local, por meio do estudo de caso da trajetória de Miguel Borges. Assim sendo, o trabalho busca contribuir para uma compreensão mais ampla das relações entre poder político, seca e vulnerabilidade social no período imperial.

As fontes impressas são os jornais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nesse acervo digital selecionamos os jornais "A Imprensa" e "A Época". Também se une a esse material os manuscritos da Comissão de Socorros Públicos, coletados nos códices do Arquivo Público do Estado do Piauí. Trata-se dos ofícios enviados da comissão a Presidência do gabinete província, relatórios e outros. No que concerne ao diálogo com a historiografia selecionamos autores que abordam o tema da seca, Araújo (1991), Silva (2023), Gonçalves (2022) e nas discussões e reflexões de Revel (1998).

Miguel Borges e a apropriação dos Socorros Públicos do Piauí (1877-1879)

Miguel de Sousa Borges Leal Castelo Branco, nasceu em 15 de junho de 1836, na vila de Campo Maior-PI, filho de Lívio Lopes Castelo Branco e Silva e Bárbara Maria de Jesus Castelo Branco. Miguel Borges, como era conhecido, enfrentou alguns problemas de saúde chegando a perder a visão do olho esquerdo devido uma moléstia. Casou-se, mas logo ficou viúvo. O capitão Miguel Borges, possuía muitas habilidades e isso o proporcionou exercer diferentes atividades na sociedade piauiense. (Rocha, 2015)

Dessa forma, além de ser fazendeiro "Atuou também no comércio de Teresina, onde possuía a Loja Econômica na qual vendia um sortimento dos mais variados produtos"[2], foi um importante membro do partido Liberal no Piauí, jornalista e fez parte da equipe editorial do jornal A Imprensa, exerceu cargos públicos e dedicou-se a educação em Teresina, fundando o educandário Colégio de Nossa Senhora das Dores, em 1 de maio de 1882. (Rocha, 2015, p.42) Por ocasião da seca, o capitão Miguel Borges prestou alguns serviços para a Comissão de Socorros de Teresina, a exemplo, do gerenciamento do núcleo de migrantes Gandú que ficava em uma de suas propriedades.[3]

Nesse sentido, buscamos mostrar de forma mais direta o possível favorecimento deste importante membro da elite política piauiense, com os recursos da seca. A vigilância do órgão opositor A Época sobre o funcionamento das Comissões de Socorros aponta Miguel Borges

2. Para mais informações sobre a trajetória de vida de Miguel Borges, ver: Rocha, 2015.

3. Entre as ações do governo provincial de combate à seca por meio da Comissão de Socorros, estava a criação de núcleos coloniais em propriedades nos arredores de Teresina. Contratos foram celebrados entre a comissão de socorros da capital e os fazendeiros, nos quais o governo se responsabilizava de fornecer alimentos, roupas, remédios e instrumentos de trabalho os fazendeiros em contrapartida disponibilizavam suas terras paras os migrantes construírem casas e trabalhar. Durante a administração conservadora em 1877, do presidente Graciliano de Paula Batista, foram criados 19 Núcleos Coloniais, sendo reduzidos no ano seguinte durante a gestão Liberal para 7 núcleos, entre os quais estava o sítio Gandú de propriedade de Miguel Borges, que chegou a abrigar em torno de 1500 pessoas durante a seca de 1877-1879. Para mais informações sobre o sítio de migrantes Gandú, ver: (Silva, 2025)

como beneficiário da "indústria da seca". Encontramos na documentação três contratos firmados entre o referido capitão e a Comissão de Socorros de Teresina.

Ainda em 1877 por ocasião da celebração do primeiro contrato do núcleo Gandú, Miguel Borges responsabilizou-se de acolher em seu sítio 150 migrantes podendo ser elevado a 200 pessoas. A contrapartida do governo era pagar a diária de 160 réis mais o fornecimento de 30 quartas de farinha, 10 de milho, 6 de feijão e 500 litros de arroz. (Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1878) O esperado seria que com o aumento dos migrantes houvesse o acréscimo dos cereais, porém, isso não aconteceu. Vejamos abaixo a autorização do Barão de Campo Maior autorizando a Comissão de Socorros ao firmar o contrato.

> A comissão de socorros públicos desta capital, em vista da proposta junta, do Capitão Miguel de Sousa Borges Leal Castelo Branco, e de conformidade com as ordens a respeito, celebre contrato com o mesmo, para o estabelecimento de um núcleo de 150 emigrantes, no lugar denominado "Gandú" deste termo; excluindo dele a condição proposta de pagar o governo em dinheiro a importância dos cereais, se na (ilegível) entrega-los não os tiver em deposito.
> Barão de Campo Maior. A comissão de socorros desta capital. (Ofício da Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1877)

Ora, o capitão Miguel Borges propôs que a Comissão de Socorros lhe entregasse o dinheiro referente a quantidade de cereais a ser fornecido ao núcleo Gandú quando não houvesse gêneros em depósito. Aparentemente a proposta era vantajosa, pois, assim os migrantes sob sua responsabilidade não ficariam sem receber o auxílio do governo até que fosse feita a entrega dos cereais. Contudo, esse ponto do contrato não foi aceito pelo governo, talvez por não ter certeza de que o dinheiro seria utilizado para esta finalidade. É importante lembrar que, na época da criação do núcleo Gandú, os conservadores estavam no poder e Miguel Borges era membro do partido Liberal o que pode ter contribuído para a negativa da solicitação.

As condições de vida dos migrantes eram precárias e acusava-se os nucleiros de enriquecer às custas dos pobres desvalidos. O núcleo Gandú que inicialmente abrigou cerca de 150 pessoas, nos anos subsequentes da seca teve sua população elevada a quase 2.000 migrantes. Logo, o seu proprietário tornou-se alvo de inúmeras críticas feitas pelo jornal A Época. Em tom de ironia falava-se que "O núcleo Gandú, cujo contratante é impagável Sr. Miguel Borges, floresce espantosamente". (A Época, n°21, p. 04, 24 de agosto de 1878) Miguel Borges tinha muitas posses e era comerciante, este fato pode ter servido de especulação de que havia o desvio dos cereais destinados aos migrantes para seu negócio. O jornal *A* Época ainda questionava:

> Os núcleos (...)
> Será possível que o Sr. Miguel continue impavidamente a especular com as misérias que flagelam os infelizes emigrados?
> Não consinta S. Exc. nessa esperteza tão grande, ponha termo a atividade do Sr. Miguel Borges.
> O núcleo de que ele é contratante vai as mil maravilhas. Os emigrantes, segundo corre, não recebem regularmente as rações que lhe são marcadas no contrato; as medidas adotadas para fornece-las carecem de veracidade.
> Diga-o o Sr. Barão do Gurguéia que examinou e viu tudo isso.

> Ele que informe a S. Exc. o que presenciou nesse núcleo tão florescente, e diga se não é exato o que vimos de dizer.
> Os emigrantes, portanto, passão mal, não recebem exatamente as rações, as medidas não são do tamanho estipulado no contrato, violado em todas as condições pelo feliz contratante. (...)
> Em todo caso pedimos a S. Exc. que não tolere tantos e tão escandalosos abusos, tão prejudiciais aos cofres públicos, dos quais S. Exc. deve ser atalaia vigilante. (A Época, n°21, p.04, 24 de agosto de 1878)

O título da notícia dá a entender que o texto irá abordar todos os núcleos, todavia, não é isso que acontece, visto que o teor do discurso é o capitão Miguel Borges e o núcleo Gandú. Por conseguinte, o nucleiro é acusado de não estar cumprindo o contrato pois o denunciante afirma não haver regularidade na distribuição dos mantimentos aos migrantes. Dessa forma, a "florescência" deste núcleo se daria pelos lucros que Miguel Borges angariava desviando o auxílio destinado aos migrantes residentes em sua propriedade.

Ao analisarmos a documentação, percebemos que embora haja críticas e denúncias sobre o mal gerenciamento dos núcleos, o núcleo Gandú é citado com maior ênfase, inclusive se sugere que Miguel Borges teria muitos cereais para vender. Ora, a mercadoria segundo A Época seria resultado da "florescência" do dito estabelecimento rural. Por isso pedem providencias ao presidente da Província para que não permitisse que esses abusos continuassem.

O que nos intrigou durante a consulta a fonte, é sobre a motivação aos ataques a Miguel Borges, pois há vários indícios de que outros membros da elite se beneficiaram com o dinheiro público.[4] Acreditamos que, as acusações fossem motivadas por alguma desavença pessoal ou política, pois de acordo com Amanda Chaves da Rocha:

> No século XIX, os conflitos eram expostos nos periódicos de forma direta. Os jornais utilizavam, em seus discursos, uma linguagem crítica e agressiva, e, quando ditas de forma indireta, demonstravam, nas entrelinhas, desavenças muito além das causas políticas, tendo, por vezes, motivações, exclusivamente, pessoais. (Rocha, 2015, p.52)

Nesse interim, encontramos um desafeto de Miguel Borges, o Sr. Raimundo Tobias F. de Vasconcellos[5]. Em 1879 com a cessação dos socorros públicos, o governo provincial extinguiu os núcleos coloniais[6] e criou um hospital no lugar chamado Morros, local para onde deveriam ser levados os migrantes doentes. Bem, o governo contratou o capitão Miguel Borges pelo valor 1$500 réis por pessoa, mas, Raimundo Vasconcellos que havia anteriormente procurado o Sr. Belfort Vieira e demonstrado interesse em fazer a condução dos migrantes para o hospital Morro de Santo Antônio, recebendo uma resposta positiva do presidente. (A Época, n°68, p.03, 19 de julho de 1879) No entanto contesta, pois:

> Hoje, porém, que o Sr. Capitão Miguel de Souza Borges Leal Castelo Branco, por meio de misérrima falsidade, me privou de usufruir um direito, a que mais ou menos já tinha jus, não tive outro remédio se não dar publicidade a um ato engraçado, da proverbial ambição do referido capitão Borges.

4. Para mais informações sobre práticas de corrupção durante na seca no Piauí, em 1877-1879, ver: (Silva, 2025)

5. Foi um advogado e político piauiense, ocupou o cargo de deputado estadual pela província do Piauí.

6. Sobre a cessação dos socorros públicos no Piauí, ver: (Silva, 2023) e (Silva, 2024).

> (...) Ora, avalie o público o procedimento do Sr. Capitão Miguel Borges, e o voluntário esquecimento de S. Exc., que faltando com a sua palavra, não trepidou fazer contratos com o Sr. Miguel Borges e o capitão Lucio Correa Lima, sem que eu fosse ouvido como havia prometido!...
> Com o devido respeito digo, que, não foi bonito o procedimento de S. Exc. e tal negócio, e muito mais condenável o do Sr. Capitão Miguel Borges.
> Nada porem disto admira-me; porque – o Sr. Capitão Miguel Borges e S. Exc. por ter adotado em sua administração o sistema de aceitar sempre as propostas mais onerosas aos cofres da província.! (A Época. N° 68, p. 03, 19 de julho de 1879)

O ressentimento expresso na nota acima foi motivado pela não celebração de um contrato entre o governo provincial e o Sr. Raimundo Tobias F. de Vasconcellos, que acreditando ser ele a transportar os migrantes até o hospital Morro de Santo Antônio, se adiantou e contratou "um bote com a necessária tripulação, além de vinte e tantas cavalgaduras". (A Época. N° 68, p. 03, 19 de julho de 1879) Desse modo, o Sr. Raimundo Vasconcelos, reprova a forma como o presidente da província Belfort Viera conduziu a situação faltando-lhe "com a sua palavra" e ainda o acusa de dar preferência a contratos onerosos. As acusações não são feitas por acaso, é motivada por interesses pessoais. De acordo com nossa investigação, Raimundo Vasconcellos passava por uma fase difícil economicamente e já havia inclusive pedido ajuda a Miguel Borges, por isso seria importante para ele assinar este contrato.

Conforme mencionamos anteriormente, o capitão Miguel Borges já tinha um contrato com o governo referente ao núcleo Gandú, posteriormente, alugou o sítio Pirajá para abrigar alguns migrantes que viviam em Teresina e por fim, responsabilizou-se pelo transporte dos migrantes dos extintos núcleos ao hospital Morro de Santo Antônio, ou seja, foram três contratos entre o capitão Borges e a Comissão de Socorros de Teresina. Diante disso, o Sr. Raimundo Vasconcellos o qualifica como "falso" e "ambicioso", pois, sendo o capitão Borges um homem de posses e destaque social, estaria sozinho usufruindo do dinheiro público.

Pelos jornais A Imprensa e A Época foi possível acompanhar o desfecho desse conflito de interesses. Em 21 de julho de 1879, Miguel Borges respondeu as acusações de Raimundo Vasconcellos, através do jornal A Imprensa. Diferentemente do tom agressivo e das palavras de desqualificação que recebeu, Miguel Borges em sua escrita refutou as acusações de forma mais branda, porém, expôs uma carta que Raimundo Vasconcellos enviou em janeiro daquele ano pedindo-lhe ajuda.

> Carta. Illm. Amigo Sr. Capitão Miguel Borges. Theresina 17 de janeiro de 1879 resolvendo-me a hir pelo mundo, procurar abrigo, visto como aqui nada mais tenho à esperar, dou-lhe parte que pretendo partir no dia 5 ou 7 de fevereiro, no vapor que seguir para Colonia de São Pedro de Alcantara, e d'alli procurar a villa de Paranaguá, com direção a cidade da Barra (província da Bahia) onde pretendo fazer termo de minha peregrinação!
> Reconhecendo de quanto V.S. nutre a meu benefício, rogo-lhe o favor de dar-me cartas de recomendações para o Amarante, Bom Jesus e Paranaguá, pois, como não ignora, pobre e sem recursos, não poderei romper a menor defficuldade, sem o auxílio de amigos de sua ordem.
> Se um dia se realisarem os meus anbelos, dar-lhe-hei provas de minha gratidão, em falta do que, é capital seguro, e que aos pés do altíssimo, encontrará V.S. no eter-

> no julgamento. Estimo sua saúde e sou &. Raimundo Tobias F. de Vasconcellos. (A Imprensa. N° 603, p.3, 26 de julho de 1879)

Embora não use palavras que desqualifique seu desafeto, Miguel Borges recorda a Raimundo Vasconcellos sua "ingratidão", visto que, no momento de dificuldade procurou o auxílio do amigo e depois agiu com ingratidão, lembrando-lhe "Sr. Tobias, que, infelizmente, não é S.S. o primeiro individuo de quem recebe descomposturas, em recompensa de alguns pequenos obséquios e benefícios que tenho por costume fazer". (A Imprensa. N° 603, p. 2-3, 26 de julho de 1879) Segundo Rocha (2015), o capitão Miguel Borges era conhecido por ser humanitário e caridoso, inclusive durante a seca adotou algumas crianças órfãs e mostrava-se solicito as necessidades dos amigos.

Ao defender-se, Miguel Borges afirma ser uma inverdade a acusação publicada no jornal A Época. Ora, a proposta de Miguel Borges era de levar cada migrante pelo preço de 1$500 quanto a Sr. Raimundo Vasconcellos, propôs levar "os migrantes do núcleo de Santo Antônio, na razão de 3$000 réis por cada pessoa que houvesse de transportar, e os do Sítio, na razão de 2$000 réis.". (A Imprensa. N° 603, p. 2, 26 de julho de 1879) Nesse sentido, observamos que, diferentemente do que afirmou o Sr. Raimundo Vasconcellos, o presidente da Província não escolheu a proposta mais dispendiosa, pois Miguel Borges se comprometeu a levar os migrantes dos dois núcleos por um valor menor.

Segundo Márcio Douglas de Carvalho e Silva (2023), apesar do favorecimento evidente em alguns contratos e da corrupção que ocorria com o dinheiro público, pois a seca foi vista por muitos como uma forma de "angariar recursos", havia ressentimento e contradição nas denúncias publicadas nos jornais. Para este autor:

> Mesmo que em muitas situações fossem fundamentadas em fatos, algumas vezes caíam na exacerbação e na contradição pelo puro objetivo de desqualificar o governo, por isso é importante que mesmo sendo consideradas, deve-se observar o importante papel das Comissões de Socorros espalhadas no Piauí durante os períodos de seca no auxílio à população local e aos migrantes. (Silva, 2023, p. 237)

Por conseguinte, o nome de Miguel Borges apareceu em outras edições do jornal A Época, quase sempre para tecer alguma crítica. Logo, ao alugar o sítio Pirajá para retirar os migrantes das ruas de Teresina, foi novamente acusado de obter lucros em cima dos pobres flagelados. É importante mencionar que diferentemente dos demais núcleos coloniais, os migrantes que foram para o "núcleo da capital" não precisavam trabalhar na lavoura, ou seja, continuaram a ser socorridos de forma direta com a diferença de que não estavam mais nas ruas da cidade, mas em uma casa existente na referida propriedade. Além disso, o governo provincial designou um funcionário para fazer distribuição dos cereais.

A contratação de um núcleo na capital foi considerada pelo jornal A Época como "desperdício dos dinheiros públicos", pois além de pagar aluguel da propriedade "paga ao Sr. Pedra pelo enorme serviço de distribuir as rações". As contestações não pararam por aí visto que como a casa da propriedade apesar de grande não comportava tantas pessoas. Com isso, a Comissão de Socorros de Teresina, precisou comprar palhas para que os migrantes pudessem edificar as choupanas.

> Não minorou a sorte daqueles infelizes, porque eles continuaram a ser supridos, como eram aqui pela comissão, ou pior – permanecendo ao desamparo como estão, por isso que lá não encontraram acomodações para si abrigarem, nem tão pouco materiais próprios para as construírem. É verdade que eles ali estão quase em contato com o cemitério, quartel de linha e cadeia, e a falar com sinceridade só vemos nesse ato de S. Exc. três grandes vantagens – aliviar a comissão de socorros desta capital daquela chusma de pedintes importunos, - dar o que fazer ao feliz Sr. Pedra, enchendo-lhe os bolsos de dinheiro, - e alugar o sítio do capitão Miguel Borges, que até então nada havia ainda rendido a seu dono, que com razão deve locupletar-se dos proventos desta feliz situação, verdadeira cornucópia para os denodados paladinos do liberalismo, ainda que se espante com a miséria do povo. (A Época. N°, 31, p. 04, 2 de novembro de 1878)

Ao analisar o trecho acima, inferimos que os migrantes são utilizados como pretexto para expor a lucratividade de Miguel Borges com os recursos públicos. No novo núcleo, os migrantes não desempenhavam nenhum trabalho viviam somente dos mantimentos fornecidos pelo governo e como a distribuição de alimentos tinha os dias e horários definidos, ocorria de os retirantes impelidos pela fome ultrapassarem os limites da propriedade do capitão Miguel Borges e adentrar em terras de terceiros o que motivou novas desavenças com o capitão Borges.

Uma propriedade invadida foi a do Sr. Raimundo Theotonio da Morada, o qual publicou um protesto em 9 de novembro de 1878, contra o capitão Miguel Borges. De acordo com o protestante, os migrantes invadiram seu sítio as margens do rio Parnaíba, certamente atraídos pelas árvores frutíferas e animais que o Morada afirmava ter. Além disso, criticou Miguel Borges por contratar um núcleo sem as proporções adequadas para esta circunstância. (A Época, N° 32, p. 03, 9 de novembro de 1878) Certamente havia em Teresina outras propriedades mais estruturadas para receber os migrantes. O fato de terem escolhido o sítio do capitão pode ter como motivação a proximidade deste com os membros da Comissão de Socorros, além de ser este um membro do partido Liberal.

De fato, estabelecer os desvalidos no sítio Pirajá era uma forma de mantê-los longe dos olhos da elite que se incomodava com tantos pedintes pelas ruas e arredores de Teresina. Inferimos que as reclamações do Sr. Raimundo Theotonio da Morada, tenha contribuído para a decisão do governo em dissolver o núcleo após um mês da nota publicada pelo jornal A Época. Reconheceu-se que os migrantes "se achão sem ocupação alguma que lhes garanta o futuro", possivelmente a administração provincial como uma forma de evitar que estes sujeitos se acostumassem a receber os socorros sem trabalhar[7], decidiu distribui-los de forma proporcional nos núcleos coloniais, para tanto, autorizou que cada estabelecimento passasse a acolher 1.500 migrantes. (Ofício da Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1878)

Ao analisarmos o termo de contrato de Miguel Borges com a comissão de socorros da capital para o aluguel do sítio Pirajá, observamos que a terceira clausula é referente ao tempo de vigência do contrato que deveria ser de dois anos, nesse período o capitão não poderia pedir a rescisão, entretanto, dadas as circunstancias o sítio funcionou com abrigo para os mi-

7. Segundo Souza (2015), durante a seca de 1877-1879 o governo imperial substituiu o socorro direto pelo indireto, isto é, passou a incentivar a distribuição dos socorros públicos principalmente com os migrantes que trabalhavam em alguma obra pública, por isso a motivação em retirar os migrantes do sítio Pirajá local no qual recebiam somente alimento e "viviam no ócio" para direciona-los aos núcleos coloniais onde se esperava que fossem se ocupar com o trabalho nas plantações.

grantes somente por um período de três meses. É informado na ata que foi o próprio Miguel Borges quem procurou a comissão para alugar sua propriedade, recebendo como pagamento mil 1.000 réis a diária.

Sobre a terceira clausula do contrato que determinava a duração de dois anos do arrendamento da propriedade, a comissão de socorros resolveu em 19 de outubro de 1878, dois dias após a celebração do contrato fazer uma alteração na qual o governo poderia encerra-lo "quando entender conveniente". (Ofício da Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1878) A vista disso, entende-se que o transtorno causado a particulares pelos migrantes, interferiu na decisão do governo em desfazer o abrigo. Importante mencionar que os desvalidos não teriam direito a morar na casa de vivenda do sítio, tiveram que fazer suas casas muitas delas feitas de palha.

Aparentemente seria um bom negócio alugar sua propriedade para o governo, Miguel Borges receberia um bom pagamento e não teria a preocupação de gerir os socorros no sítio Pirajá, devido a contratação de uma pessoa para desenvolver esta função. Porém, a permanência dos migrantes do sítio, ocasionou alguns estragos na propriedade. Diante disso, o proprietário solicitou ao governo provincial a indenização para sanar os estragos sofridos. Observemos abaixo a segunda clausula do contrato.

> O governo servir-se-á da casa e dos cercados da quinta, conservando aquele sempre e a cuidar e o cercado em bom estado de conservação; obrigando-se a fazer quais quer concertos na casa e no cercado, quando tiver de desocupa-la, de sorte que a entregue no seu mesmo estado em que a recebeu; isto é, a quinta completamente cercada de sabiá. (Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1878)

De acordo com a documentação da comissão de socorros da capital, notamos que entre os estragos causados a propriedade de Miguel Borges, estava a danificação das cercas. Nesse sentido, o capitão amparado pelo contrato encontrava-se no direito de ser indenizado pois o sítio o "cercado se acha completamente estragado (...) devendo, entretanto (...) ser-lhe entregue em perfeito estado, como fora recebido por esta comissão". O presidente da província José Mariano Lustosa do Amaral, autorizou em 6 de março de 1879 o pagamento de duzentos mil réis pela indenização de Miguel Borges, não podendo o requerente fazer nenhuma outra reclamação. (Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1879)

Durante a seca, o capitão Miguel Borges além de firmar três contratos com o governo também ocupou um cargo remunerado na comissão de socorros de Teresina. Em março de 1879, a comissão resolveu nomeá-lo para o cargo de armazenário que estava vago, no entanto, o documento informa apenas que receberia a gratificação mensal igual a de seu antecessor, não sendo possível saber o valor exato. Todavia, supomos ser uma quantia superior a trinta mil réis, visto ser essa a gratificação de seus ajudantes. (Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1879)

Ora, o capitão Borges passou a ocupar uma função importante na gestão dos socorros públicos, pois ao ser nomeado como chefe do depósito de cereais pode ter se utilizado da função em benefício próprio, isto é, ao apropriar-se dos cereais para fornecimento de seu comércio ou fazenda, assim como, ao controlar a entrada e saída dos socorros do depósito, Miguel Borges pode ter favorecido outros proprietários rurais e chefes locais com o acesso aos cereais para plantação, alimentação de pessoas ou de animais que a época estavam escassos e com

preço elevado no mercado.[8] Desse modo, o capitão reforçaria as relações de clientelismo e favorecimento, transformando os socorros em mecanismo de benefício privado. Além disso, ao controlar a circulação dos cereais, Miguel Borges ampliava sua influência política e econômica, no entanto, aprofundava a situação de vulnerabilidade dos migrantes.

Utilizamos este sujeito como fio condutor para entender como ocorreu o favorecimento da elite rural do Piauí oitocentista durante a seca. Ao tentarmos reconstruir com o auxílio das fontes a trajetória e experiência individual de Miguel Borges, torna-se possível a análise da conjuntura social da época. De acordo com Jacques Revel, ao escolher estudar o individual não lançamos mão do social, pois, "ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular – de um homem de um grupo de homens – e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais ela se inscreve." (Revel, 1998, p.21)

Nesse sentido, torna-se possível identificar como a chamada indústria da seca ocorreu, quais pessoas e como foram favorecidas. No Piauí, a elite conseguia benefícios com o dinheiro público a partir da sua relação de proximidade com o governo, para tanto, a administração da província quando surgia alguma demanda fosse de transporte, de aquisição de gêneros alimentícios ou de fazendas para vestuário, para cargo de feitor de obra, geralmente indicava algum membro do partido ou aparentados destes para a função. A vista disso, entendemos que por vezes o governo fazia vista grossa para algumas irregularidades para não prejudicar seus pares.

Por conseguinte, as denúncias e indignação com o uso indevido das verbas públicas eram sempre feitas por pessoas que não estavam inseridos no aparelho estatal naquele momento, visto a alternância dos gabinetes do Ministério do Império na corte. Por isso, nesta pesquisa partimos do pressuposto de que a aparente preocupação com os migrantes e o dinheiro público é fruto de ressentimentos e despeito por não estar ocupando os cargos que outrora eram "seus". (Silva, 2023)

As fraudes nas comissões de socorros não foram exclusivas do Piauí, na verdade, foi uma prática recorrente nas províncias atingidas pela seca. Outros "Miguel Borges" foram beneficiados com as verbas do governo imperial, a exemplo, da província do Rio Grande do Norte que denunciou o deputado geral Amaro Bezerra, por "exibir em público com as mãos nos dinheiros públicos, destinados a matar a fome e a sede dos desgraçados flagelados da seca." (A Época, n°40, p.4, 04 de janeiro de 1879)

A notícia publicada pelo jornal A Época, além da crítica que se pretendia fazer à gestão dos liberais na condução da seca, demonstra a pluralidade dos usos do dinheiro público que tanto era feito por terceiros, isto é, pessoas que prestavam algum serviço nas ou para as comissões e também pelos próprios políticos, como é o caso mencionado do Rio Grande do Norte. Dessa forma, Jacques Revel aponta que "Levando em conta suas análises uma pluralidade de destinos particulares, eles procuram reconstruir um espaço dos possíveis – em função dos re-

8. Silva (2024) faz uma análise detalhada sobre o abastecimento e alimentação no Piauí durante a seca de 1877-1879, apontando quais eram os principais alimentos consumidos e solicitados nos núcleos coloniais, a disponibilidade dos cereais nos depósitos entre outros aspectos relevantes destacamos o fato de a farinha ser um dos cereais mais solicitados o que indica que ser uma importante base para a alimentação na época e autor sugere que o milho fosse utilizado para o consumo de animais e para o plantio e era um dos cereais menos solicitados pelas comissões de socorros.

cursos próprios de cada indivíduo ou de cada grupo no interior de uma configuração dada." (Revel, 1998, p. 26)

Por conseguinte, Revel destaca a importância de um olhar atento as particularidades sem perder de vista o contexto mais amplo. O estudo de caso do possível favorecimento de um membro do partido Liberal no Piauí nos ajuda a entender como acontecia a dinâmica de beneficiamento da elite no Norte do Império durante a seca. As vezes eram pessoas que perderam bens como gado e plantações, que precisaram vender suas propriedades e viram nos socorros públicos uma oportunidade de reerguimento econômico.

Diante disso, apesar de reconhecermos que o jornal A Época representou Miguel Borges como um homem ambicioso e que havia algumas inverdades e ressentimentos nos textos jornalísticos, também não podemos negar que o capitão Borges mesmo sendo um homem de posses e destaque social, foi favorecido com três contratos com o governo provincial durante a seca, obtendo riqueza pessoal através do sofrimento de tantos desvalidos. E as críticas contra Miguel Borges, acreditamos que tenham ocorrido principalmente porque os autores das denúncias não terem conseguido obter a mesma lucratividade do capitão com os recursos da seca.

A atuação pública e a ocupação de cargos públicos por Miguel Borges, não se restringiu ao período da seca. Em 1880 quando o governo da província resolveu extinguir a enfermaria de migrantes no Morro de Santo Antônio, os enfermos foram transferidos para o prédio que servia de quartel da polícia e contratou Miguel Borges "para o fornecimento da dieta dos enfermos recebendo 350 réis por cada um dos 94 enfermos." (Rocha, 2015, p. 41) Além disso, foi posteriormente contratado para gerenciar a nova enfermaria. (A Imprensa, nº 626, p. 4, 26 de janeiro de 1880).

Após gerenciar a enfermaria de migrantes, o capitão Miguel Borges ocupou no mês de julho de 1882, o cargo de procurador fiscal do tesouro provincial. De acordo com Rocha (2015), ao assumir essa função, o capitão tornou-se alvo de novas reclamações e críticas nos jornais chegando a ser afastado do cargo, todavia, "em 19 de abril de 1883, Miguel Borges foi reintegrado ao cargo e reconhecido como funcionário vitalício do governo imperial." (Rocha, 2015, p. 46).

O capitão Miguel Borges constituiu-se como uma figura multifacetada no cenário político e social do Piauí oitocentista: era fazendeiro, escritor, jornalista, comerciante, dono de uma escola na capital, foi deputado provincial, vereador, além de ocupar outras funções públicas. Segundo Rocha (2015), apesar das inúmeras críticas, Miguel Borges era considerado um homem bom e caridoso. Apesar da fragilidade de sua saúde conseguiu realizar diferentes atividades de destaque ao longo de sua vida, falecendo em 22 de abril de 1887.

Considerações finais

Desse modo, o caso de Miguel Borges destaca-se como exemplo importante e revelador das formas de apropriação das verbas públicas durante a seca. Além disso, evidencia como a elite política da época conseguia acumular benefícios materiais e posição privilegiada dentro da estrutura administrativa provincial em um momento de crise coletiva. Inferimos que esses benefícios não foram casos isolados, mas que são manifestações de poder na gestão da seca no

Piauí e que aponta para possíveis favorecimentos em outras províncias do norte do Brasil na seca de 1877-1879.

Ao analisar as irregularidades e práticas ilícitas na administração dos socorros públicos no Piauí, na seca de 1877-1879, revela como os períodos de crise climática e social podem ser transformados em oportunidades privadas de enriquecimento e manutenção de estruturas de poder. Diante disso, pretende-se incentivar novas pesquisas que aprofundem tanto as dinâmicas de gestão dos socorros públicos no Brasil oitocentista, quanto a identificação de agentes locais envolvidos em práticas de corrupção durante a seca.

Referências

AO PUBLICO. *A ÉPOCA*. N° 68, p.03, ano II, 19 de julho de 1879.

ARAÚJO, Maria Mafalda Balduino de. *O poder e a seca de 1877/79 no Piauí*. Teresina: UFPI/ Academia Piauiense de Letras, 1991.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Aditamento ao contrato celebrado com o capitão Miguel de Sousa Borges Leal Castelo Branco em 17 de outubro último. Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1877-1879. Localização: Cod. 591, Prat. 05, Est. 03.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Exposição feita pelo Exmo. Sr. Vice-presidente da Província do Piauhy, pela Comissão de Socorros de Teresina, em 14 de março de 1878. Cod. 591, Prat. 05, Est. 03.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Ofício n° 25, de 26 de dezembro de 1878. Comissão de Socorros Públicos de Teresina julho-dezembro de 1878. Localização: Cod. 577, Estn. 05, Prat. 02.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Ofício n° 237, de 31 de dezembro de 1877. Comissão de Socorros Públicos de Teresina 1876-1877. Localização: Cod. 575, Est. 05, Prat. 02.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Ofício sem numeração enviado pelo presidente da província José Mariano Lustosa do Amaral a comissão de socorros de Teresina, em 6 de março de 1879. Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1877-1879. Localização: Cod. 591, Prat. 05, Est. 03.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Ofício sem numeração, enviado pela comissão de socorros de Teresina ao presidente da província, José Mariano Lustosa do Amaral, em 6 de março de 1879. Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1877-1879. Localização: Cod. 591, Prat. 05, Est. 03.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PIAUÍ. Palácio do governo. Termo de contrato celebrado entre a comissão de socorros de Teresina e o capitão Miguel Borges de Sousa Leal

Castelo Branco, para arrendamento do sítio Pirajá, em 17 de outubro de 1878. Comissão de Socorros Públicos de Teresina, 1877-1879. Localização: Cod. 591, Prat. 05, Est. 03.

ATTENÇÃO. *A ÉPOCA*, n° 40, ano II, p. 4. Teresina, 04 de janeiro de 1879.

ENFERMARIA de emigrantes. *A Imprensa*, Teresina, ano 15, n. 626, p. 4, 26 jan. 1880.

GONÇALVES, Kércia Andressa Vitoriano. *Degredados da seca:* políticas intervencionistas em Teresina (1877-1879). Dissertação (Mestrado). PPGHB/Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2022.

NÚCLEO NA CAPITAL. *A ÉPOCA*. N°, 31, p. 04, ano I, 2 de novembro de 1878.

O SR. RAIMUNDO TOBIAS. *A IMPRENSA*. N° 603, p.2, ano XV, 26 de julho de 1879.

O SR. RAIMUNDO TOBIAS. *A IMPRENSA*. N° 603, p.2-3, ano XV, 26 de julho de 1879.

O Sr. Raimundo Tobias. *A IMPRENSA*. N° 603, p.3, ano XV, 26 de julho de 1879.

OS NÚCLEOS. *A ÉPOCA*. N° 21, p.04, ano I, 24 de agosto de 1878.

PROTESTO. *A ÉPOCA*. N° 32, p.03, ano I, 9 de novembro de 1878.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas:* a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROCHA, Amanda Chaves da. *MIGUEL BORGES*: A atuação de um homem de letras no Piauí oitocentista. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHB/Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

Silva, Kátia de Araújo. *Combater a ociosidade com o trabalho:* ações governamentais de combate à seca no norte do Piauí (1877-1879). Dissertação (Mestrado) – PPGHB/ Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.

SILVA, Márcio Douglas de Carvalho e. Abastecimento e alimentação no Piauí na seca de 1877-1879. *REVISTA DE ESTUDOS DE CULTURA* | São Cristóvão (SE) | v. 10 | n. 24 | Jan. Jun./2024 | p. 67-78.

SILVA, Márcio Douglas de Carvalho e. *Emigrados do sertão:* secas e deslocamentos populacionais Ceará-Piauí (1877-1891). Tese (Doutorado em História). PPHIST/Universidade Federal do Pará. Belém, 2023.

SOUZA, José Weyne Freitas. Secas e socorros públicos no Ceará: doença, pobreza e violência (1877-1932). *Projeto História*, São Paulo, n.52, p.178-219, Jan-Abr. 2015.

Que rua é essa? Reflexões para uma História Pública dos nomes e lugares públicos.

Which street is this one? Reflexions for a Public History about the names of public places

Jailson Pereira da Silva
Doutor em História. Professor da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: Este artigo, dialogando com intentos da História Pública, objetiva refletir sobre as disputas pelo poder de nomear os espaços públicos. Para nós, essas disputas são batalhas pela memória. Nomear uma rua é um gesto de apropriação e significação do passado. No bojo das discussões sobre os 60 anos do Golpe de 1964, notamos que um dos pontos de destaque é a existência de uma querela em torno da questão da (re)nomeação de lugares públicos que se referem à personagens do período 1964-1985. Sendo a História Pública preocupada com o modo como lidamos com o passado e como este é, publicamente, reconstruído, perguntar "Que rua é essa?" é mais do que indagar sobre o nome que aparece na placa. É questionar o "por que?" desse nome ter sido escolhido, é indagar a história das forças que o transformaram em parte do nosso espaço público; é entender que ele, o nome, é um documento, um registro dos tempos que não pode ser transparente para os historiadores.

Palavras-chave: História Pública, disputa pela memória, Brasil, nomes dos logradouros públicos.

Abstract: This work, in dialogue with the assumptions of Public History, reflects on the struggle for power of naming public places. For us, these are struggles over collective memory. It means that choosing the name of one street is a gesture of appropriation and signification of past. In the midst of the many discussions that are about the 50th anniversary of the 1964 coup, disputes have emerged over the commemoration of the actors in the period 1964-1985 in the naming of public places. Public History is concerned about how we give meaning to the past and how this narrative is publicly constructed; asking "What street is this?" is to ask for more than the name that appears on the street sign. It is to interrogate "why" this name has been chosen, it is to investigate the story of the forces that have turned one name into piece of our public space; is to understand that the name of the street is a document, a record of the times that can not be transparent to the historians.

Keywords: Public History, struggle over memories, Brazil, names of public places.

Que rua é essa? Reflexões para uma História Pública dos nomes e lugares públicos

A Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(tenho medo que hoje se chame do dr. Fulano de Tal)
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
... onde se ia pescar escondido.
(Manuel Bandeira)

Nesse trecho de sua "Evocação do Recife", originalmente publicado em 1925, Manuel Bandeira mostrava-se saudoso e ao mesmo tempo incomodado. O tom de mal-estar que o poeta expressava, apesar da afetuosa sonoridade dos versos, relacionava-se com o fato de o Recife, sua cidade natal, ver-se atravessada naqueles tempos por um intenso processo de transformação que solapava alguns dos seus referenciais de menino, como o nome das ruas por onde ele experenciou os anos iniciais de sua vida, quando morou na capital pernambucana. *"Diabo leve quem fez moderna minha cidade"*,[1] disse ele anos depois de ter externado seu medo de ver sua cidade mudar os nomes das ruas.

Paradoxalmente, o mesmo poeta que caminhara sem grandes tropeços pelo universo do modernismo, (que até escrevera um belo poema — "os sapos" — para problematizar aspectos da estética parnasiana, aclamando, em certo sentido, o que a arte moderna propunha), vinha agora fazer críticas ao que a modernização estava fazendo com seu berço primeiro, com as marcas do seu passado.

O poeta, que por questões de saúde muito jovem mudara-se para o Rio de Janeiro, indicava na sua "Evocação..." que se chateava não apenas com as mudanças nas feições do Recife. Não eram somente as novas avenidas e ruas que o aborrecia. Bandeira inquietava-se também o *panthéon* de homens ilustres, o portentoso dicionário de nomes próprios, um capítulo nessa espécie de estranha prosopografia espacial em que as cidades ditas *modernas* estavam se transformando, e que ameaçava engolir nomes outros, menos personalistas ou laudatórios.

Bandeira, talvez num gesto de sagacidade, parecia perceber que os nomes de personagens correm o risco de envelhecer mais rapidamente. O poeta notara que esse processo de

1. Publicado em 1948, o verso integra o poema "Minha Terra":
"Saí menino de minha terra.
Passei trinta anos longe dela.
De vez em quando me diziam:
Sua terra está completamente mudada,
Tem avenidas, arranha-céus...
É hoje uma bonita cidade!
Meu coração ficava pequenino.
Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.
Diabo leve quem pôs bonita a minha terra!"

envelhecimento dos nomes próprios e personalistas levava a um afastamento entre o que se diz e o que se entende, porque, com o tempo, os personagens individuais, comumente, perdem espaço nos palcos da memória, nos cenários da História. Então, o nome fica ali, pendurado numa placa na esquina, mas sem que os passantes possam alcançar as personalidades e as histórias que eles querem evocar.

Até onde se pode checar olhando mapas atuais, os nomes citados por Manuel Bandeira permanecem lá, indicando com suas aprazíveis e impessoais nomeações, antigas ruas da paisagem citadina. Na rua da União, a mesma citada na "Evocação..." ainda está o velho sobrado onde o poeta morou e que hoje abriga o "Espaço Pasárgada", um equipamento público destinado ao fomento às artes. A "Rua da Saudade" e "Rua da União" ainda existem, assim como tantas outras, como a "Rua da Paz", "Rua do Sol", "Rua da Aurora", "Rua da Concórdia" ... São ruas de nomes poéticos aos quais, facilmente, associa-se uma atmosfera de paz e harmonia que, infelizmente, nem sempre condiz com o que, efetivamente, ocorre no cotidiano da cidade.

E nisso, na salvaguarda desses nomes poéticos, o Recife, aparentemente, contou com melhor sorte que outros lugares, como, por exemplo, a cidade de Fortaleza, segundo nos faz crer o historiador Raimundo Girão (1979), em seu "Geografia Estética ...". Na capital cearense, muitos nomes personalistas foram soterrando as referências poéticas, bucólicas ou simplesmente topográficas.[2]

Ao mesmo tempo em que os nomes bucólicos permanecem em muitas ruas do Recife, para a tristeza dos que pensam como o poeta, os "doutores Fulanos de Tal" também estão em toda parte, multiplicam-se e se repetem nos espaços da cidade. Eles são não apenas ruas, mas hospitais, fóruns, câmara municipal, praças, viadutos, etc. As referências aos doutores Fulano de Tal estão lá, para o bem ou para o mal, como marcas incontornáveis na cartografia temporal da cidade.

Importa dizer, no entanto, que desde que descobrimos aqueles versos da "Evocação do Recife", raramente observamos os nomes das ruas ou de quaisquer outros lugares públicos com os mesmos olhos. Passamos a perceber em cada um desses nomes com os quais nos deparamos um gesto de apropriação do passado, uma tentativa de criação e de emersão de um olhar sobre o passado, pois, nenhum nome surge dissociado de sua dimensão histórica. É claro que Manuel Bandeira e todos nós sabemos que qualquer rua tem nome, que deve tê-lo, ao menos. Afinal, ter nome é uma forma de existir. Essa necessidade da nomeação é tão comum aos lugares públicos que temos dificuldade de pensar, por exemplo, nossas cidades e as suas ruas, praças, viadutos, etc. sem suas respectivas nomeações, como se, de fato, na ausência dos nomes, esses espaços deixassem de existir.

---

2. Tratando da evolução urbana da cidade de Fortaleza, escreve Raimundo Girão: "Ao longo do curso do riacho (...) sucederam-se as casas que constituíram a primeira rua, a de mais movimento, a Rua da Matriz, continuada por outra, Rua dos Mercadores. (...). Essas duas ruas, na nomenclatura de hoje são as ruas Conde d'Eu e Sena Madureira. (...) junta à fortificação, procurando o poente, a viela que veio a formar a Rua da Fortaleza, depois Rua da Misericórdia, atual Rua Dr. João Moreira. (...) Essa (Travessa) da Matriz logo desapareceu, quando foi necessário trazer à Praça a Rua das Flores, hoje, rua Castro e Silva". O autor ainda faria, ao longo da referida obra, muitas outras referências aos antigos nomes que cartografavam a paisagem urbana da cidade. Nos dias atuais, a esmagadora maioria das principais ruas de Fortaleza adotam nomes de personalidades ou eventos. De modo geral, no entanto, poucos são os que sabem a "quem" ou "a que" essas nomeações aludem. Muito possivelmente, essa é uma realidade comum em muitas outras cidades. (cf. GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. 2ª ed. Fortaleza- CE: Banco do Nordeste do Brasil-BNB, 1979, p. 73)

Mesmo em casos singulares, como o da cidade de Brasília,[3] onde a esmagadora maioria dos nomes é, na verdade, um número, permanece, em profundidade, o mesmo gesto nominativo. O nome é uma âncora que não nos deixa à deriva; e sua presença em nosso cotidiano é tão clara e necessária que parece que sempre foi assim. Parece que todo e qualquer espaço, edificação ou monumento sempre teve um nome que o singularizasse.

Mas apenas parece. Na verdade, por detrás dessa obviedade esconde-se o fato de que foi na modernidade que o gesto de nomear e numerar o espaço, com o intuito de localizar com precisão as instituições e os sujeitos, ganhou essa dimensão que hoje percebemos de maneira tão marcante em nosso cotidiano. Isso ocorre porque a modernidade é marcada por uma interminável ânsia e necessidade de plotagem dos indivíduos, pois ela é um lugar/tempo que torna a disciplina necessária e intrínseca à lógica organizacional dos corpos individuais e coletivos. (FOUCAULT, 1987).

Nomear e numerar são gestos que resultam na identificação e localização dos indivíduos. São, assim, premissas do controle. Fazem parte de um regime de vigilância da modernidade, integram uma maquinaria do ordenamento espacial. São peças na engrenagem da disciplina, que envolvem não apenas o espaço singular das ruas, mas, muito além disso, estendem-se por toda a dimensão espacial da vida cotidiana. Traduzir, ordenar, mensurar o espaço é parte fundamental do processo de visi/dizibilidade das subjetividades.

Essa necessidade de controle que marca a modernidade e que se materializa nos gestos de nomeação e numeração pode ser vista, por exemplo, em aspectos do ordenamento espacial, como a arquitetura. Em virtude dessa necessidade, com a modernidade, uma nova lógica de encaixe dos sujeitos no espaço é erigida. A disciplinarização espacial moderna traz à tona novos imperativos. Não é suficiente exercer o controle; é preciso exibi-lo. Mas essa nova exibição não se instaura, apenas, pela lógica da suntuosidade, da grandiosidade. Por isso, não basta construir imensas pirâmides, catedrais, palácios, mausoléus ou castelos fortificados, por exemplo.

É claro que a modernidade também cria obras arquitetônicas que, graças à sua imponência, se destacam na paisagem e podem ser vistas à distância. Mas essa moderna racionalização do controle exige que o poder se materialize mais próximo daqueles que domina, que exerça o domínio do espaço de dentro do próprio espaço. Por conta disso, nos alerta Michel Foucault, (1987, 144) na modernidade,

> Toda uma problemática se desenvolve então: a de uma arquitetura que não é feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir o controle interior, articulado e detalhado — para tornar visíveis os que nela se encontram; mas, geralmente, a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu conhecimento, modificá-los.[3]

3. O historiador Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho lembra que a ideia de substituir nomes de ruas por números não é uma exclusividade de Brasília. Para constatar isso, basta observar o exemplar caso de Nova Iorque. Mas o autor segue informando que essa estratégia já havia sido utilizada, em terras brasileiras, na cidade de Fortaleza, em 1890, pouco tempo depois, portanto, da Proclamação da República. A lei municipal foi revogada menos de um ano depois. Mas ela atilava para as disputas pelo nome e pretendia justificar o uso de números argumentando que esses eram signos imparciais, que não poderiam, facilmente, se prestar às manipulações partidárias que se sobrepunham aos interesses públicos. (cf. *A trama das placas*. In: MACÊDO E FILHO, Antonio Luiz. *Fortaleza: imagens da cidade*. 2ª ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2004, p. 49-69).

Seguindo a trilha de pensamento aberta por Foucault, podemos vislumbrar que a modernidade impõe uma nova dinâmica da relação poder-espaço que apresenta como um de seus significados mais relevantes a observação minuciosa do lugar onde o outro, o sujeito a ser controlado, se encontra. Com a modernidade, portanto, não apenas o tempo se transforma, também o espaço é reconfigurado e outra lógica de identificação e domínio se institui e, nela, um novo cronótopo ganha corpo e redefine as relações tempo-espaciais.

É nesse universo de esquadrinhamento da vida ordinária que os nomes das ruas são cada vez mais arregimentados como um elemento de identificação, uma etapa essencial à disciplina. É desse modo que a rua nomeada e a casa numerada traçam coordenadas que facilitam a visualização dos indivíduos nos espaços público e privado. São referências que servem ao controle porque indicam aonde se localizam aqueles sobre os quais o poder atua.

Desse modo, entre os oficiais e os oficiosos, os nomes das ruas, praças, vielas, avenidas, becos, esquinas, aleias, etc. tem uma função imediata: promover a identificação via singularidade, possibilitar, pelo recurso nominativo, uma localização mais precisa dos indivíduos no espaço; o que, por fim, facilita a atuação do poder. O gesto nomeador deseja tornar as encruzilhadas espaciais mais acessíveis e decifráveis. Por outro lado, como o nome das ruas é, em alguma medida, resultado das relações de forças que se digladiam em torno da apropriação do passado, ele — o nome — não apenas facilita a atuação do poder; ele também o exibe, o denuncia.

A ação nominativa dos lugares públicos, no entanto, nunca é meramente espacial. Não há como dizer os lugares apenas com a referência solta ao seu nome. O nome não se refere apenas ao "onde", ele indica também o "quando". Nessa cartografia de significação, entre fusos e meridianos, uma coordenada pertence à dimensão temporal. Dito de outro modo, o nome da rua não é apenas uma citação espacial; ele é, sempre, uma testemunha das temporalidades.

Isso significa que quando enunciamos o nome de um logradouro nos referimos também a um ou a múltiplos tempos — basta ver o que era, por exemplo, uma "Avenida 13 de Maio"[4] para o começo do século XX e comparar o que esse mesmo nome, dessa mesma avenida ou outro espaço público, significa para o começo do século XXI, ou ver uma "Rua dos Judeus" se transformar em "Rua do Bom Jesus"[5] — ao qual esse espaço pertence. Por isso o nome da rua é, ao mesmo tempo, geográfico e histórico. Sua função, na superfície, pode ser geográfica

4. Entre muitas avenidas *"13 de maio"* existentes no Brasil, escolhemos uma, localizada na cidade de Fortaleza, para ilustrar essa relação entre as camadas temporais e a significação que os nomes podem assumir, para diferentes sujeitos que praticam a cidade. De fato, Fortaleza, entre muitos dos seus discursos identitários, mobiliza suas forças em torno da ideia de pioneirismo no que concerne à abolição dos escravos no Brasil. Como na cidade existem outros espaços públicos com nomes que referendam essa relação de aproximação entre a História do Ceará e a Abolição, (a exemplo do Centro Cultural Dragão do Mar e da Avenida da Abolição) é fácil supor que também a *Avenida 13 de maio* seja incluída nesse imaginário. É bem possível que essa vinculação tenha existido em outros tempos e que ainda exista, ao menos como resquício, nos dias de hoje. Para a maioria dos cidadãos que praticam a cidade nos dias atuais, no entanto, possivelmente o nome da avenida está associado à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, importante ponto referencial da cidade e que dá nome a um dos bairros atravessados pela avenida.

5. De fato, os nomes "dos judeus" e "do Bom Jesus" referem a uma mesma rua no bairro do Recife (Recife Antigo). Trata-se de uma rua cujo surgimento remonta aos primeiros séculos da cidade. Durante a presença dos holandeses em Pernambuco, que permitiram certa liberdade religiosa, nessa rua (*dos judeus*) foi instalada a primeira sinagoga das Américas (Kahal Zuh Israel). O fim do período holandês e o concomitante retorno do catolicismo expõe a inadequação do nome à realidade da cidade, por isso a posterior renomeação para rua do Bom Jesus, que persiste nos dias atuais.

(localizar os sujeitos no espaço da cidade) mas sua significação, na profundidade, é histórica (situar os sujeitos no tempo em que vivem e nos tempos aos quais o nome se refere e pertence).

Mesmo que um nome de rua ou de qualquer outro logradouro público não se reporte a um vulto, a um herói, a um acontecimento, ele é histórico. Mesmo quando um nome oficial, referente ao *Panthéon* dos fatos e homens ilustres, não "pega", não se torna um semióforo que emite sinais precisos de endereçamento aos que o olham, e um outro nome, popular, jocoso, ridicularizante, ocupa esse lugar de oficialidade, ainda assim ele é histórico. Afinal, esses aparentes desvios de endereçamento, causados pela força da própria história, essa distância entre o que o nome quer dizer e o que quem pratica a cidade dele compreende, apenas confirmam que o nome, que seu significado, é histórico.

De fato, na dinâmica da cotidianidade, relações de força podem empurrar o nome oficial para o ostracismo e fazer emergir, graças à força da trampolinagem popular, um nome outro, que resiste, na memória e na história, como um registro melhor acolhido pelo povo, pelas gentes que praticam aquele espaço. Assim, uma literatura de oposição ao *Panthéon* se instala e, partindo para o sarcasmo, constrói um contradiscurso acerca dos "homens ilustres".

Quando o nome popular se impõe diante do oficial não significa que os jogos de poder que envolvem as disputas e usos políticos do passado estão resolvidos. Muito pelo contrário. A existência dessa querela, dessa assimetria entre o dizer oficial e o uso popular, é a própria denúncia de que a nomeação do passado, das referências históricas, é um elemento de poder em constante discussão.

É por isso que se pode afirmar que um nome de rua, de lugares públicos em geral, nunca é fruto do acaso. Como decorrência disso, a luta pelo nome é também uma disputa pela memória. O nome, coletivo ou particular, é um ato de ancoragem do indivíduo no mundo. A perda do nome traz consigo a temeridade da detonação da memória. Como assinala Candau (2014, 67), em profícuo diálogo com Primo Levi, tratando dos deportados para os campos de concentração,

> a aniquilação da memória e da identidade dos deportados antecede a suas exterminações físicas e começa pela 'de-nominação' (...) O nome próprio, e mais genericamente toda a nominação do indivíduo ou de um conjunto de indivíduos, é uma forma de controle social da alteridade ontológica do sujeito ou da alteridade representada de um grupo.

O nome, quando articulado à maquinaria de poder, institucionaliza-se, caminha para tornar-se um monumento; e seu replicar irrefletido, sua continuidade através dos dias, é elemento influenciador da nossa forma de experenciar o tempo e, portanto, a própria história. A força desses símbolos, do ecoar desses nomes, contribuem para o baralhar das temporalidades o que pode ser indício de sua ação sobre a história e, como num efeito de metalepse, o antecessor e o sucessor se confundem.

Basta ver o exemplar caso de Getúlio Vargas: o nome e a imagem de Vargas estão tão presentes em lugares e monumentos públicos (sem mencionar a imensa quantidade de filmes, livros e outros produtos da indústria cultural e, também, dos universos escolar e acadêmico) que para muitos dos nossos alunos e outros cidadãos que atravessam cotidianamente espaços das cidades desse Brasil nem sequer lhes ocorre o fato de que a morte de Vargas haja ocorrido há mais de 70 anos. Por contiguidade, causa espanto um tanto maior a muitos desses sujeitos

a descoberta de que Vargas nasceu ainda no século XIX, nos estertores da história do escravismo no Brasil. De certo modo, a permanência desse nome faz o passado mais presente. E, a presença do passado é necessária para que ele seja questionado.

Se o nome é uma apropriação do passado, sua inserção direta em espaços públicos é, por isso, ponto de disputas. "As coisas devem ter os nomes que lhes convém", afirma o filólogo Tzvetan Todorov (1999, 33) , ao comentar o esforço nominativo de Cristovão Colombo diante do Novo Mundo.[6]

Talvez fosse tranquilizador se, por ventura, essa assertiva do filólogo búlgaro encontrasse, ainda hoje, respaldo inconteste na vida cotidiana. Talvez aquele seu raciocínio, que se aplica a Cristovão Colombo e sua ação nomeadora nas Américas, já não possua a mesma força explicativa para a contemporaneidade. Talvez fosse interessante questionar se as coisas, os lugares públicos, tem realmente o nome que lhes convém; ou se, por outro lado, possuem o nome que convém a quem lhes nomeia. Mas essa, talvez, seja uma pergunta sem reposta.

Incapazes de resolver esse dilema circular, resta-nos partir em direção a um porto mais seguro e dizer que, embora o sentido do nomear ainda seja estabelecer um domínio sobre o nomeado, não estamos mais nos séculos XVI, e, por força de lei o ritual da nomeação dos lugares públicos, no Brasil, possui novos atos e marcos regulatórios. Já não é mais permitido agir como Colombo e referenciar personalidades vivas nas nomeações dos espaços públicos. Já não é mais permitido, um a presidente, a exemplo do que fizera o já citado Getúlio Vargas, abrir uma avenida na Capital Federal e batizar tal obra pública com o seu próprio nome[7] ou com o nome de um agente público com o qual mantenha estreitos laços.

Mas a questão da escolha de nomes para os locais públicos não é tema simples. No Brasil, o uso de nomes próprios em obras e espaços públicos, há tempos, causa controvérsias. Exemplo disso é a lei 6.454, publicada no Diário Oficial da União de 24 de outubro de 1977, ainda, portanto, sob o domínio do regime ditatorial inaugurado em 1964. Essa lei, que "Dispõe sobre a denominação de logradouros, obras serviços e monumentos públicos, e dá outras providências", enunciava que:

> Art 1º É proibido, em todo o território nacional, atribuir nome de pessoa viva a bem público, de qualquer natureza, pertencente à União ou às pessoas jurídicas da Administração indireta. Art 2º É igualmente vedada a inscrição dos nomes de autori-

6. Segundo Tzvetan Todorov (op. cit), o descobridor das Américas sabia que nomear e dominar eram termos contíguos e se esforçara para dar nomes adequados ao mundo que desvelara. Através do gesto nominativo, Colombo buscava encaixar os espaços geral e particular recorrendo a três esferas. Em primeiro lugar, escolhia nomes divinais, ligados ao universo religioso (ilha de São Salvador). Depois, recorria aos nomes humanos, mas não de qualquer humano. Eram os reis, príncipes, rainhas que lhes interessava (Ilha Fernandina,) por fim recorria à natureza, algo, aliás, bastante comum aos nativos das Américas, e buscava uma simetria entre o que via e o nome que lhes dava (mar doce).

7. Referimo-nos aqui à Avenida Presidente Vargas, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A obra, iniciada em 1943, era, à época de sua inauguração a mais importante artéria da cidade. Em depoimento para um documentário acerca da história da avenida, o historiador Milton Teixeira afirma que o projeto da avenida foi elaborado pelo engenheiro José de Oliveira Reis, em 1938. Inicialmente, a avenida deveria se chamar "avenida 10 de novembro". Ao apresentar o projeto ao presidente Getúlio Vargas, este o recusou, afirmando que seria muito caro. Semanas depois, Reis reapresentou o mesmo projeto, mas dessa vez o nome da avenida seria "Presidente Vargas". Getúlio olhou para os papéis e disse uma única frase: "quando ficará pronta?". Cf. Presidente Vargas- biografia de uma avenida. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/OLHARES/440631-PRESIDENTE-VARGAS,-BIOGRAFIA-DE-UMA-AVENIDA.html

> dades ou administradores em placas indicadores de obras ou em veículo de propriedade ou a serviço da Administração Pública direta ou indireta.[8]

Tal dispositivo jurídico, no entanto, não resolveu a problemática dos critérios de escolha de nomes adequados para os lugares públicos, nem do uso do espaço público, através da nomeação, para vantagens privadas. Prova disso é o fato de que a questão haja sido novamente tratada na Constituição Federal de 1988, como se vê, particularmente no seu Artigo 37, parágrafo 1º:

> Art. 37. A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência e, também, ao seguinte: § 1º - A publicidade dos atos, programas, obras, serviços e campanhas dos órgãos públicos deverá ter caráter educativo, informativo ou de orientação social, dela não podendo constar nomes, símbolos ou imagens que caracterizem promoção pessoal de autoridades ou servidores públicos.

Do emaranhado de leis que se debruçam sobre a questão dos nomes dos espaços públicos decorre a certeza de que a força da legislação nem sempre resolve os questionamentos da história e os nomes dos lugares continuam sendo um cenário que denuncia as disputas pela significação e ordenamento do passado, pois, a cada momento, novos projetos de nomeação emergem.[9]

Isso ocorre, como aponta Daniela Marques Morgado (2009), porque há muito de subjetividade no esclarecimento de questões como, por exemplo, no referido caso do "princípio de impessoalidade", apontado na Constituição Federal de 1988. Basta ver a continuidade de práticas adotadas por ocupantes de cargos políticos que articulam, junto aos seus correligionários, a escolha de nomes de parentes e afeitos para batizar prédios e outros espaços públicos.[10]

8. A redação do Artigo 1º foi alterada pela Lei 12.781, de 10 de janeiro de 2013, publicada do Diário Oficial da União de 2013 com a seguinte redação: "É proibido, em todo o território nacional, atribuir nome de pessoa viva ou que tenha se notabilizado pela defesa ou exploração de mão de obra escrava, em qualquer modalidade, a bem público, de qualquer natureza, pertencente à União ou às pessoas jurídicas da administração indireta."

9. Recorremos a um caso exemplar para evidenciar a atualidade das temáticas que se relacionam com as disputas pelo poder de nomear. Recente levantamento realizado pelo jornal "O Povo" acerca dos trabalhos da Assembleia Legislativa do Ceará (legislatura 2011-2014), publicado em caderno especial, mostra que dos 46 (quarenta e seis) deputados/as estaduais pelo menos 29 (vinte e nove) apresentaram propostas de leis que se destinavam ao batismo de órgãos públicos e de estradas, além de propostas de criação de datas. Mais detalhes podem ser encontrados em: **DOC\ASSEMBLEIA: um documento da produção de 2011 a 2014**. O Povo, Fortaleza, 14 set. 2014 (Caderno especial).

10. Apenas como ilustração dessa prática, citamos o que ocorreu nos últimos anos no Estado de Pernambuco. Ali, durante o mandato do então governador Eduardo Campos, no poder entre 2006 e 2014, o nome "Miguel Arraes" - que era avô de Eduardo Campos e foi uma das marcantes figuras do cenário político nacional na segunda metade do século XX - batizou um novo Hospital e foi também utilizado para nomear o laboratório farmacêutico do Estado (LAFEPE). Além disso, não sem a ajuda dos poderes municipais do Recife, a Avenida Norte, um dos mais tradicionais corredores viários da capital pernambucana, também passou a ter o nome de "Avenida Norte-Miguel Arraes de Alencar". Na mesma linha de ações, o governador Eduardo Campos também batizou, em 2010, como "Dom Helder Câmara" a um outro hospital, construído na Região Metropolitana do Recife (RMR). Paradoxalmente, essas "homenagens" ocorreram enquanto Eduardo Campos e seu grupo político se afastavam do espectral legado das personalidades homenageadas. Mas quem escolhe esses nomes está atento ao peso histórico que eles carregam; agem como se desejassem uma aproximação e uma apropriação de seu capital simbólico. Então

Mas, por que razão persiste essa batalha pelos nomes que figuram nas placas das ruas, dos prédios, dos monumentos? Não há dúvida que essas placas são uma forma de captura e, portanto, de divulgação da história. Se pensarmos com Michel Foucault (2012, 81) que "as estruturas da linguagem dão forma à ordem das coisas", talvez, aceitemos que sejam, os nomes, uma das faces mais visíveis dessa astúcia das palavras, porque eles têm como função dizer as coisas, i.e., esclarecer qual o seu campo de significação no mundo.

Então o nome da rua não é apenas uma forma de expor a coisa. Quem nomeia deseja que o nome indique uma forma de ser da coisa. Uma forma que, dialogando com a história — uma história selecionada, escolhida —, deve ser associada e compreendida pelo público. Portanto, a rua é, em certa medida, um corpo sem massa definida que orbita em torno do patrimônio. Mas não apenas a existência física — espacial — da rua, com seus edifícios, casas, lojas, fachadas, igrejas, etc. Também o seu nome é diálogo com a patrimonialização, porque nele estão sedimentadas, embora nem sempre de forma visível, camadas de memórias, marcas de disputas. Ainda que possa ser criticado em sua artificialidade, o nome da rua quer ser um avatar da memória, um dos seus elementos constituintes, um dos componentes do patrimônio, um elo de herança que os tempos legam aos homens.

Talvez por isso devamos estar atentos a cada placa afixada numa esquina de rua ou na beira de uma estrada, num vão de viaduto ou mesmo na calçada de um edifício porque elas podem nos ajudar a pensar no que tem sido feito da história e no que a história pode fazer conosco. Se, como afirma Jill Liddington (2011, 34),

> o estudo da história pública está ligado a como adquirimos nosso senso de passado — por meio da memória e da paisagem, dos arquivos e da arqueologia (e por consequência, é claro, do modo como esses passados são apresentados publicamente).

Nosso trabalho pode, quem sabe, começar pelo questionamento das balizas que nos dizem do espaço/tempo onde/quando estamos. Quem sabe isso pode nos ajudar nesse trabalho de aproximação entre as pessoas e suas/nossas próprias histórias.

Como historiador, perguntar o nome da rua não é uma busca apenas pelo "onde" se está, mas também pelo "quando". No entanto, a resposta, qualquer que seja, não encerra a questão. Muito pelo contrário, é aqui que a problematização se inicia. Afinal estamos percebendo que o nome, tal qual o calendário, como nos diz Jurandir Malerba (2014), é um instrumento de poder. Se o calendário elucida o "quando", o nome esclarece o "quem", no tempo, deve ser lembrado. Assim, "quando" e "quem" compõem uma díade poderosa que catalisa suas forças para ordenar nossa percepção pública do passado. Para notar a atuação dessas forças, basta ver o que tem ocorrido com o Brasil.

Como dissemos acima, no Brasil dos últimos tempos, essa problematização dos nomes dos lugares públicos é facilmente constatada numa rápida consulta à rede mundial de computadores. Basta que se coloque como chave de pesquisa temas como "propostas de substituição de nomes de ruas e outros logradouros", por exemplo, e um sem número de notícias é acionada.

---

o que se vê é, a partir do gesto nominativo, um uso arquitetado do espaço público e de sua relação com a História. Os exemplos podem ser estendidos por diversos estados do Brasil, basta ver as homenagens aos nomes familiares de José Sarney, Antônio Carlos Magalhães e Matarazzo, no Maranhão, na Bahia e em São Paulo, respectivamente.

De fato, sobretudo em virtude das transformações políticas e sociais trazidas à baila no cenário dos debates em torno dos 60 anos do Golpe de 1964 e pela concomitante atuação de grupos e instituições (como a Comissão Nacional da Verdade, os Aparecidos Políticos, Câmaras de Vereadores e Assembleias Legislativas em vários estados, representações estudantis e mesmo de cidadãos, individualmente), há um movimento de questionamento dos nomes dos espaços públicos.

A ação desses atores permite um outro olhar, uma nova perspectiva de observação das encruzilhadas tempo-espaciais nas quais existimos. Ela contribui para que os sujeitos atravessem as paisagens da cidade não apenas atentos ao que a arquitetura de tempos distintos e os monumentos de pedra e cal nos mostram, mas, também, ao que a cidade nos diz através de seus múltiplos nomes.

De um modo geral, esse movimento canaliza suas energias para uma crítica direta ao uso de nomes de personagens vinculadas ao regime de exceção pós-1964 em quaisquer espaços públicos.[11] "Vamos mudar os nomes!", parece ser o clamor. Trocar o nome é evidenciar lutas, mas é, ao mesmo tempo, correr o risco de embotamento de parte da própria história que se quer questionar. Dito de outro modo, mudar nomes de ruas porque eles se referem a sujeitos cujas condutas marcam (negativamente, aos nossos olhos) a história pode ser uma via de mão dupla. De fato, se por um lado esse gesto contribui para a retirada de tal nome da história e nega-lhe o direito às homenagens, pode, por outro lado, relegar o antigo dono do nome ao ostracismo, ao silenciamento não apenas diante do seu nome, mas também perante suas atitudes, dando-lhe, ainda que seja pela via da anulação e do esquecimento, o prêmio da anistia. Essa luta em torno do nome tem caminhos labirínticos e nossas armas, como bumerangues, podem ser lançadas contra os outros, mas, ao cabo, podem também atingir a nós mesmos.

Toda essa disputa, então, não é pelo nome em si, mas pelo poder de escolha. É, portanto, uma luta pela linguagem, pela palavra. Batalha-se, via palavra, contra a anulação da memória, pela emersão de outras versões da história. Essa luta cheia de desafios e armadilhas nos aproxima dos *Cem anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez (2001 37), no momento exato em que os moradores de Macondo foram acometidos pelo esquecimento. Aureliano,

---

11. Apenas como ilustração de alguns casos, citamos: Em Fortaleza, na Universidade Federal do Ceará, muitos reclamam do nome "Castelo Branco" atribuído ao auditório do prédio da Reitoria (atualmente, aliás, os documentos que indicam atividades a serem realizadas no espaço trazem a expressão "Auditório da Reitoria" e não mais o "Castelo Branco", conforme consta nas letras metálicas na entrada do prédio). Em João Pessoa, o mesmo "Castelo Branco" dá nome a um dos bairros da cidade, o que tem gerado protesto de muitos moradores (nem todos residentes no referido bairro). No Recife, "Médici" empresta o nome a um viaduto e já há uma proposta de mudança de nome apresentada à Câmara de Vereadores da cidade. Reportagem sobre esse tema foi publicada no Diário de Pernambuco de 25 de janeiro de 2013. Versão online da reportagem encontra-se no endereço eletrônico: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2013/01/25/interna_politica,419775/projeto-pretende-trocar-os-nomes-de-locais-publicos-do-recife-referentes-as-autoridades-do-regime-militar.shtml (último acesso em 20 de jun. 2014).
Sobre as atividades desenvolvidas no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Ceará, antigo Auditório Castelo Branco, ver: http://www.ufc.br/component/search/?searchword=audit%C3%B3rio%20reitoria&ordering=newest&searchphrase=all (último acesso em 07 out. 2014).
Em São Paulo, por sua vez, o prefeito Fernando Haddad encaminhou, em agosto de 2015, lista de ruas que deverão ter seus nomes trocados, em virtude de ligação entre os nomes e os tempos da Ditadura.Reportagem sobreessetemapodeserencontradaem: http://www.valor.com.br/politica/4179020/haddad-quer-mudar-nome-de-vias-que-homenageiam-ditadura-veja-lista (último acesso em 25 de agosto de 2015).

personagem central na trama, descobre um método para livrá-los das evasões da memória, de fazê-los lembrar das coisas:

> com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. (...) Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: **esta é a vaca, tem-se que ordenha-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite**.

Essa história do infortúnio de Macondo mostra-nos de forma exemplar que mais do que o nome o que importa são os significados que a ele podem ser associados. As palavras e as coisas podem se articular de forma assimétrica, impondo uma distância entre o nome e seu significado. Como a história, toda história, não é feita apenas por aqueles que, supostamente, estão ao nosso lado, sempre haverá nas cidades nomes que gostaríamos de ver excluídos do Panthéon, dos lugares públicos. A sua existência, no entanto, não deve ser entendida apenas como uma homenagem. O que de fato importa não é o homenageado, mas, por outro lado, o

questionamento dos valores histórico-sociais que validam a homenagem. Sem essa problematização, a troca do nome valerá pouco, quase nada.

Se a tarefa do historiador é construir representações sobre o passado, o que quer esse clamor pela anulação dos nomes? Transformar o presente, começando pela via antagônica da anulação do passado? Como nos alerta Eelco Runia (2014, 5-6), ao tratar de maneiras como o passado é significado pela memória, nós precisamos encarar de frente tanto as lembranças que nos orgulham quanto as que nos envergonham se quisermos nos livrar das tormentas do passado; pois este, ao não ser verdadeiramente enfrentado, sempre volta para nos assombrar. Não basta sentir-se incomodado ao vermos homenagens aos eventos e personagens que nos parecem vergonhosos. É preciso assumi-los como parte da história que nos fez ser o que somos, estancar esse pensamento que sempre os atribuem ao outro. Como diz o próprio Runia,

> a questão de porquê os eventos vergonhosos são comemorados não só ilustra a tendência de atribuir-los aos "outros", mas também demonstra que é impossível chegarmos a um acordo com um evento passado, enquanto fugirmos à questão "quem somos nós e como isso pode acontecer?[12]

Precisamos estar atentos às responsabilidades que são inerentes aos usos do passado e aos tratos com a História. Sem isso corremos o risco de confundirmos a problematização das versões com o seu simples apagamento. Talvez esse dilema que se estabelece entre os dois extremos — da homenagem ao esquecimento — seja um intervalo convidativo à atuação da História Pública.

12. The question of how shameful events are commemorated not only illustrates the tendency to attribute them to "others", but also demonstrates that it is impossible to come to terms with a past event as long as we evade the question "who are we that this could have happened?" (Tradução de nossa autoria).

Para nós, discutir os nomes das ruas, das praças, dos edifícios (enfim, das diversas instituições que pontuam a nossa paisagem cotidiana) é dar continuidade ao projeto de difusão de uma história pública que se mantém vigilante e questionadora dos (ab)usos políticos do passado. É entender e questionar as amarras nominativas que nos rodeiam, sabendo que elas são, antes de tudo, resultado de conjuntos de tempos múltiplos, de valores históricos que se sedimentam com os dias e que se encrustam, como se fossem rígidas camadas de verdades inquestionáveis, mesmo que nós já não consigamos entender as mensagens que nos dirigem.

Esses nomes ordenados no tempo são como as camadas do palimpsesto, aquele antigo pergaminho do qual nos fala Sandra Pesavento (1996, 26), através do qual percebia-se

> a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação.

Pensamos que esses nomes, para a discordância de muitos, são marcas da nossa historicidade e podem nos ajudar a refletir, publicamente, sobre cada umas das versões históricas às quais eles pertencem. Há moementos em que é preciso que esses nomes existam, para que possamos protestar contra eles, para que possamos problematizar as faces de Clio que eles querem nos mostrar. Esconder esses nomes, nem sempre será a melhor forma de detoná-los.

Esses nomes — queiramos ou não, concordemos ou não com as versões históricas que eles desejam divulgar — nos ajudam a ver outros ângulos da cidade, a entender melhor como se dá, historicamente, a arrumação dos espaços públicos nos quais atuamos. É ainda Pesavento quem nos convida a perceber que o papel do historiador que transita atento à paisagem pública é explorar,

> esta dimensão espacial que se oferece ao olhar no contexto urbano, [e saber que ela] tem marcada sobre si a passagem do tempo, uma vez que se trata de buscar, na cidade, a sua História e Memória. E, neste ponto, o historiador precisa ter filigranas no olhar para ver, neste espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado.

É preciso que reconheçamos que o historiador, tal qual um pintor, como diz François Hartog (2011, 146), faz ver. Mas agora, como um sujeito preocupado com a História Pública, diferentemente de um genealogista da identidade ou de um bisbilhoteiro diante de um gabinete de curiosidades, ele precisa nos ajudar a ler, a decifrar, os emblemas temporais que se insinuam nas esquinas que atravessamos cotidianamente. Por isso, ele precisa ler esses nomes em contraste porque, como ocorre no palimpsesto, as escritas se superpõem e, por isso mesmo, sempre há a possibilidade de se encontrar algo da escritura anterior.

Umas das primeiras questões que se observam na leitura dos nomes que cartografam a paisagem pública das cidades no Brasil é a personificação. A parte, o *herói* individual, o sujeito exemplar, em muitos casos, ocupa o lugar do todo, do coletivo, do povo. Esse uso de nomes de vultos, de glorificações e louvação da memória de homens ilustres faz da cidade uma espécie de *Panthéon*, (e é isso, como já o dissemos, o que incomodava Manuel Bandeira). Cada rua se torna uma referência a um Deus ou um vulto. Como nos indica Dominique Poulot (2009, 127), esse Panthéon de *homens ilustres* relaciona-se à tensão entre a homenagem geral e a re-

verência devotada a personalidades específicas e seus efeitos sobre nosso senso de passado que ainda não foram plenamente esclarecidos.

Mas é possível considerar que, em relação a esse *Panthéon*, há um descompasso entre a maneira de tratar o passado em diferentes lugares de poder. Afinal, se, por um lado, em variados níveis de discussão da disciplina História, da academia à educação básica, estamos cada vez mais nos afastando de uma história factual, personalista, elitista e individual, por outro, de certo modo, a cidade, sobretudo suas alamedas mais destacadas, assemelha se a um velho livro de história positivista, com nomes de mitos e heróis, datas e eventos que se amontoam, sem muitos laços de entendimento, diante dos nossos olhares.

A despeito disso, desse desencontro entre o nome e sua significação, não sugerimos que eles sejam trocados, substituídos, a não ser como um gesto político-poético, a exemplo do que faz o grupo ativista "Aparecidos Políticos" com seus "rebatismos" pelas ruas da cidade de Fortaleza, Ceará. Em suas teatralizações da História que os "Aparecidos" promovem, prevalece o ato de memória, o gesto provocativo, questionador, que desarruma camadas de versões históricas que o tempo sedimentara. O resultado desses atos que expõem a história em ruínas é confirmação de que cabe ao sujeito histórico revirar os escombros.

O que se deseja é que esses nomes todos (os que são e os que não são benvindos) e os usos públicos do passado que eles denunciam sejam entendidos como uma possibilidade de validar a História, ou seja, de ajudá-la a fazer uma crítica de si. Então quem sabe, possamos aprender e ensinar criticamente a História a partir de uma olhadela sobre o espaço que nos rodeia.

Porque para a História Pública não importa apenas a divulgação do conhecimento histórico. Essa tarefa é fundamental, mas ela não dá conta de todos os objetivos que História Pública almeja. Ela não pode ser confundida com a mera popularização da história, com o esvaziamento da dimensão da consciência histórica. Deve-se antes compreendê-la como um esforço, como esclarecem Almeida e Rovai (2012, 7), para "democratizar a história sem perder a seriedade ou o poder de análise"[26]; em sendo assim, seu compromisso não se afasta da ética e da crítica.

Mais do que debater como se divulgar para amplas audiências o conhecimento histórico, a História Pública, em seu bom combate, almeja discutir o "como" e o "o que" já está divulgado acerca da história. Os nomes das localidades públicas são, quem sabe, um bom começo para esse debate que intenta, em alguma medida, transformar o passado, seu uso, em algo necessário (útil, se preferirem) para uma ação e uma compreensão crítica do presente. O nome é um fio de Ariadne para quem transita pelos labirintos da cidade. O nome é um fio do tempo. É preciso reencontrar o tecido ao qual ele pertence.

O nome da rua, independentemente de ser ou não personalista, é mais do que uma justaposição de palavras. Ele é, em si, a denúncia da ordem de um discurso e, em sendo assim, nele aparecem elementos tais como a enunciação, o comentário, a interdição, a rejeição, a autoria, a disciplina. Como uma produção discursiva a elevação do nome no espaço público é "controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem a função de conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade". (FOUCAULT, 2000, 8-9).

Perguntar "Que rua é essa?", portanto, é mais do que indagar sobre o nome que aparece na placa. É questionar o "porquê?" desse nome ter sido escolhido, é indagar a história, não do

nome, mas das forças que o transformaram em pedaço do nosso espaço público; é entender que ele é um documento, um registro dos tempos que não pode ser transparente e mudo aos olhos e ouvidos do historiador.

Precisamos desses nomes para que os que os promoveram, junto com as suas mazelas e danações, não sejam esquecidos e possam circular entre nós sem que nenhuma crítica histórica lhes seja direcionada. Enfrentá-los no presente, impõe nos lhes anistiarmos no passado. Numa sentença: não devemos apagar, esquecer os nomes dos ditadores, torturadores, malfeitores sob pena de esquecermos que, entre nós existem os que pensam e agem como eles. Se é verdade que a História não é um tribunal para julgar o passado, do mesmo modo ela não pode ser uma seara apaziguadora, capaz de a tudo e todos esquecer e inocentar.

Talvez por isso, antes de demonizar os nomes, precisaremos saber quais forças, ainda hoje, se escondem atrás daquelas placas, daqueles objetos, muitas vezes enferrujados, mas longe de encerrarem a sua existência, porque a História Pública, vigilante, não deixará, não deve deixar, que dele nos esqueçamos.

Referências

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de, & ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. (orgs.) *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Manhã e outros poemas. Antologia poética*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*: Promulgada em 05 de outubro de 1988. (São Paulo: Saraiva, 2008).

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 1ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.
DUARTE, Ana Rita Fonteles & SILVA, Jailson Pereira da. *As ações do "Rebatismo Popular" em Fortaleza: soterrar memórias e o risco de ser enterrado com elas*. In: PATRIOTA, Rosangela, & RAMOS, Alcides Freire. *História Cultural: narrativas e pluralidades.* São Paulo: HUCITEC, 2014. p.13-24.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 22ª São Paulo: Vozes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. 2ª ed. Fortaleza-CE: Banco do Nordeste do Brasil-BNB, 1979.

HARTOG, François. *Evidência na História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LIDDINGTON, Jill. *O que é História Pública? Os públicos e seus passados*. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de, & ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. (orgs.) *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011.

MALERBA, Jurandir. *Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História?*: uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre Public History. História da Historiografia, Ouro Preto, n. 15, p. 27-50, ago, 2014.
MACÊDO E FILHO, Antonio Luiz. *Fortaleza: imagens da cidade*. 2ª ed. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2004.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. 50ª ed. São Paulo: Record, 2001. MORGADO, Daniela Marques. *O princípio da impessoalidade e o enunciado do artigo 37, § 1º CF em relação ao uso de nomes de autoridades ou servidores públicos em logradouros*. Goiás: Universidade Católica de Goiás- Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa, Departamento de Ciências Jurídicas, Especialização em Direito Constitucional e Administrativo, 2009

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos do passado: a cidade como palimpsesto*. In: REVISTA ESBOÇOS 11 – UFSC, 1996. (p.25-30).

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente- séculos XVIII ao XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a História*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
RUNIA, Eelco. *Moved by the Past*: descontinuity and historical mutation. New York: Columbia University Press, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América*: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Teresinha Queiroz: entre Clio e Atena

Teresinha Queiroz: Between Clio and Athena

Ricardo Arraes
Professor de História do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: Neste artigo, objetiv0 apontar alguns aspectos de minha convivência com Terezinha Queiroz, discutindo sumariamente a sua obra historiográfica. Terezinha expandiu sua presença para além de sua terra natal – Esperantina – e alcançou o panteão de maior expressão nas várias frentes de trabalho no campo historiográfico piauiense. Pertencente à primeira geração de historiadores formados no contexto da UFPI, ela abriu as portas para o novo fazer historiográfico no Piauí com base em suas vivências e experiências em Curitiba e em São Paulo, e nos legou a possibilidade de interpretarmos as "coisas do Piauí": novos enfoques, novos objetos e perspectivas.

Abstract: In this article, I aim to highlight aspects of my personal and professional relationship with Terezinha Queiroz while briefly discussing her historiographical body of work. Terezinha extended her influence beyond her hometown of Esperantina, achieving a position of great prominence across various areas of historiography in Piauí. As a member of the first generation of historians trained at UFPI, she paved the way for a new approach to historiography in the state—drawing on her experiences in Curitiba and São Paulo—and bequeathed to us the opportunity to interpret the "affairs of Piauí" through new lenses, subjects, and perspectives.

Neste artigo, objetiv0 apontar alguns aspectos de minha convivência com Teresinha Queiroz, discutindo sumariamente a sua obra historiográfica. Teresinha expandiu sua presença para além de sua terra natal – Esperantina – e alcançou o panteão de maior expressão nas várias frentes de trabalho no campo historiográfico piauiense. Pertencente à primeira geração de historiadores formados no contexto da UFPI, ela abriu as portas para o novo fazer historiográfico no Piauí com base em suas vivências e experiências em Curitiba e em São Paulo, e nos legou a possibilidade de interpretarmos as "coisas do Piauí": novos enfoques, novos objetos e perspectivas.

Quando soube da proposta de elaboração de um dossiê sobre a professora Teresinha Queiroz fiquei tentado a escrever algumas notas sobre ela. Sabendo das mais diversas abordagens já sugeridas que tratavam sobre sua experiência no campo da pesquisa histórica, sobre seu domínio e profundidade teórica e metodológica e sua práxis pedagógica, sobre as margens de produção intelectual e sua autoridade no campo das letras, pensei então que talvez coubesse no referido dossiê, algumas palavras que fugissem desses temas já propostos por outros colegas. Estes, são indicativos da relevância de sua atuação docente e de sua produção intelectual, irmãs-gêmeas das quais ela nunca se desvencilhou desde sua graduação em História no final da década de 1970. Ainda assim, acredito que seja uma tarefa difícil face ao longo tempo de convivência e aos possíveis esquecimentos dos quais todos somos convidados quando tratamos de descrever uma personalidade da envergadura intelectual da professora Teresinha.

Conheci a professora Teresinha em 1986 cursando a disciplina História do Piauí. Eu, no meu segundo ano como acadêmico do curso de História e ela, como recém mestra. Tateando entre as obrigações de estudante e as de presidente temporão[1] do Centro Acadêmico de História (CAHIS), matriculei-me na disciplina daquela recém-chegada que despertava atenção dos estudantes, neófitos imaturos e ávidos pelas novidades.

Hoje Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz já é um nome consagrado como historiadora, pesquisadora e professora da UFPI. Seu nome reverbera não apenas nos limites de nossa "província", posto que tem reconhecimento aqui na região e alhures. Reconhecida não apenas como uma das principais referências da historiografia piauiense, mas por seu esforço teórico que elabora no entendimento de nossas raízes e na construção da identidade histórica piauiense. Natural de Esperantina, foi longe dalí que ela construiu uma trajetória acadêmica sólida e dedicada ao estudo da história, da cultura e da memória do Piauí.

Em meados na década de 1980, mais precisamente em 1985, quando entrei na UFPI, pelo antigo vestibular, o curso de História era recheado de personalidades com grande destaque na sociedade piauiense, entre as quais podemos citar as professoras Célis Portella, Alzirene Rios Negreiros, Maria Amélia de Freitas, Tanya Brandão, Ivone Cordeiro, Nerina Castello Branco etc. Entre os nomes masculinos destacavam-se Wall Ferraz, que revezava as funções docentes com as de prefeito de Teresina, Camilo da Silveira, que assumiu a reitoria da UFPI, Noé Mendes, Edson Gayoso Castello Branco, Sócrates Quintino, Carlos Said, Eurípedes Dourado entre outros.

Devo dizer que foi com a professora Teresinha ou Tetê que pela primeira vez que entrei em contato com uma professora doutora em História. A guisa de informação o curso mais

1. Essa referência aqui deve-se ao fato de que com três meses eu me tornei vice-presidente do Centro Acadêmico de História e poucos meses depois, fui alçado à presidência em virtude de que o então presidente Antônio Neto renunciou ao cargo, quando estávamos em São Luís do Maranhão participando da I Semana de História da UFMA.

antigo do CCHL, ainda dava seus primeiros passos rumo à sua edificação erguida a partir de profissionais com formação acadêmica em História. Até a década de 1980, nosso curso era composto por antigos quadros oriúndos de formações nas áreas do Direito, Filosofia etc. Esses nomes concediam uma relativa credibilidade necessária para o funcionamento e o sucesso do curso. Os títulos universitários ainda não eram as credenciais de maior peso para que os cursos funcionassem na UFPI, em específico, o de História.

A formação acadêmica dos nossos professores esbarravam no mestrado, mas já estava em gestação aquilo que se chama de a "Segunda Geração de historiadores" do Piauí. De alguma forma, era a primeira geração acadêmica composta por gente formada em faculdades de História: Eurípedes, Mafalda, Tanya, Teresinha, Ivone, Edson, Fonseca, Alcides e oriúnda, em sua maioria dos bancos da UFPI.

O curso de História dividia com o de Geografia o então Departamento de Geografia e História (DGH). Ainda levaria muitos anos para que ocorresse a separação em dois departamentos. Na década de 1980, estes equipamentos não existiam e nem havia ainda a intenção de criá-los. O que seriam importantes espaços para a dinamização do tripé básico da função universitária que é a articulação entre ensino, pesquisa e extensão. O próprio programa de pós-graduação de História só viria a ser criado em 2004 e o mesmo se pode dizer dos laboratórios e grupos de pesquisa que só se instalariam após o início das atividades do mestrado. Essa realidade, é claro, permitiu o desenvolvimento de maior reflexão crítica, bem como a troca de experiências dentro e fora dos muros da UFPI.

A professora Teresinha acompanhou de perto a criação e instalação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí (PPGHB) primeiramente, do mestrado e, tempos depois, do doutorado. Tais espaços têm favorecido sobremaneira a articulação entre teoria e prática, estimulando a participação de professores e graduandos dentro e fora do país.

Doutora em História em 1992, ela continua como professora do Departamento de História. Vale dizer que desde o final da década de 1970, Teresinha tem contribuído de maneira contínua para a formação de gerações de historiadores, pesquisadores e professores no estado. Naquele tempo, sua produção intelectual ainda não era tão abrangente, mas ela já dava seus primeiros passos de uma caminhada permeada por temas como historiografia piauiense e literatura. Esta última, por sinal, foi o assunto sobre o qual ela elaborou seu doutorado. Entretanto, seu interesse também repousa em temas como educação, imprensa, memória e, inclusive, história política.

Na metade dos anos 1980 ela já chamava atenção de seus pupilos na medida em que recém chegada do seu mestrado em Curitiba, Teresinha trazia na bagagem as novidades teórico-metodológicas que ainda teimavam em aportar nas terras de Mafrense. Ou seja, a renovação historiográfica com as novas matérias-primas, abordagens e objetos, elementos por excelência do novo fazer história, era apenas notícia que vinha da França desde os finais da década de 1930, mas ainda não chegara em definitivamente para animar para as margens do Parnaíba e Poti.

Com Teresinha soubemos que os documentos físicos, textuais e escritos (atas, certidões, relatórios, jornais etc.), não eram os únicos indícios e nem os mais essenciais para o estudo e a discussão das "coisas" do Piauí. Assim, todos e quaisquer artefato produzido pela ação humana poderia ser enquadrado nas categorias de fontes históricas e passíveis de estudo,

enfim, serviriam como documentação. Não sem razão, desde então as imagens em geral e a fotografia, em específico, tornaram-se para mim, fontes de primeira mão e as tenho utilizado em meus trabalhos escritos e em audiovisual.

Ela, sem dúvida, foi a grande força-motriz a partir da qual surgiu a Nova História do Piauí. Com ela, a narrativa piauiense deixava de lado a compreensão tradicional, positiva eou marxista e passou a ser escrita e interpretada sob ou outras abordagens teórico-metodológicas produzidas no meio acadêmico. Ela é a cabeça da Primeira Geração formada nos bancos da UFPI, e a fundadora da Segunda Geração dos escritores historiadores piauienses. Ou seja, a UFPI "pariu" a "segunda geração" de historiadores, agora com diploma e formação na área. Ela não acabou com os historiadores-leigos, mas passou a produzir uma série benfazeja de historiadores profissionais que já desponta para sua quarta geração. Nesse meio, Teresinha Queirós foi para nós a porta-voz por excelência de todo o conhecimento já estava consolidado em Terceira Geração da Escola dos *Annales* e, consequentemente, aquela que trouxe para o Piauí as ferramentas para que escrevêssemos a história econômica, a história cultural e seus costumes e suas sensibilidades. Ela capitaneou esse movimento e, a partir de então, Teresina e o Piauí foram aos poucos desnudando-se para dezenas de historiadores que foram seus estudantes e aprendizes e hoje, seus colegas de trabalho.

Logo após seu retorno do doutorado, me recordo de alguns encontros quando nos reuníamos em torno dela para conhecermos o rol de, para nós, "novos historiadores", novos temas e novas abordagens. Luvien Febvre e Marc Bloch, Fernad Braudel e Georges Duby, entre outros, me chegaram através daquelas rodas de conversas com Teresinha. O movimento historiográfico já cinquentenário na Europa e nos maiores centros do país, era uma novidade na década de 1990 e só aos poucos foi ganhando visibilidade em nossa UFPI. Um pouco familiarizado com os nomes, lembro-me que soubemos da morte de Braudel durante a realização da Primeira Semana de História da UFMA, em novembro de 1985. Enquanto a chamada Segunda Era do Movimento dos Annales ficava orfã de um de seus maiores expoentes, nós ainda tateávamos rumo aos primeiros momentos no entendimento, na compreensão e utilização dos métodos e das abordagens de matriz francesa.

Com Tetê aprendi sobre a necessidade da história das estruturas e do seu meio para tornar inteligível a história dos acontecimentos. Um dos pilares da obra-prima de Braudel, exposta no *Mediterrâneo*. Essa base braudeliana foi trazida e adaptada, ao modo dela e por ela, para interpretar alguns aspectos da realidade piauiense. Ou seja, como uma "a história conectada" a economia, a sociedade e as sociabilidades e a literatura, tornaram a nossa história a um tempo, conhecida e compreensível. Deve-se dizer que, tempos depois, a exigência formal de trabalhos acadêmicos de final de curso (TCCs) deu impulso e valiosa contribuição para que se aplicassem aquelas novas abordagens e conhecêssemos as nossas estruturas sociais, econômicas e políticas *por* dentro e vistas *de* baixo, aspectos até então não tocados pela historiografia tradicional.

Entre suas obras e contribuições à historiografia piauiense, Teresinha também organizou a nova edição da obra intitulada *História de Teresina*. Tudo isso rendeu a ela o Prêmio Mulher Destaque da Câmara Municipal de Teresina em 2026. Era o reconhecimento merecido pelo conjunto de sua trajetória acadêmica e à sua contribuição para a educação, a pesquisa histórica e a cultura piauiense. Teresinha Queiroz é sem dúvida o principal nome da historiogra-

fia do piauiense, e tem dedicado sua carreira ao ensino e à pesquisa histórica na Universidade Federal do Piauí.

Para situar a posição central de Teresinha Queiróz nos rumos que o campo historiográfico piauiense alcançou, cabe uma pequena digressão acerca do conjunto de historiadores que estudaram e descreveram a tardia "civilização piauiense". Nesse rol encontramos os primeiros intérpretes, os historiadores leigos e ao par de mais de uma centena de anos, os historadores profissionais, ou seja, aqueles formados pela recém-instalada Universidade Federal do Piauí[2].

Os primeiros pensadores e intérpretes do Piauí: os historiadores-leigos

Os primeiros historiadores do Piauí eram escritores, cronistas, ou padres. Era a época dos "historiadores leigos", ou seja, aqueles que de uma maneira ou outra, escreviam sobre apanágios de nossa história. Os primeiros historiadores do Piauí apareceram durante o século XIX e o início do século XX. Eles eram basicamente intelectuais que, escrevendo suas crônicas e livros, terminavam por fazer o registro da formação histórica, política e social da província. Entre estes pioneiros podemos destacar Miguel Borges, considerado como o primeiro historiador piauiense. Entretanto, sua publicação de maior relevo é *Apontamentos Biográficos de Alguns Piauienses Ilustres*, que veio a ser uma das primeiras obras de caráter historiográfico produzidas no estado. Seu trabalho ajudou na construção da uma identidade histórica para o Piauí.

José Martins Pereira de Alencastre foi autor de um clássico, a importante obra *Memória Cronológica, Histórica e Corográfica da Província do Piauí* (1857). Esse livro me arrastou definitivamente para o deleite da história de nosso estado. O nome do livro me imantou decisiva e definitivamente para o quê eu me dedicaria desde então. O título trazia uma incógnita e um desfio: a palavra "corográfica" era-me desconhecida e, portanto, um desafio para que eu quisesse decifrá-la e, de alguma forma, domá-la.[3] Com um título abrangente e uma escrita pungente, Alencastre produziu certamente a primeira síntese da história e da geografia sobre o território piauiense.

Clodoaldo Freitas, atuou no final do século XIX e início do XX. Foi um literato, político e professor de História, um dos responsáveis pela consolidação da produção histórica regional e pela valorização da memória piauiense. Teve grande influência no aporte e subsídios que Teresinha utilizou para estudar a cultura e a história piauiense. Anísio Brito, foi outro intelectual que desenvolveu estudos históricos sobre o estado. Ele participou ativamente dos debates historiográficos das primeiras décadas do século XX.

O também literato e colega de APL Abdias Neves, foi autor de obras clássicas sobre a participação do Piauí na Independência do Brasil, como *A Guerra de Fidié*. É considerado um dos grandes nomes da historiografia piauiense tradicional. Estes literatos escreveram sobre nossa história especialmente como testemunhas do que viam e experienciaram em seus tem-

2. A Universidade Federal do Piauí (UFPI) foi instituída oficialmente em novembro de 1968, mas só foi instalada em 1º de março de 1971. Ela surgiu da fusão de faculdades isoladas do estado, como a de Direito e a de Medicina, entre outras.

3. A palavra corografia vem do grego *khōros* (lugar) e *graphein* (descrever). O esforço metodológico de Alencastre era profundo e detalhista e ia para além da contemplação história. Usando esse ramo da geografia voltado à descrição ou ao mapeamento do relevo, vegetação, clima de lugares específicos, ele, a seu jeito, cobria objetos e enfoques muito antecedentemente afeitos e acolhidos por outras escolas históricas "da moda". Enfim, ele estudou a história focando nas particularidades regionais. Alencastre uniu assim duas ciências irmãs para estudar a "história micro" e,ou "vista de baixo" dos sertões do Piauí.

pos e vivências. É, de algum modo, uma narrativa escrita na própria vivência de campo, para utilizar-me de uma expressão da antropologia. A história local escrita *a partir das* e *com as* experiências de vida nas disputas políticas e sociais vividas. A proximidade com o poder político permitiu que escrevessem uma história a um tempo como divulgação e como mecanismo de registro do que se passava no Piauí nas primeiras décadas do século XX.

Já na metade do século XX, a historiografia do estado ganhou novo e grande impulso na análise profunda de nossa realidade social, cultural e política. Considerada por alguns como uma "Segunda Geração" de grandes historiadores piauienses, estes renomados pesquisadores ainda não possuíam formação acadêmica em História. É desse ponto de vista, portanto, podemos incluí-los entre aqueles que ainda pertencem à "Primeira Geração" de historiadores do Piauí. Entre eles estão: Odilon Nunes um dos maiores historiadores do Piauí e autor da coleção *Pesquisas para a História do Piauí*. A obra é considerada como um divisor de águas na historiografia do estado. Com mais de 15 livros escritos sobre nossa história, ele foi também um dos mais longevos nos deixando após tem completado mais de 90 anos de idade.

Raimundo Nonato Monteiro de Santana, é outro integrante da "geração leiga" que renovou os estudos históricos do estado depois da segunda metade do século passado. Entretanto cabe dizer que ele possuía formação acadêmica tanto em Direito quanto em Sociologia. Entre seus inúmeros estudos sobre a realidade econômica e cultural do Piauí estão *A Evolução Histórica da Economia do Piauí*, de 1964 e *Perspectiva Histórica do Piauí*. Entretanto, vale dizer ainda que compondo esta primeira leva daqueles que lançaram as bases do fazer historiográfico piauiense, há os chamados "padres historiadores' que também tiveram grande destaque no Piauí.

Entre estes, os nomes mais importantes estão Miguel de Carvalho, um missionário que aqui viveu aqui no período colonial. Sua obra *Descrição do Sertão do Piauí* nos legou fontes históricas fundamentais para compreender a realidade piauiense dos séculos XVII e XVIII. Marcos de Araújo Costa, outro importante intelectual do século XIX que extrapolou sua atuação para além de sacerdote da longínqua província. Ele também deixou sua marca na vida política e educacional e seu legado para a historiografia piauiense é um registro valioso para a compreensão da história regional.

Cabe destaque especial para outros dois sacerdotes católicos contemporâneos: Monsenhor Joaquim Chaves, mais conhecido como **Monsenhor Chaves**, é outro que figura entre os maiores historiadores piauienses. Aliando sua atividade sacerdotal, Chaves foi professor, escritor e membro da Academia Piauiense de Letras. Sua obra monumental ajudou a consolidar os estudos sobre a história do Piauí. Entre seus livros mais conhecidos estão: *Subsídios para a História do Piauí, Como Nasceu Teresina* e *O Piauí nas Lutas da Independência*. Enfim, Monsenhor Chaves foi o autor de importantes estudos sobre Teresina, a Independência e a sociedade piauiense, produzindo de 1931 atá o final da década de 1980.

E, *last but not least*, o padre Cláudio Melo, também aliou a função de sacerdote, sociólogo e historiador e dedicou grande parte de sua produção intelectual ao estudo da formação social e histórica do Piauí. Tive a oportunidade de ter o Pe. Cláudio como meu professor de Sociologia na UFPI em 1988. Seus trabalhos de maior destaque tratam sobre a presença jesuítica, a colonização e a sociedade piauiense. Entre todos eles, Monsenhor Chaves costuma ser apontado como o mais influente padre-historiador do Piauí, e, sem dúvidas, ao lado de historiadores leigos como Odilon Nunes, Chaves é o pilar mais sólido no edifício da já grandiosa

historiografia piauiense. Estes historiadores pioneiros, produziram fontes de extrema relevância para outras pesquisas que se seguiram tempos depois.

Estes historiadores da segunda metade do século passado de um modo marcam uma significativa alteração no *modus operandi* das pesquisas realizadas até então, ao privilegiar o enfoque no registro das classes até então desapercebidas pela historiografia feita até então e as questões sociais, da cultura e da pobreza piauiense passam a ganhar destaque. O legado dos pioneiros não foi relegado, nem caiu no esquecimento com o surgimento da geração de historiadores formados na UFPI e que fizerem mestrado e doutorado, e estimularam as outras gerações de historiadores também formados aqui e que aqui fizeram mestrados e doutorados. Todos eles, certamente, estimulados a seguir na longa empreitada pelos ensinamentos trazidos desde a década de 1980 por Teresinha.

Formação acadêmica, carreira e produção intelectual

A professora Teresinha Queiroz graduou-se em História pela Universidade Federal do Piauí em 1977. Na sua trajetória de estudos e conhecimento sobre nossa realidade, em 1983, ela também concluiu o bacharelado em Ciências Econômicas na mesma instituição. Posteriormente, obteve o título de mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (1985) e doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1993).

Dois anos depois de sua graduação em História, ou seja, desde 1979, Teresinha já atuava como docente da UFPI, no Departamento de História do Centro de Ciências Humanas e Letras. Ao longo de mais de quatro décadas de magistério, lecionou disciplinas ligadas à teoria da história, metodologia da pesquisa, historiografia brasileira e historiografia piauiense, orientando trabalhos de graduação e pós-graduação. Dessa maneira, sua atuação contribuiu decisivamente para a consolidação dos estudos históricos no estado, formando pesquisadores, professores e intelectuais atuando em diversas instituições brasileiras.

A experiência acadêmica fora do Piauí foi determinante para ela e para a ampliação de seus horizontes profissionais. O contato com professores de referência e o ambiente percorridos por novos autores foram definitivos. Ao tratar da relação entre literatura e história, por exemplo, Teresinha utiliza e privilegia os "novos" documentos e promove o tipo de problematização para estudar e escrever a história do Piauí. Rompia-se assim a forma de problematização historiográfica tradicional para narrar e entendermos-nos como sujeitos sob a ótica da história cultura. Enfim, ela renovou as ferramentas e quebrou barreiras. As dimensões da história e tema vividos por aqui e que antes eram relegadas, foram acolhidas por ela na articulação de teorias e metodologias adotadas nas suas experiências acadêmicas anteriores em Curitiba e São Paulo.

A evolução acadêmica do mestrado para o doutorado permitiu-lhe uma virada nos caminhos e temas escolhidos por ela. Assim, Tetê foi buscar no "enquadramento social" que a literatura local, que, de alguma maneira, reverberava a brasileira, fornecia como subsídios para sua leitura também no campo historiográfico. Esse interesse é marcante pois aí, somos apresentados ao cerne da sociedade piauiense que àquela época, ansiava por civilidade, urbanização, diversão e novos costumes, educação e consumo de produtos que a modernidade colocava nas poucas prateleiras existentes no mercado teresinense. Teresinha adotou a literatura

ficcional ou não, como um dos seus campos de estudos prediletos, instrumento de excelência para a compreensão do passado piauiense.

Ao longo de sua extensa e profícua vida acadêmica, os seus estudos concentraram-se em várias áreas do conhecimento. Entre seus principais temas de pesquisa estão a literatura, sociabilidades urbanas, economia e imprensa. Não necessariamente, nesta ordem. Assim, acompanhávamos a professora Teresinha tornar-se autora de diversas obras que eram e ainda são de extrema importância para a leitura e compreensão da história do nosso estado, entre elas podemos citar *Economia Piauiense: da Pecuária ao Extrativismo, Os Literatos e a República, A Importância da Borracha e da Maniçoba na Economia do Piauí, História, Literatura, Sociabilidades e As Diversões Civilizadas em Teresina: 1880–1930*.

O material cotejado pela literatura e pela imprensa interessava à historiadora que devorava vorazmente os escritos de Clodoaldo Freitas, Abdias Neves e Higino Cunha, entre outros. Essa bagagem cultural produzida pela população ordinária ou de elite e interpretada pelos literatos e jornalistas, interessava-lhe e era matéria-prima para que percorresse os novos caminhos do fazer historiográfico adotado. São obras essenciais que também versam sobre os mais diversos aspectos da história, imprensa, memória e da educação piauiense. Mas Teresinha não preocupou-se apenas com sua produção autoral, o que permitiu-lhe realizar intenso trabalho na organização de outros livros e coletâneas de autores locais.

Uma vez que sua atuação ultrapassou os limites do ambiente universitário aliado ao profícuo fazer historiográfico, ambos assentados na escrita de vários livros, a obra produzida catapultou Teresinha Queiroz para a cadeira na Academia Piauiense de Letras (APL). Naquela instituição que reúne importantes nomes da cultura e da literatura do estado, ela ocupa a cadeira nº 23.

O legado de Teresinha Queiroz está indubitável e intimamente ligado à construção da moderna historiografia piauiense. Sua produção acadêmica permitiu a ampliação do conhecimento sobre a formação social, econômica e cultural do estado, enquanto sua atuação docente formou milhares de estudantes e pesquisadores. Por isso, ela é frequentemente reconhecida como uma das mais importantes historiadoras piauienses contemporâneas. Daí a dificuldade de expressar sobre a professora e agora colega. Enfim, são muitas características que chamam a atenção de quem conhece Teresinha. Elas são tanto de cunho pessoal como profissional. Portanto, atrevo-me a fazê-lo com base em uma convivência de salta os mais de 40 anos de convívio. Aí estão alguns como estudante atento às suas arguições e a maioria, como colega de trabalho. Talvez ela não lembre, mas por um curto intervalo de tempo dividimos o mesmo espaço de trabalho. A sala 52 do CCHL nos reuniu com a professora Alzirene Rios Negreiros. Ali, na condição de colega, conheci o extremado senso de responsabilidade para com as suas tarefas como docente e pesquisadora e percebi sua empatia para comigo, acolhendo alguém iniciando na carreira docente universitária.

Descrever as características acadêmicas da professora Teresinha exige destacar seu comprometimento para com a pesquisa e atualização. Seu perfil se estrutura em várias categorias nas quais ela sempre focou na excelência profissional bem como no impacto didático e no engajamento em sala de aula. Dona de uma sólida formação acadêmica, Teresinha possui grande domínio e profundidade do conteúdo, na qual destacamos suas titulações com duas graduações (História e Economia), mestrado e doutorado (História) e as instituições onde construiu sua base acadêmica.

Cabe dizer que ela domina a essência das disciplinas que ministra na graduação e na pós, transmitindo grande autoridade, segurança e clareza ao abordar temas mais complexos. Com ela como mestra e como colega, aprendi que não é apenas repassar informações, mas manter preocupação no estímulo à visão e ao raciocínio crítico dos estudantes. As duas formações acadêmicas - História e economia - e as duas experiências em duas universidades diferentes, permitiu-lhe um ganho teórico e metodológico que ela utiliza abordagens modernas,aquilo envolvia-nos nas discussões e nos estudos e nos trabalhos práticos.

Devemos destacar também que vimos como estudantes e agora como colegas de Departamento, as suas habilidades quando tem de traduzir conceitos teóricos, às vezes de difícil explicação e muitas vezes pouco acessíveis e,ou incompreensíveis para nós quando éramos seus estudantes de graduação. Enfim, ela buscava nos ajudar demonstrando ali tanto sua performance didática como a clareza intelectual. Para isso, é claro, ela tinha o domínio correto no ajuste do ritmo e da metodologia de ensino, adequando às necessidades e ao perfil da turma.

Cabe salientar outrossim, que como orientadora, ela facilita o processo de aprendizagem e incentiva a autonomia dos alunos. Nesse aspecto, pude vê-la como uma fenomenal mediadora do conhecimento com o orgulho imodesto de quem sabe sua posição de necessidade e a importância no processo de aprendizagem que recebemos como alunos seus. Enfim, embora tivesse tempo escasso, Tetê demonstrava já lá atrás, uma grande disponibilidade e empatia no relacionamento conosco, aconselhando e tirando nossas dúvidas. Era dona de uma paciência e uma capacidade de criar um ambiente acolhedor e respeitoso entre nós. Esse senso de empatia e acolhimento estão expressos no estímulo à participação e exigência para que seus orientandos e estudantes de forma em geral, debatam, questionem e troquem ideias de forma livre e abertamente, seja na graduação, seja na pós graduação.

Teresinha possui uma longeva experiência no campo da pesquisa histórica. Aqui sua contribuição para a área acadêmica e sua atuação como pesquisadora é bastante larga e, como se disse acima, abarca várias áreas do fazer e do saber acadêmico. Ela é uma gigante tendo já orientado e participado de 110 trabalhos de TCCs, de 156 bancas de dissertações de mestrado e de 33 bancas de doutorado dentro e fora do Piauí. Tetê pertencente ao que eu denomino de Segunda Geração de historiadores do Piauí. Mesmo que não tivesse nenhuma ideia do que estava pondo em movimento, coube a ela a missão para apresentar a abordagem dos *Annales* entre outras tantas abordagens, à minha geração de historiadores, aquela formada no ambiente ufpiano, a chamada Terceira Geração.

Para quem a conhece e sabe de sua imensa discrição e pouca afeição aos holofotes e badalações, entenderá que ela talvez nem aprecie ou mesmo concorde, com muitas das ideias que aqui foram expressas. Todas, aliás, frutos de minha forma de ver e descrever essa pessoa meiga, afável e tranquila com quem convivo profissionalmente há três décadas. Nunca vi Tetê com raiva ou levantar a voz para algum colega meu em sala de aula, ou colega professor nas muitas reuniões de Departamento que participamos, fosse na graduação ou na pós.

Ela tornou-se a líder de todas as gerações de historiadores piauienses após seu retorno à UFPI, em 1985. Mesmo que ela não admita e, talvez, sequer tenha cogitado esse auspício, certamente sob sua liderança intelectual, o número de historiadores formados desde então só cresceu em qualidade e quantidade. Eles estão espalhados em várias instituições de ensino, desde o ensino fundamental ao superior: UFPI, UESPI etc. Estas e tantas outras universidades

Brasil afora, possuem quadros formados sob a batuta de Teresinha Queiróz, nossa Tetê. Todos nós assistimos assim ao aumento de sua influência como pessoa, amiga e como profissional.

Como Clio, a musa da História e da criatividade, ela proclama e eterniza o conhecimento abrangente no âmbito da nossa *história. Com ela,* todos os campos descobertos e criados pelo *conhecimento* humano ganham destaque, os grandes e os pequenos feitos ganham forma, são celebrados e tornam-se conhecidos. Abriu-se uma nova fase para a preservação da memória e o registro de nossa história. Ela, como Clio, foi fundamental para a disseminação do fazer e o aprender teórico-metodológico para mim e para milhares de outros ávidos ouvintes de suas aulas, palestras, conversas e ensinamentos.

No panteão dos historiadores - leigos, "modernos" ou profissionais - como Atena, Teresinha surge como a principal intérprete de nossa realidade social e cultural, e personifica a sabedoria, a inteligência prática e a razão na condução de sua extensa obra historiográfica. Com ela aprendemos a usar os vários sistemas de conhecimento para dar forma e sentido e transmitir informações necessárias para a interpretação precisa e crítica de nosso panorama histórico, político, econômico etc. Ela é certamente a fundadora da nova história do Piauí, enfim, da nova forma de estudarmos e conhecermos as ciências sociais do Piauí. Seu legado estará sempre presente no momento de pensarmos a história, a sociedade, a cultura e a economia de nosso estado.

Evoé Teresinha!

O gosto da descoberta e a história como memória do mundo! Teresinha queiroz: pesquisadora, professora e orientadora

The Joy of Discovery and History as the Memory of the World! Teresinha Queiroz: Researcher, Professor, and Advisor

Elizangela Barbosa Cardoso
Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Professora do Departamento de História (DH) e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, cursos de Mestrado e Doutorado, ex-aluna e ex-orientanda de Teresinha Queiroz.

Laura Elisa de Albuquerque Leite Alves
Graduada em licenciatura em História, ex-aluna de Teresinha Queiroz, ex-aluna e ex-orientanda de Elizangela Barbosa Cardoso.

Maria Luana Almeida Feitosa
Graduada em licenciatura em História, ex-aluna de Teresinha Queiroz, ex-aluna e ex-orientanda de Elizangela Barbosa Cardoso.

Resumo: O texto toma a história de vida de Teresinha Queiroz, professora universitária brasileira, para argumentar que Queiroz agregou, torno de si, de forma recorrente, um grande número de alunos e de alunas, desenvolvendo um conjunto de sociabilidades acadêmicas, desdobradas na produção da escrita da história. O processo de profissionalização de Teresinha Queiroz e sua atuação por mais de 40 anos como pesquisadora, professora, orientadora, organizadora e editora de obras de autores piauienses ocorreu no contexto de intensificação da profissionalização feminina, de expansão do ensino superior e de formação de quadros pós-graduados para o ensino superior.
Palavras-chave: Docência universitária; Teresinha Queiroz; História de vida.

Abstract: This text draws upon the life story of Teresinha Queiroz, a Brazilian university professor, to argue that she consistently gathered a large number of students around her, fostering a range of academic social interactions that translated into the production of historical writing. Teresinha Queiroz's professionalization process—and her career spanning over four decades as a researcher, professor, academic advisor, and editor of works by authors from Piauí—unfolded against the backdrop of the intensification of women's professionalization, the expansion of higher education, and the training of post-graduate qualified personnel for the higher education sector.
Keywords: University teaching; Teresinha Queiroz; Life story.

Filha de uma família de professores e de professoras, Teresinha Queiroz, nascida em meados dos anos 1950, desenvolveu uma carreira, em parte, comum às mulheres cuja escolarização de nível superior figurou no horizonte de expectativa das famílias e das filhas, na década de 1970. Essa conjuntura tornou possível que mulheres piauienses ingressassem no ensino de terceiro grau no Piauí, graças à criação da Universidade Federal do Piauí (UFPI), entre 1968 e 1971, após a reunião das faculdades isoladas então existentes no estado. Nascida na cidade de Esperantina (PI), foi encaminhada para Teresina, aos 15 anos, para cursar a Escola Normal. Depois de concluir o curso normal, como parte das jovens de sua geração, ingressou na UFPI, em 1974, no curso de licenciatura em História e, em 1976, no curso de Ciências Econômicas.

Sua trajetória, por outro ângulo, é singular no sentido do pioneirismo no campo acadêmico, pois foi a primeira pessoa do Piauí a defender doutorado na área de História e ao longo de mais de quarenta anos de trabalho no mundo acadêmico desempenhou e desempenha um papel importantíssimo na atualização do conhecimento em História e na formação de gerações de historiadores e de historiadoras. Dotada de uma sensibilidade quanto à leitura do mundo que a rodeia e à sua constante transformação, ao longo de sua trajetória, tem atualizado o ensino, a pesquisa e a orientação, às formas de pensar e escrever a história, características do mundo contemporâneo, nos níveis de graduação e pós-graduação. O seu trabalho e de um conjunto de professores e professoras que se qualificaram em nível de mestrado e de doutorado, nos anos 1970, 1980 e 1990, tem um papel fundamental na constituição da historiografia acadêmica, no Piauí.

Teresinha Queiroz inicia-se no ofício de professora muito jovem, ministrando aulas no ensino primário enquanto cursava licenciatura em História. De professora do ensino primário, profissão tipicamente feminina, no Piauí, desde 1930, passa a ser professora no ensino superior, então espaço de dominância da docência masculina, ingressando na UFPI, em 1979. Nessa Instituição participou do processo de inclusão dos estudos de pós-graduação, integrando, em 1993, o curso de Mestrado em Educação (ME), do Centro de Ciências da Educação (CCE) – primeiro programa de mestrado da UFPI. Neste Programa, foi orientadora da primeira dissertação de mestrado defendida na Instituição e no Programa.[1] Permaneceu no Mestrado em Educação até se aposentar, em 1999, quando prestou concurso para Professor Visitante na Universidade Federal do Ceará (UFC), assumindo a docência no curso de Mestrado em História, naquela instituição, no contexto de implantação do Programa. Em 2001, tornou-se Coordenadora Pedagógica do Instituto Camilo Filho (ICF), em Teresina, trabalhando no planejamento geral da instituição, na organização de livros e revistas e como professora e orientadora de pesquisas na graduação e pós-graduação. Em 2006, após prestar concurso, retornou à UFPI como professora do então Departamento de Geografia e História (DGH), hoje, Departamento de História (DH), no qual atua como professora do referido Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, cursos de Mestrado e Doutorado.

O processo de profissionalização de Teresinha Queiroz e sua atuação por mais de 40 anos como pesquisadora, professora, orientadora, organizadora e editora de obras de autores piauienses ocorreu no contexto de intensificação da profissionalização feminina, de expansão do ensino superior e de formação de quadros pós-graduados para o ensino superior. Sua trajetória de formação revela o impacto de políticas de qualificação de recém-graduados, na

1. FERRO, Maria do Amparo Borges. *Educação e sociedade no Piauí republicano*. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí, 1995.

década de 1970, e o investimento na implantação do ensino de pós-graduação nas instituições de ensino superior.

Em torno de si, de forma recorrente, vem agregando um conjunto de alunos e de alunas, desenvolvendo um conjunto de sociabilidades acadêmicas, desdobradas na produção da escrita da história. Em sua produção, destacam-se 66 (sessenta e seis artigos), 58 (cinquenta e oito) livros publicados e organizados e 123 (cento e vinte três) capítulos de livros, dentre outros produtos acadêmicos.[2]

Seu trabalho tem sido de fundamental importância na formação de diferentes gerações de historiadores e de historiadoras que atuam no Piauí e no âmbito da região Nordeste. Parte dos professores do atual DH da UFPI teve a honra de ser aluno ou orientando de Teresinha Queiroz. Neste trabalho produzido a seis mãos, de três alunas, dentre elas, uma, aluna e orientanda, em duas gerações de historiadoras, apresentamos algumas contribuições de seu trabalho na difusão de novos temas na historiografia, através de suas principais pesquisas, quanto de sua ação como professora e orientadora, através da análise de seu currículo Lattes[3] e de um conjunto de entrevistas concedidas por ela entre 1993 e 2026[4].

Teresinha Queiroz iniciou o trabalho com pesquisa, ainda na graduação em História, ao participar, entre 1977 e 1978, como pesquisadora do Projeto Levantamento de Fontes para a História da Agricultura do Norte e Nordeste (PLEFANN), projeto fruto de convênio entre o Ministério da Agricultura, a Fundação Getulio Vargas (FGV) e a Comissão Estadual de Planejamento Agrícola (CEPA).

Antes de concluir a graduação em História recebeu um convite para dar continuidade aos estudos em nível de mestrado em um contexto em que o Ministério da Educação e Cultura (MEC) desenvolvia uma política de formação de professores do ensino superior em nível de pós-graduação, que também englobava recém-graduados. Junto à oferta de uma bolsa para realizar o mestrado, caso fosse aprovada no processo seletivo, veio à promessa de ingressar na UFPI como professora, após a conclusão dos créditos do mestrado. Em suas palavras:

> Como muitos licenciados da época, fui convidada a me inscrever em seleção para curso de pós-graduação, na condição de recém-graduada, e com promessa de uma bolsa para cursar o mestrado. Nesta condição tive de fazer, de imediato, uma escolha, porque eu também era estudante do curso de Ciências Econômicas e estava colocada entre duas situações: recusar a bolsa e a proposta de mestrado e concluir o curso de Ciências Econômicas e partir para uma profissão que eu imaginava que seria viável, que me daria posição no mundo burocrático estadual ou federal ou seguir a carreira

2. QUEIROZ, Teresinha. Currículo lattes. Disponível em:http://lattes.cnpq.br/2174469625709824. Acesso: 12 ago. 2026.

3. QUEIROZ, Teresinha. Currículo lattes. Disponível em:http://lattes.cnpq.br/2174469625709824. Acesso: 12 ago. 2026.

4. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Raimundo Nonato Monteiro de Santana*. Teresina, out. 1993;QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Frederico Osanan Amorim Lima.*Teresina, 2005; QUEIROZ, Teresinha. Experiência de pesquisa: entrevista. *In:* QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.215-224; QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008; QUEIROZ, Teresinha. Afinal: quem somos? Entrevista concedida a André Gonçalves e Samária Andrade.*Revestrés*, Teresina, n. 4, set./out. 2012; QUEIROZ, Teresinha. O ofício de ensinar História. Podcast *O fio da memória*, 27 fev. 2026. Entrevista concedida a Emerson Alves, Sara Soares e Marya Adellayd Coelho. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=LrE1PeXyGQs. Acesso em: 27 jul. 2026.

> docente. Nessa época eu tinha 21 anos. Essas opções não eram muito claras para mim. Terminei o curso de História em julho, no mesmo mês e antes da festa de formatura, fui aprovada na seleção para o mestrado na Universidade Federal do Paraná e optei por fazer o curso de pós-graduação na expectativa de posteriormente concluir o curso de Economia, o que só aconteceu no final de 1983.[5]

A professora Célis Portella, que se formou na Faculdade Católica de Filosofia (FAFI),[6] uma das docentes pioneiras no ensino superior no Piauí na área de História, foi quem a convidou a integrar um curso de mestrado e a encaminhou à docência no ensino superior. Assim, sua trajetória integra uma segunda geração de mulheres professoras no curso de licenciatura em História, que nasceu na FAFI e foi incorporado à UFPI.

> Eu tomei a decisão com muito medo de me arrepender, de não acertar e depois achar que não tinha feito uma boa escolha. A professora Célis se encarregou de conseguir a liberação das minhas passagens na Pró-Reitoria de Pesquisa e as colocou em minhas mãos: 'Está aqui, vá!'. E então fui para Curitiba, cidade que não conhecia, até aí só tinha ido até São Paulo. Fiz a seleção – prova escrita de conteúdo, prova de Língua Inglesa e entrevista – e passei. [...] Na verdade, eu nem desejava e nem imaginava que isso pudesse acontecer. Além de minha mãe, que me encaminhara para a Escola Normal, diga-se, quase que obrigada, minha carreira docente deve-se ao empenho da professora Célis Portella, que no semestre em que foi minha professora, de alguma maneira formatou esse caminho. Nunca poderei agradecer suficientemente a atenção, a confiança e a delicadeza com que era tratada nesses tempos iniciais de minha formação. Dentre essas pessoas gentis e colaborativas destaco o Dr. Valmir Miranda e diversos professores do DGH que torciam por mim.[7]

No mestrado, a experiência de pesquisa foi se expandindo no processo de elaboração da dissertação sobre a borracha de maniçoba na economia do Piauí, para a qual foi necessário buscar fontes em nível nacional. Além de pesquisar no Arquivo Público do Piauí, em Teresina, pesquisou em acervos nas cidades de Fortaleza, Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador.

> No final do primeiro semestre, eu não tinha sequer o tema da dissertação. Quando vim de férias, em julho, fui para o Arquivo Público examinar a documentação e tentar encontrar alguma coisa interessante. Pensava em fazer um trabalho sobre a economia da carnaúba e do babaçu. Na volta, minha orientadora sugeriu que eu tratasse só da maniçoba e fosse descobrir o que era isso e elaborasse um trabalho que ninguém fizera antes. Bom, nós duas acreditávamos nisso, pois nada sabia das pesquisas do Prof. Santana sobre o assunto. Demorei muito na elaboração da dissertação, porque chegou um momento que eu não tinha documentação sobre a maniçoba. O assunto era tão obscuro, tão esquecido, que só consegui dar sequência à pesquisa porque praticamente me mudei para o Rio de Janeiro. A pesquisa foi toda na Biblioteca Nacional, Biblioteca do Ministério da Fazenda e no IBGE. A documentação sobre a maniçoba em sua maior parte estava no Rio de Janeiro, inclusive no Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Nessa época o que havia de mais imediato eram as mensagens

5. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

6. CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e singulares*: história e memória de estudantes universitárias em Teresina. 2.ed. Teresina: EDUFPI, 2012.

7. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

> e os relatórios, insuficientes para a abordagem que eu propunha. Trabalhava durante o semestre e me deslocava em julho, janeiro e fevereiro para o Rio de Janeiro. Isso de 1980 a 1983.[8]

O curso de licenciatura em História na UFPI no período em que cursou (1974-1977) era bastante diferente da experiência vivenciada nas décadas de 1980, 1990 e anos 2000. Em entrevista a Calil Abraão Felipe, datada de 2008, conta que no curso

> Tinha-se basicamente três tipos de professores: um tipo de professor que posso considerar ausente, profissional de alta ocupação, como os desembargadores e funcionários públicos de postos elevados, geralmente idosos, que haviam entrado na Faculdade de Filosofia do Piauí (FAFI) para dar aulas nos cursos de licenciatura, não necessariamente formados em História. Demonstravam pouco interesse na formação dos alunos e tinham baixa frequência às aulas. Como exemplo, posso remeter a um professor de História Antiga que passava a frequência no meio da aula e de quem não tivemos qualquer aula. É um exemplo que considero o limite para pior. Outra categoria de professores que era o que frequentava a aula, tinha uma formação em História, mas uma formação bastante empírica, com aulas que eram discursos e recitações dos conteúdos organizados factualmente em todos os detalhes. Esses conteúdos me pareciam muito desinteressantes. A quase totalidade dos professores não adotava livro. Aliás, é preciso informar que em Teresina não havia boas livrarias com ofertas para o público de graduação em História. Muitas aulas tinham como base as apostilas mimeografadas e os professores mais qualificados e responsáveis, davam aulas expositivas mesmo, e algumas dessas aulas eram boas. Posso citar compondo uma terceira categoria o professor Carlos Said, que ministrava a disciplina História do Piauí. Ele dominava a matéria, explicava os fatos da história do Piauí, mas não se usava uma bibliografia de base, era só a fala copiada no caderno. Também ministrava boas aulas a professora Maria Amélia Freitas Mendes de Oliveira, que era na disciplina História do Brasil. Maria Amélia era muito organizada, usava diversos livros, embora o principal fosse o de Oliveira Vianna. Ela tinha bons livros, aos quais não tínhamos acesso, as aulas revelavam uma professora responsável, bem informada e que procurava cumprir da melhor maneira sua obrigação. Os melhores professores só os conheci no final da graduação.[9]
>
> No último período do curso, no primeiro semestre de 1977, tive a professora que foi minha principal referência, a professora Célis Portella. Ela havia feito os créditos do mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estava atualizadíssima com a vertente da História Nova francesa. Voltou do Rio de Janeiro influenciada por Braudel, Febvre, Bloch e por toda produção historiográfica brasileira mais renovada e que estava em sintonia com essa renovação do campo historiográfico. Então a professora Célis, quando eu já estava terminando o curso, me apresentou essas novidades da Escola dos Annales. Foi a primeira vez que ouvi falar dos Annales e de todos os notáveis historiadores franceses.[10]

Teresinha Queiroz lembra que concluiu o curso sem formação sobre o que era teoria e metodologia da história, com um contato muito incipiente com os autores que formavam a

8. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

9. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

10. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

bibliografia básica de outros cursos de História no Brasil. Com efeito, o período inicial do mestrado foi marcado por uma intensa leitura da bibliografia da área de História que desconhecia e que era de conhecimento dos alunos e alunas do Sul. Sobre o seu desempenho no mestrado, conta:

> O desempenho no mestrado se deveu muito mais às leituras feitas nos dois anos do curso de Economia que propriamente ao que aprendi em História. Do meu campo, não conhecia nem os autores nem os livros. Passei os quatorze meses dos créditos em que tive que, ao mesmo tempo, cursar as disciplinas do mestrado e recuperar minimamente o que não dominava da história. Desconhecia inclusive os nomes dos historiadores mais em voga. Enfim, o curso, de História, era muito fragilizado e o curso de Economia, que me atraía mais, foi o que de fato me deu as condições com sucesso ao mestrado, ter um desempenho razoável e conseguir elaborar trabalhos à altura dos alunos do Sul.[11]

Sua trajetória, na UFPI, desde sua contratação, em 1979, foi marcada pela relação entre docência e pesquisa, uma vez que foi contratada logo após os créditos do mestrado. Entre 1979 e 1983, enquanto cursava o mestrado, atuava em sala de aula nos Departamentos de Geografia e História e de Economia. Seu processo de profissionalização e de formação, nesse contexto, revela a emergência, na UFPI, do modelo de docente de ensino superior que foi se consolidando nas décadas seguintes, com a implantação dos programas de pós-graduação, o professor/pesquisador. Hoje, modelo legitimado e exigido como requisito para uma avaliação satisfatória dos cursos de graduação[12] e de pós-graduação e referência na constituição do modelo docente proposto nas políticas de formação de professores e professoras para o ensino básico, na qual o professor desse nível de ensino deve ser também pesquisador, especialmente, das questões de natureza pedagógica que afetam a relação ensino aprendizagem, na educação básica.

Em 1982, ainda no processo de finalização da dissertação de mestrado, integrou como pesquisadora o Projeto Regionalização e Delimitação do Brasil Semi-Árido (Projeto Semi-Árido), resultado de convênio com o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), sendo responsável pela pesquisa e elaboração de estudo sobre os aspectos socioeconômicos do Piauí. Teresinha Queiroz desenvolveu este projeto entre 1982 e 1985.

Na primeira metade dos anos 1980, a experiência de pesquisa e o foco de estudos centravam-se na história socioeconômica, desdobramento de sua formação inicial no curso de Ciências Econômicas, no mestrado em História econômica e no trabalho simultâneo como professora nos Departamentos de História e de Economia, além do peso da História econômica no âmbito da historiografia brasileira. As questões socioeconômicas levantadas quando da elaboração da dissertação sobre a borracha de maniçoba continuavam orientando seu trabalho, o que resultou entre 1983 e 1985, como desdobramento da pesquisa para o CNPq, na redação do trabalho *A economia piauiense de 1850 a 1950*.[13] Nesse período, pesquisou as

11. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

12. BRASIL. Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (SINAES). *Instrumento de avaliação de cursos de graduação*: presencial e a distância. Brasília (DF), 2017.

13. QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *A economia piauiense no período de 1850 a 1950*. Teresina: CNPq/UFPI/SUDENE, 1985.

temáticas da agricultura, da maniçoba, do extrativismo e da seca, ao tempo que ministrava aulas nos cursos de Ciências Econômicas, História, Ciências Sociais e outros cursos da área de Ciências Humanas.

Interessante destacar a respeito de sua trajetória enquanto professora/pesquisadora ou pesquisadora/professora, nesse contexto, o processo de aprendizagem da área em perspectiva interdisciplinar, especialmente com a economia, do ponto de vista de sua formação e das condições materiais e institucionais nas quais trabalhava na UFPI e lograva a continuidade dos estudos em nível pós-graduado.

Saindo de uma cidade periférica – Teresina – sem boas livrarias, com pouquíssimo acesso aos livros, para uma cidade de porte médio – Curitiba – para um programa de pós-graduação que era basicamente uma filial da Escola Prática de Altos Estudos, em Paris, pôde mergulhar na tradição francesa, como ela chegava à época, sacralizada, dando continuidade ao estudo dos Annales que havia iniciado em Teresina, na disciplina da professora Célis Portella, sua professora quando voltara dos créditos do mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e sua principal referência na UFPI. Nesse período, o acesso aos livros era muito restrito e o contato com a bibliografia atualizada na área ocorria mediante a saída para um centro maior no qual era possível comprar muitos livros. Atualizar-se, na área, se relacionava diretamente à migração temporária para outros estados para continuar os estudos em nível de pós-graduação. A dinâmica de circulação e de consumo das obras e dos autores era bastante diferenciada em relação à contemporaneidade. Parte da bagagem de volta das viagens para estudo e pesquisa, era composta por livros. Chegando, em Teresina, os livros eram socializados com os colegas professores e professoras do Departamento e com os alunos e alunas, no formato de xérox. Desse modo, as novidades no campo da historiografia iam sendo consumidas e passavam a influenciar junto às aulas, novas pesquisas, no contexto de implantação da pós-graduação na UFPI nos anos 1990, na qual Teresinha Queiroz foi protagonista.

Em sua trajetória como pesquisadora ocorreu uma viragem para a história cultural, então denominada sociocultural, que pode ser percebida a partir de 1986, fruto da dinâmica pessoal de trabalho enquanto professora e pesquisadora, articulada às mudanças na historiografia brasileira na segunda metade da década de 1980 e à sua formação em nível de doutorado. Quando ingressou, no mestrado, o paradigma dominante na Universidade Federal do Paraná (UFPr) era a Escola dos Annales. Na historiografia brasileira no período, rivalizavam duas tendências, o marxismo dominante, e os Annales, como vanguarda. A orientadora de Teresinha Queiroz, Dra. Cecília Maria Westphalen – havia sido orientanda de Fernando Braudel. O mestrado em História da UFPr seguia o modelo da História Nova e recebia muitos professores vindos da Europa, especialmente da França, conforme rememora.

Em meados da década de 1980, Teresinha Queiroz se organizava para sair para o doutorado. Sua expectativa era fazer doutorado em Paris. Sobre esta experiência, conta:

> O doutorado, eu fiz na Universidade de São Paulo, mas não tinha a menor pretensão de fazer o doutorado no Brasil. Nos anos 80, a moda era fazer o doutorado na Europa. E eu fiz a seleção para a França, passei em várias universidades, inclusive na Sorbonne, consegui... passar que eu digo, consegui orientadores lá. Mas era a época do governo do Sarney, o final do governo do Sarney, uma crise econômica, política muito forte no Brasil, com a restrição de bolsas. Aí, eu ganhei as vagas na Europa, especificamente em Paris, mas eu não consegui a bolsa. E um professor universitá-

> rio, ele só sai para fazer curso no exterior se ele tiver bolsa é, na verdade, a garantia da saída. Eu terminei indo para São Paulo por uma casualidade. Não me arrependi. Terminei que fiz uma escolha muito boa, porque na França eu ia continuar trabalhando as temáticas da economia. Era trabalhar o extrativismo, porque a história econômica era muito forte na França. E aqui eu pude fazer uma passagem, que era uma passagem que estava ocorrendo à época, mas que eu não tinha a menor consciência acerca dela, que era a passagem para a história cultural. Já estava havendo um processo de esgotamento daquelas histórias mais fragmentadas — econômica, social, demográfica, política — e havia uma movimentação geral no mundo de compreensão da história de uma maneira um pouco mais global. Então, já saía um pouco da história especializada para essas histórias mais totais, e meu livro terminou ganhando essa dimensão.[14]

Antes da saída para o doutorado, quando já se sentia desestimulada com o estudo da história econômica e não via possibilidades de crescimento profissional nesta perspectiva, a sensação de esgotamento de aprendizagem na área convivia com o prazer da leitura das obras que vinham surgindo na historiografia. Ao longo de sua trajetória é recorrente o gosto pelos livros, o prazer da leitura e a consumo das novidades no campo da História. O processo que denominou em suas aulas e estudos sobre historiografia de virada historiográfica, emergia na historiografia brasileira, na medida em que ocorria no Brasil uma abertura intelectual com a tradução, a publicação, a circulação e o consumo de obras que caracterizaram esse processo na Europa nas décadas de 1960 e 1970. Com efeito, em sua tese, *Os literatos e a República*, ela dialoga com os autores que caracterizam essa virada, referências, hoje, ainda atuais e bibliografia obrigatória nos cursos de graduação, de mestrado e de doutorado. Na tese referida podemos identificar a presença de autores como Roger Chartier, Carlo Ginzburg e Hobsbawm, por exemplo.

Ao tempo em que se mantinha atualizada em relação à historiografia, alimentava o prazer da descoberta, o gosto pela pesquisa, saboreando os arquivos, ao frequentar o Arquivo Público do Piauí – um lugar de lazer e de sociabilidade para Teresinha Queiroz, desde o ensino secundário, no qual localizou parte do acervo que integraria sua tese de doutorado. Em suas palavras:

> [...]Antes que eu tivesse alguma iluminação, de fora, em relação ao que poderia ser o tema de minha tese de doutorado, já havia voltado o meu interesse, aqui em Teresina, para um acervo muito expressivo do Arquivo Público, voltado justamente para a história do Piauí. Ou seja, ao tempo em que ministrava aulas na UFPI, lia, como curiosa, parte de um acervo que imagino tivesse, na época em torno de 1.500 livros sobre o Piauí, principalmente livros editados entre o final do século XIX e o início do século XX e que, nos meados da década de 1980, era ainda pouco explorado.
> A então chamada Sessão do Piauí, hoje Biblioteca de Apoio à Pesquisa do Arquivo Público do Piauí, era pouco visitada pelos estudiosos. Assim, de alguma maneira, eu já cultivava esse interesse e, quando dispunha de algum tempo, deslocava-me para o Arquivo para ler, apenas na condição de curiosa e interessada, parte daquele acervo. Evidentemente, não tinha ideia de que essa atividade seria um embrião, também, de

14. QUEIROZ, Teresinha. O ofício de ensinar História. Podcast *O fio da memória*, 27 fev. 2026. Entrevista concedida a Emerson Alves, Sara Soares e Marya Adellayd Coelho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LrE1PeXyGQs. Acesso em: 27 jul. 2026.

> um futuro trabalho que iria redirecionar minha vontade de continuar pesquisando e de explorar coisas novas que se colocavam para a história naquele momento.[15]

O gosto por descobrir e explorar coisas novas que era satisfeito na condição de curiosa a impulsionou à descoberta de um acervo muito pouco conhecido, quase inexplorado na historiografia piauiense, que, com o tempo, foi se transformando em objeto de estudo, na medida em que Teresinha Queiroz foi estabelecendo o diálogo e incorporando as teses de uma obra, então, novíssima, na historiografia brasileira, que inscrevia no mapa da História as relações História e Literatura e História e Ficção. Em suas palavras:

> [...] participei de um Simpósio da Associação Nacional de História (ANPUH), em São Luís, em 1986, e lá tive acesso ao historiador Nicolau Sevcenko, que voltava de Londres no período, e trazia para a discussão no cenário nacional o livro *Literatura como missão*. De uma certa maneira, *Os literatos e a República* filiam-se aquela possibilidade aberta pelo Nicolau. Essa ascendência é assumida e sempre alude a essa filiação quando recorda as origens de *Os literatos*. Evidentemente, apenas a discussão da cultura não daria conta do espectro amplo de informações nele contidas. Outra obra que me abriu novas possibilidades de discussão, agora no campo da política, foi *Os bestializados*, de José Murilo de Carvalho. Ou seja, na historiografia brasileira, a partir dos meados da década de 1980 e na segunda metade desta década, especialmente, começam a circular algumas obras fundantes para os modelos historiográficos que se estabelecem na década de 1990 e após, e que acenavam, para quem estava saindo para os doutorados, com modos novos de pensar o campo historiográfico. Dessa forma, quando iniciei o doutorado, em 1987, já o fiz voltando-me para a discussão na área da cultura, que até então era considerada secundária e, até certo ponto, não politizada. Havia, nesse período, um preconceito muito grande com relação à discussão da cultura e os temas mais valorizados eram realmente os da história política. Voltei-me para esse novo interesse justamente porque me via, naquele momento, numa condição de esgotamento da discussão de natureza econômica.[16]

A natureza da pesquisa que resultou na tese de doutorado e depois na publicação do livro *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo[17], a permitiu explorar, mapear e socializar um universo novo para ela e para a historiografia.

> Retornando de São Paulo, em 1988, passei quatro anos praticamente instalada no Arquivo Público do Piauí, o que não aconteceu de forma individual. Formei uma equipe de seis auxiliares de pesquisa e, com esses auxiliares, compus o *corpus* empírico que deu suporte à elaboração da Tese.[...] Quando iniciei a pesquisa documental, já sabia que, de alguma forma, seguiria o caminho da *Literatura como missão*, ou seja, discutiria o lugar do literato na conjuntura social e política brasileira do final do século XIX e começo do século XX. [...]Nós não tínhamos, entre 1987 e 1988, quando comecei a pesquisa e quando era necessário definir a base empírica, um acervo organizado, e nem tínhamos, na UFPI, a socialização de um conhecimento acerca dos

15. QUEIROZ, Teresinha. Experiência de pesquisa: entrevista. *In:* QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.215-224

16. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Raimundo Nonato Monteiro de Santana*. Teresina, out. 1993.

17. QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. Teresina: FCMC, 1994

> literatos aos quais dei relevo na Tese e com a publicação do livro. Mesmo para mim, que era muito curiosa, que frequentava o Arquivo Público, que era uma leitora contumaz de autores piauienses, a maior parte desses literatos ainda constituía apenas um nome de rua. Eles não rebatiam em mim com mais do que essa referência geral das pessoas, sobretudo das que habitavam Teresina. Tive que fazer, em princípio, um levantamento completo, e complexo também, de autores, livros e publicações do período. Como as publicações na forma de livro foram muito restritas no final do século XIX e início do século XX, o espaço mais significativo para a divulgação dos literatos eram os jornais. Dessa forma, o grande corpus da Tese também se constituiu no que chamamos de as fontes hemerográficas. Esse trabalho, com o tempo, foi tornando-se seletivo na direção das obras de Clodoaldo Freitas e de Higino Cunha, porém a escolha dos autores estudados se deu a partir da própria prática da pesquisa. No início, o que eu fazia era, a partir dos grandes conjuntos de jornais do período, tentar localizar que autores escreveram mais, o que eles escreveram, sobre o que trataram, com que frequência publicavam e tentar reproduzir, tanto quanto possível, aqueles textos que me pareciam mais complexos, de um nível de linguagem mais elevado e que evidenciaram que o autor, além de uma sistemática de escrita, também apresentava continuidade na sua produção. Desse esforço inicial, que durou quase dois anos, terminei por escolher, em virtude justamente do impacto, da frequência e da quantidade de produção — Higino Cunha e Clodoaldo Freitas. Eles já tinham também alguns livros publicados e que iluminavam uma discussão de natureza cultural em conformidade com o que eu pensava que poderia fazer ao longo do trabalho. Fui selecionando esses autores, embora tenha também, durante o período de recolha das fontes, transcrito centenas de artigos de outros autores. Até me decidir por esses autores, tive que fazer uma pesquisa muito mais exaustiva e completa, até para cotejar o pensamento, as concepções de cultura, de história e de sociedade desses escritores com outros do período, para tentar identificar até que ponto eles eram iguais ou diferentes, enfim, para equacionar as questões com que se trabalha no âmbito mais largo, que é o da história da cultura. [18]

A ampla pesquisa que desenvolveu no doutorado, de caráter nacional, pois além de pesquisar no Arquivo Público do Piauí, em Teresina, pesquisou em Jaicós (PI), em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Recife, em São Luís e em Belém, a dotou de uma compreensão geral da sociedade e da cultura em articulação com a política, especialmente, no contexto do século XIX e da Primeira República, bem como de um conhecimento de acervos e de um domínio empírico de ampla documentação relativa ao século XIX e ao início do século XX, muito pouco conhecida. A pesquisa bibliográfica e documental a permitiu construir uma tese que dialogava com as novidades no campo da historiografia brasileira e mundial, características da viragem para a história cultural, sedimentada em acervos documentais pouco explorados e, mesmo, inexplorados. Trabalho cuja contribuição para a historiografia, agregando conhecimentos novos do ponto de vista teórico, metodológico, temático e empírico, começou a ser reconhecida na defesa da tese. Na defesa de *Os literatos e a República*, Teresinha Queiroz foi aprovada com distinção, quando todos os examinadores atribuem ao examinado, a nota dez, raro na USP, no contexto.

18. QUEIROZ, Teresinha. Experiência de pesquisa: entrevista. *In:* QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.219-221.

Pesquisas desenvolvidas por Teresinha Queiroz e pelo conjunto de professores e professores que saíram do Piauí para cursar mestrado e doutorado na área de História, transformaram-se em livros, passando a compor a bibliografia do curso de licenciatura em História da UFPI nos anos 1990. A primeira obra de Teresinha Queiroz publicada foi *Economia piauiense*: da pecuária ao extrativismo, que é uma síntese da monografia inédita *A economia piauiense de 1850 a 1950*, cuja pesquisa e redação datam de 1983 a 1985, publicada pela Associação dos Pesquisadores em Ciências Humanas (APeCH), em 1993. A APeCH no período da publicação era coordenada pela professora Vilma Chiara que havia criado uma coleção para sala de aula da qual fazia parte *Economia piauiense.* Posteriormente, Teresinha Queiroz presidiu a APeCH publicando um conjunto de pesquisas de professores e de professoras do Centro de Ciências da Educação e do Centro de Ciências Humanas e Letras, na segunda metade da década de 1990.[19]

A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí (1900-1920),[20] que corresponde ao texto integral apresentado como dissertação de mestrado, foi publicado pelo Plano Editorial da Academia Piauiense de Letras/Universidade Federal do Piauí, em 1994. O professor Raimundo Nonato Monteiro de Santana, inventou da história econômica no Piauí e pesquisador pioneiro na temática da borracha de maniçoba,[21]gostou do texto e o submeteu ao referido Plano, prefaciando-o em sua primeira edição. Nessa obra, Teresinha Queiroz abordou um eixo pouco estudado na historiografia piauiense – a passagem da economia dominada pela pecuária para o extrativismo vegetal. Na dissertação, Teresinha desejava

> [...] contribuir para a superação de alguns limites que percebia na historiografia piauiense de então, cujas perspectivas de análise ignoravam ou minimizavam o lugar ocupado pelo Piauí no contexto regional e nacional, sendo a História do Piauí vista como algo diferenciado e único e não como parte de um processo mais amplo e mais complexo. Se o interesse era o de fazer emergir o Piauí também como Brasil e como mundo ocidental, igualmente buscava compreender a profunda ligação entre o homem e a natureza no espaço regional, à luz de referências econômicas e políticas, entretanto sem minimizar os dados do cotidiano dos grupos envolvidos. De forma mais clara, o esforço era no sentido de integrar a compreensão do Piauí a processos mais gerais e ao mesmo tempo aproximar-me de uma perspectiva originalmente braudeliana de localizar e estudar o homem em sua prisão geográfica.[22]

A terceira obra publicada de Teresinha Queiroz reproduz sua tese de doutorado *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo, e data de 1994. Publicado pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves (FCMC), o livro foi prefaciado pelo professor Marcelino Leal Barroso de Carvalho, membro do Conselho Editorial da FCMC e Pró-Reitor de Extensão da UFPI, à época. O contexto de publicação da obra *Os Literatos* pela FCMC é marcado pelo estabelecimento de um vínculo entre a Instituição e o Departamento

19. QUEIROZ, Teresinha. Historiografia piauiense. *In:* QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.141-170.

20. QUEIROZ, Teresinha. *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí*: 1900-1920. Teresina: UFPI; Academia Piauiense de Letras, 1994.

21. QUEIROZ, Teresinha. Raimundo Santana: o homem público, economista e historiador. *In*: SANTANA, Raimundo. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos*. 2.ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/EDUFPI, 2017. p. 211-236;

22. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Raimundo Nonato Monteiro de Santana*. Teresina, out. 1993.

de Geografia e História, através do qual ocorreu a publicação de livros e de artigos de autoria dos docentes. Somente no ano de 1994, foram publicados vinte livros.[23] No prefácio de *Os Literatos*, o professor Marcelino Carvalho destaca a amplitude temática da obra e reconhece a sua importância pública para a educação e a cultura no Piauí, para além do universo propriamente acadêmico. Em suas palavras:

> Muitos são, assim, os destinatários dessa importante obra: historiadores, juristas, políticos, educadores, jornalistas, poetas, escritores, cronistas, críticos literários, para citar apenas parte dos que se acham de alguma forma inseridos no universo a que seu conteúdo remete. Ao aprovar sua publicação, o Conselho Editorial da Fundação Cultural Mons. Chaves recomendou também a distribuição deste importante trabalho a todas as bibliotecas públicas do Estado, por considerá-lo uma fonte segura e extraordinariamente atual de consulta para estudantes, professores pesquisadores da história e da literatura piauienses.[24]

Os *Literatos*, ao incorporar leituras quase proibidas no meio acadêmico, ao centrar no que era considerado periférico e objeto de preconceito no contexto – a história da cultura e, ao misturar, essa perspectiva à história política, amplamente valorizada, no período, somando-se, na base, à sistematização e à análise de ampla e exaustiva documentação, permitiu a Teresinha Queiroz dialogar intensamente com suas referências básicas *Literatura como missão*[25] e os *Bestializados*.[26] Nesse diálogo, construiu sua própria tese, ao mesmo tempo, incorporando e diferenciando-se das contribuições das obras referidas. O procedimento teórico-metodológico no qual a autora parte de trajetórias individuais para compreender uma sociedade, em sua articulação com a cultura e a política, além de iluminar o lazer, a educação, a literatura, a religião, a produção e a circulação de livros, a articulação entre literatura e política, abriu um leque imenso de novas possibilidades de pesquisa, que, em parte foi sendo desenvolvido a partir da publicação da obra, que coincide com a implantação dos estudos em nível de mestrado na UFPI. Conforme Teresinha Queiroz,

> [...] o livro estrutura-se a partir de duas ramificações: uma, que ocorre no âmbito da historiografia mundial e brasileira e que se expressa por uma retomada da questão da cultura, a cultura sendo o viés através do qual se estudava a economia, a política, a literatura, a vida social, etc.; e outra, a da possibilidade efetiva, aqui no Piauí, de se pensar algumas questões novas em virtude da existência de acervo que era relativamente desconhecido. Esse acervo apontava para um conjunto muito amplo de questões e eu tinha aquelas leituras em mente, mas não a ideia de que poderia fazer um trabalho historiográfico ou de que poderia, a partir daí, delimitar um objeto de estudo e desenvolver pesquisas nessa direção.[27]

23. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 4. fev. 2008.

24. CARVALHO, Marcelino Leal Barroso de. Prefácio. *In*: QUEIROZ, Teresinha. *Os literatos e a República*: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo. Teresina: FCMC, 1994.p.12.

25. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

26. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*: O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

27. QUEIROZ, Teresinha. Experiência de pesquisa: entrevista. *In:* QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.217.

Do ponto de vista da produção pessoal, a pesquisa realizada para o desenvolvimento da tese de doutorado, rendeu à autora à redação de um conjunto de monografias, em parte transformadas em livros: *A educação no Piauí, Família e economia* e *As diversões civilizadas em Teresina (1880-1930)*. Abordando temas que se insinuavam na historiografia brasileira ainda de modo periférico, Teresinha Queiroz, vai instituindo entre nós, no Piauí, a história da educação, a história da infância e da juventude, a história da família, a história das mulheres, a história do cinema, do teatro, das formas tradicionais e modernas de lazer e de sociabilidades, dentre outras temáticas.[28]

Após concluir o doutorado, Teresinha Queiroz passou a organizar o próprio acervo documental, bem como a produzir um catálogo de obras sobre a história do Piauí, que subsidiaram seu trabalho como estudiosa da historiografia[29], organizadora e editora da obra de Higino

28. QUEIROZ, Teresinha. *A educação no Piauí (1880-1930)*. Imperatriz, MA: Ética, 2008; QUEIROZ, Teresinha. *Família e economia*: um estudo dos inventários e testamentos paulistas dos meados do século XVII. Imperatriz, MA: Ética, 2008; QUEIROZ, Teresinha. *As diversões civilizadas em Teresina (1880-1930)*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

29. QUEIROZ, Teresinha. O historiador Wilson Brandão. *In*: BRANDÃO, Maria de Lourdes Leal Nunes de Andrade; MORAES, Herculano (org.). *Wilson Brandão*: símbolo de uma geração. Teresina: Gráfica e Editora Júnior, 2005. p. 115-118; QUEIROZ, Teresinha. Odilon Nunes: história e erudição. *Revista Presença*, Teresina, v.1, p.34-48, 2009; QUEIROZ, Teresinha. As escritas de R. N. Monteiro de Santana. *Informe Econômico*, Teresina, v.8-12, 2009; QUEIROZ, Teresinha. A cidade na historiografia brasileira. *In*: REGO, Ana Regina; MENDES, Cecília, QUEIROZ, Teresinha (org.). *Piauí*: História, cultura e patrimônio. Teresina: Instituto Camillo Filho, 2010. p. 21-27; QUEIROZ, Teresinha. A história da Independência no Piauí. *Revista Presença*, Teresina, v.1, p.15-18, 2013; QUEIROZ, Teresinha. Odilon Nunes: história e erudição. *In*: NUNES, Odilon. *Estudos de História do Piauí*. Teresina: EDUFPI/APL, 2014. p. 307-336; QUEIROZ, Teresinha. As escritas de R.N. Monteiro de Santana. *In*: LIMA, Solimar Oliveira; VERAS, Enoísa (org.). *Informe econômico em textos escolhidos*. Teresina: EDUFPI, 2015. v.1.p. 240-247; QUEIROZ, Teresinha. A historiografia da independência no Piauí. *In*: LIMA, Solimar Oliveira; VERAS, Enoísa (org.). *Informe econômico em textos escolhidos.* Teresina: EDUFPI, 2015. v.2.p. 388-393; RODRIGUES, Maristella Muniz; QUEIROZ, Teresinha. Inventando as tradições: as comemorações da Batalha do Jenipapo durante o governo de Alberto Silva (1971-1975). *In*: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Rodrigo Caetano; SILVA, Ronyere Ferreira da (org.). *História e política*. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 127-146; QUEIROZ, Teresinha. Raimundo Santana: o homem público, economista e historiador. *In*: SANTANA, Raimundo. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos*. 2.ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras/EDUFPI, 2017. p. 211-236; QUEIROZ, Teresinha. As escritas de R. N. Monteiro de Santana. *In*: LIMA, Solimar Oliveira; VERAS, Enoisa (org.). *Informe econômico*: textos escolhidos. Teresina: EDUFPI, 2017.v.1.p.240-247; QUEIROZ, Teresinha. A historiografia da independência. *In*: LIMA, Solimar Oliveira; VERAS, Enoisa (org.). *Informe econômico*: textos escolhidos. Teresina: EDUFPI, 2017.v.2.p.388-393; QUEIROZ, Teresinha. A Balaida, de Clodoaldo Freitas: considerações em torno de um manuscrito oitocentista. *In*: FREITAS, Clodoaldo. *A Balaiada*. Teresinha. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019. p. 101-121; QUEIROZ, Teresinha. A Balaida, de Clodoaldo Freitas: considerações em torno de um manuscrito oitocentista. *In*: SOUSA NETO, Marcelo de; ALVARENGA, Valtéria Melo; FONTINELES FILHO, Pedro Pio (org.). *A história sob múltiplos ângulos*: trajetórias de pesquisa e escrita. Teresina: EDUESPI, 2020.p.17-37; QUEIROZ, Teresinha. Apresentação. *In*: FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. 2.ed. São Paulo: Mentes Abertas, 2020. p.7-15; QUEIROZ, Teresinha. A história da Independência no Piauí: das escritas instituintes aos revisionismos, das versões modernas às celebrações. *Revista Humana Res*, Teresina, v.1, p.59-81, 2022; DIAS, Rodrigo Thadeu Paiva; QUEIROZ, Teresinha. A escrita instituinte de Abdias Neves sobre as lutas pela independência do Piauí em A guerra de Fidié. *Contraponto*, Teresina, v.12, p. 97-108, 2023; QUEIROZ, Teresinha. Oeiras, 24 de janeiro de 1823: nomes, eventos e significados na história da Independência do Brasil. *In:* CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho; QUEIROZ, Teresinha; FERREIRA, Ronyere; SOUSA, Talyta Marjorie Lira (org.). *O Piauí oitocentista*: economia, política, sociedade e cultura. Teresina: Cancioneiro, 2023. p. 39-54; QUEIROZ, Teresinha. A história da Independência no Piauí: das escritas instituintes aos revisionismos, das versões modernas às celebrações. *In*: CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho; ABRANTES, Elizabeth Sousa; MATEUS, Yuri Alhadef Sampaio (org.). *A Independência do Brasil nas províncias do Maranhão e Piauí*. São Luís:

Cunha, de Clodoaldo Freitas e de outros autores também pesquisados, quando no processo de composição do *corpus* documental da tese. Este trabalho começa com a publicação, pela APEcH, do livreto *Notáveis e obscuros*: Higino Cunha e se obra,[30] em 1995.

Ao retornar do curso de doutorado, Teresinha Queiroz começava a estabelecer um elo entre gerações de estudiosos e de produtores de literatura e história no Piauí, colocando no horizonte de leitura e de circulação, através da disponibilização de seu acervo pessoal e de seu trabalho editorial, autores que lia no Arquivo Público do Piauí, por prazer, e que se tornaram base da pesquisa de sua tese. No campo acadêmico, seu trabalho na organização e na edição das obras de Clodoaldo Freitas[31], de Higino Cunha[32] e de outros autores pesquisados[33], promoveu o surgimento de novos temas e abordagens desenvolvidos em trabalhos finais de curso de graduação, mestrado e doutorado. Os literatos inicialmente estudados por Teresinha Queiroz,

---

Editora da UEMA, 2023. p. 231-258; SILVA, Kamila Santos e; QUEIROZ, Teresinha. As múltiplas expressões de uma trajetória: a participação de Joaquim Raimundo Ferreira Chaves na trama intelectual piauiense na segunda metade do século XX. *Revista Humana Res*, v. 6, p.139-159, 2024; SILVA, Kamila Santos e; QUEIROZ, Teresinha. Com vistas de filho amante e agradecido: Monsenhor Chaves e a escrita histórica de Teresina na comemoração do seu centenário. *Revista Humana Res*, v. 7, p.18-34, 2025; QUEIROZ, Teresinha. O novo "Movimento de Renovação Cultural". *In*: SANTANA, Arão Paranaguá de (org.). *Professor Santana*: olhares sobre vida e obra: 100 anos. Teresina: EDUFPI/SEPLAN-PI, 2026.p. 119-124; QUEIROZ, Teresinha. As escritas de R. N. Monteiro de Santana. *In*: SANTANA, Arão Paranaguá de (org.). *Professor Santana*: olhares sobre vida e obra: 100 anos. Teresina: EDUFPI/SEPLAN-PI, 2026.p. 55-64.

30. QUEIROZ, Teresinha. *Notáveis e obscuros*: Higino Cunha e sua obra. Teresina: APeCH/UFPI, 1995.

31. FREITAS, Clodoaldo. *O Bequimão*: esquisso de um romance. Organização e edição: Teresinha Queiroz. São Paulo: Siciliano, 2001; FREITAS, Clodoaldo. *O palácio de lágrimas*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. São Luís: AML/Editora da UEMA, 2008; FREITAS, Clodoaldo. *Memórias de um velho*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. São Luís: AML/Editora da UEMA, 2008; FREITAS, Clodoaldo. *Um segredo de família e outros contos*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2009; FREITAS, Clodoaldo. *O Bequimão*: esquisso de um romance. 2. ed. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2009; FREITAS, Clodoaldo. *Coisas da vida.* Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2009; FREITAS, Clodoaldo. *Por um sorriso*. 2.ed. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2009; FREITAS, Clodoaldo. *Os bandoleiros*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2009; FREITAS, Clodoaldo. *O palácio das lágrimas*. 2.ed. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2010; FREITAS, Clodoaldo. *Biografia e crítica*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2010; FREITAS, Clodoaldo. *Os burgos e outros contos*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Imperatriz: Ética, 2010; FREITAS, Clodoaldo. *Vultos piauienses*: apontamentos biográficos. Organização e edição: Teresinha Queiroz. 3.ed. Teresina: EDUFPI/Academia Piauiense de Letras, 2012; FREITAS, Clodoaldo. *Em roda dos fatos*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Teresina: Academia Piauiense de Letras; Brasília, DF: Senado Federal; Teresina: EDUFPI/Academia Piauiense de Letras, 2012; FREITAS, Clodoaldo. *Balaiada*. Organização e edição: Teresinha Queiroz. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019; FREITAS, Clodoaldo. *Vultos piauienses*: apontamentos biográficos. Organização e edição: Teresinha Queiroz. 4.ed. Teresina; São Paulo: EDUFPI; Lawbook, 2014; FREITAS, Clodoaldo. *Os fatores do coelhado*: escorço de História. Organização e edição: Teresinha Queiroz. 2.ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2019; FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Organização e edição: Teresinha Queiroz, Ronyere Ferreira. 2.ed. São Paulo: Mentes Abertas, 2020.

32. CUNHA, Higino. *Memórias:* traços autobiográficos. Organização: Teresinha Queiroz. 2.ed.Teresina: Academia Piauiense de Letras; Brasília, DF: Senado Federal, 2011.

33. CASTELO BRANCO, Miguel de Sousa Borges Leal. *Apontamentos biográficos de alguns piauienses ilustres e de outras pessoas notáveis que ocuparam cargos importantes na província do Piauí*. Organização: Teresinha Queiroz. 2. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras; Brasília: Senado Federal, 2012; CASTELO BRANCO, Miguel de Sousa Borges Leal. *Apontamentos biográficos de alguns piauienses ilustres e de outras pessoas notáveis que ocuparam cargos importantes na província do Piauí*. Organização: Teresinha Queiroz. 3. ed. São Paulo; Brasília; Teresina: Lawbook; Senado Federal; APL, 2014; DAVID, Caldas. *Abaixo a Monarquia*: David Caldas, um republicano desconhecido. Organização: Teresinha Queiroz, Nelson Nery Costa, Ronyere Ferreira Teresina: Cancioneiro, 2026.

hoje são objeto de escrita de historiadores e de historiadoras de diferentes gerações, como é possível ver na obra *O senhor da palavra*: estudos sobre a obra de Clodoaldo Freitas, que data de 2024.[34] Na historiografia contemporânea, um conjunto de pesquisas foi possível como a recuperação, a edição e a publicação de obras de Higino Cunha, de Clodoaldo Freitas e de seus contemporâneos.

Sua experiência com pesquisa que foi se formando desde a graduação e teve seu ápice no doutorado, possibilitou que desenvolvesse em sua dissertação de mestrado e na tese de doutorado trabalhos que atualizavam as formas de produção do conhecimento histórico, especialmente, a tese de doutorado, que explorava uma temática considerada secundária – a cultura – articulada a temática na moda na década de 1980 – a política – ambas em articulação à sociedade. Assim, o estudo relacional da cultura, da sociedade e da política – permitiu à obra *Os literatos e a República* fundar a historiografia da Primeira República, no Piauí, e inspirar e informar um conjunto de trabalhos nas décadas seguintes.[35]

34. QUEIROZ, Teresinha (org.). *Um senhor da palavra*: estudos sobre a obra de Clodoaldo Freitas. 1.ed. Teresina: Cancioneiro, 2024.

35. Eis exemplos de algumas dissertações de mestrado que dialogam com a obra *Os literatos e a República*, ver: FERRO, Maria do Amparo Borges. *Educação e sociedade no Piauí republicano*. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí, 1995; SOUSA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidade*: as narrativas de piauiensidade. 2007. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2007; COSTA, Francisco Humberto Vaz da. *De relance*: a construção da civilidade em Teresina (1900-1930). 2008. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2008; COSTA, Mara Lígia Fernandes. *A escrita e o desejo*: as relações de gênero na produção literária de Clodoaldo Freitas. 2009. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2009; TORRES, Gislane Cristiane Machado. *Discursos centralizantes* e práticas desviantes: poder estatal e cultura literária no Piauí nos anos 1960 e 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2009; AVELINO, Jarbas Gomes Machado. *As escritas dos bacharéis*: a ciência e o direito como mediadores para a construção de uma sociedade republicana, 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2010; FARIAS, Vanessa Soares. *Em busca da 'Geração perdida'*: formação escolar e intelectual de homens de letras em Teresina (1930-1964). 2011. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2011; SILVA, Nercinda Pessoa da. *O experienciar da morte*: comportamento frente à finitude em Teresina de 1900 a 1930. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2012; ARAÚJO, Vinícius Leão. *História e imprensa*: a cultura política em jornais piauienses de 1868 a 1875. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2013; DIAS, Michelle Araújo. *Está em jogo uma questão social*: intelectuais e a instrução pública no Piauí (1900-1930). 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2013; ROCHA, Amanda Chaves da. *Miguel Borges*: a atuação de um homem de letras no Piauí oitocentista. 2015. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2015; SILVA, Ronyere Ferreira da. *O teatro em Teresina*: produções artísticas e tensões culturais (1890-1925). 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2017; ARAÚJO, Thaíse de Sousa Araújo. *O Piauí republicano*: política e administração no governo de Gregório Taumaturgo de Azevedo (1889-1890). 2020. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2020; DAMASCENO, Bruno Araújo. *Antônio Coelho Rodrigues*: um homem, a política e seu trabalho nos frementes anos de viragem da Monarquia à República (1846-1912). 2022. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2022; GARCEZ, Isaac Dias. *O progresso liberal*: análise das atuações políticas de Deolindo Mendes da Silva Moura e de José Manoel de Freitas na província do Piauí (1850-1860). 2023. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2023; SILVA, Bianca Moura. *O Bispado de D. Joaquim Antonio de Almeida e a imprensa católica*: um projeto ultramontano no Piauí. 2023. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2023; CARVALHO, Flávio Fernandes. *Imprensa, ressentimento e poder*: a trajetória de Lívio Lopes Castelo Brano e Silva e a dinâmica política do Piauí oitocentista. 2023. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2023; CARVALHO, Diego Renê de Oliveira. *Uma biografia de Baurélio Mangabeira*: a vida e a época de um autor piauiense (1884-1937). 2024. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2024; SANTOS, Dayane Sampaio dos. "*Viva o governo republicano, único que pode fazer a felicidade da nação*!": David Moreira Caldas e as narrativas sobre o ideário republicano.

Um conjunto significativo de trabalhos acadêmicos em diferentes níveis segue os caminhos abertos pela obra *Os literatos e a República*, em termos teóricos, metodológicos e temáticos. Como não se trata de um trabalho monográfico, uma vez que faz uma articulação entre temas centrais que caracterizam o século XIX, é muito rico do ponto de vista de abertura para aprofundamento dos temas tratados em síntese na constituição da tese. Sua riqueza temática o coloca como um livro mãe da Primeira República.

Transformado em livro no contexto de implantação dos estudos pós-graduados na UFPI e de constituição de uma historiografia piauiense acadêmica, articulada ao retorno dos professores do DGH dos cursos de mestrado e de doutorado e à publicação de suas produções em formato de livros e de artigos, *Os Literatos*, na comunidade acadêmica tornou possível a emergência de um conjunto de novos estudos, de natureza diversa, que sedimentam a historiografia piauiense acadêmica, com novos autores, alunos e alunas que ingressavam nos programas de pós-graduação da UFPI, na medida em que estavam sendo instituídos.[36]

O estabelecimento de diálogo entre diferentes gerações de estudiosos do Piauí é um trabalho recorrente de Teresinha Queiroz. Através de suas aulas, de suas obras, da edição de livros, apresenta constantemente os frutos do passado às novas gerações, na crença de ir tecendo, no coletivo, a história como memória do mundo.

> É, a história é a memória do mundo. Eu costumo dizer para os meus alunos que a nossa profissão, que o nosso trabalho, que aquilo que a gente traz como informação é o que garante a própria preservação da memória ao longo dos séculos. Ai de nós se historiadores no passado não tivessem se dedicado, como nós fazemos hoje, a esse registro do mundo. O historiador, ele é responsável por trazer para as gerações atuais, para as gerações futuras, tudo aquilo que é significativo do ponto de vista das transformações, como você bem apontou, econômicas, sociais, políticas, culturais, nos sentimentos, dos modos de estar no mundo. Então, a história, ela tem esse papel importantíssimo. É por isso que a gente tem que valorizar bastante o nosso trabalho, porque uma sociedade sem história, a gente pode fazer uma analogia com uma pessoa sem memória[37].

2024. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2025; DIAS, Rodrigo Thadeu Paiva. *Estado, progresso e civilização na atuação intelectual de Abdias Neves*. 2025. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, 2025;

36. Ao iniciar a orientação no curso de Especialização emHistória do Piauí e no Mestrado em Educação, Teresinha Queiroz orientou trabalhos que desenvolvem temas estudados nasua tese de doutorado, ver: SILVA, Reginaldo da. *Os primeiros anos da República no Piauí (1889-1891)*. 1995. Monografia (Especialização em História do Piauí), Universidade Federal do Piauí, 1995; SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. *Em busca de identidade*: o carnaval em Teresina. Monografia (Especialização em História do Piauí), Universidade Federal do Piauí, 1995; FERRO, Maria do Amparo Borges. *Educação e sociedade no Piauí republicano*. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí, 1995. Posteriormente, Paulo Gutemberg de Carvalho, em trabalho orientado por Teresinha, analisou um conjunto de literatos, dentre eles Higino Cunha e Clodoaldo Freitas, enquanto historiadores, construtores de uma relação entre e história e identidade, produtora de narrativas de piauiensidade; Francisco Humberto Vaz da Costa, por sua vez, aprofunda a temática da cidade, na perspectiva da construção da civilidade, a partir da escrita dos literatos; Maria Lígia Fernandes Costa, a partir da escrita de Clodoaldo Freitas, abordou as relações de gênero na produção literária do autor; Ver: SOUSA, 2007; COSTA, F., 2008; COSTA, F., 2009.

37. QUEIROZ, Teresinha. O ofício de ensinar História. Podcast *O fio da memória*, 27 fev. 2026. Entrevista concedida a Emerson Alves, Sara Soares e Marya Adellayd Coelho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LrE1PeXyGQs. Acesso em: 27 jul. 2026.

História, literatura e sociabilidades, que reúne um conjunto de textos elaborados e publicados, inicialmente, entre 1991 e 1996, em sua maioria produzidos para atender a convites de instituições, conselhos editorais e à participação em eventos culturais, traz para os leitores e leitoras, desde a temática da invenção da infância, o cinema enquanto invenção do diabo, à relação entre os homens, os animais e as sensibilidades. Os textos que compõem a coletânea colocam em circulação textos relativamente curtos, sedutores e charmosos, com novos temas, no contexto, tais como: o nascimento da infância, a história do cinema, as polêmicas anticlericais, o imaginário político no século XIX, a relação entre poesia e trabalho, a relação entre direito e identidades, que também estão na base de trabalhos acadêmicos de diferentes níveis.

Seu trabalho na atualização das formas de pensar e escrever a história não se esgota nas suas obras individuais. Através de suas aulas e de seu trabalho de orientação, tem estimulado alunos e alunos de diferentes níveis a desenvolver pesquisas inovadoras. Parte dessas pesquisas se transformou em livros e, Teresinha Queiroz, na condição de orientadora ou coorientadora foi à responsável por apresentar os novos autores e autores e suas obras. Um dos conjuntos de textos da professora foi, assim, sendo constituído por prefácios de obras que compõem a historiografia piauiense.

Seu trabalho como prefaciadora começa, em 1993, ao prefaciar o livro *Cadernos históricos*, de Mons. Chaves, e tem continuidade na medida em que as dissertações de mestrado orientadas por ela começam a ser publicadas. Em suas palavras:

> À medida que meus orientandos iam concluindo suas dissertações e publicando-as, fiz vários prefácios. Eles resultaram de meu trabalho como orientadora e coorientadora. São dessa época os prefácios da Lêda Guimarães, da Amparo Ferro e do Kléber Montezuma, nos três casos todos relacionados com este meu trabalho. Nunca fiz a conta, mas boa parte desses prefácios é a continuidade do trabalho desenvolvido com os alunos em suas pesquisas. É caso também do livro da Elizangela Cardoso, que foi minha orientanda na graduação, e do Pedro Vilarinho, que foi coorientando no mestrado da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Os prefácios são sobretudo o sinal de uma relação de trabalho acadêmico que se estende por vários anos, e quase sempre é mediado por uma pesquisa acadêmica, feita sob minha orientação. E, claro, de uma relação profissional e acadêmica que termina por resvalar para o campo das amizades, que permanecem para além do vínculo acadêmico. Prefácios são também desdobramentos de outros prefácios, como foi o caso de Mons. Chaves, para quem prefaciei três livros, entre eles a *Obra completa*. A partir daí tudo que ele publicava queria que eu prefaciasse. Ele pedia ao Elmar Carvalho, que era o responsável pela parte editorial da Fundação Cultural Monsenhor Chaves fazer a intermediação. Eu orgulhosamente aceitava. Fazer um prefácio me trazia dois sentimentos: honra e temor, mas ele achava tudo muito bom.[38]

Parte dos prefácios elaborados por ela foi reunida e publicada na obra *Do singular ao plural*, que constitui uma obra importante para conhecer a historiografia piauiense contemporânea, uma vez que os prefácios elaborados por Teresinha Queiroz ao situarem as contribuições da obra nos seus respectivos campos de pesquisa, permitem compreender parte da dinâmica de produção da historiografia acadêmica no Piauí nas últimas três décadas.[39]

38. QUEIROZ, Teresinha. *Entrevista concedida a Calil Abraão Felipe*. Teresina, 2008.

39. QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.

No mesmo ano em que começava a redigir prefácios, ocorreu implantação do primeiro mestrado da UFPI e o primeiro curso de especialização em História do Piauí. Nesses dois cursos, Teresinha inicia o seu trabalho como professora e orientadora em estudos pós-graduados. Nesse contexto, é possível flagrá-la transmitindo conhecimento sobre obras e autores recém-lançados, ensinando a realizar revisões bibliográficas, a estabelecer diálogo com a literatura, a conectar teoria e empiria. No Mestrado em Educação, composto por professores com formação interdisciplinar, Teresinha Queiroz vai continuar, agora como orientadora, a trabalhar com história da educação, um dos recortes temáticos que integrou sua tese.[40]

Ao retornar do doutorado, além de passar a atuar no ensino e na pesquisa no âmbito da pós-graduação, retoma um trabalho que vinha desenvolvendo com uma equipe de professoras, dentre elas, a professora Célis Portella, a reformulação da estrutura curricular do curso de Licenciatura em História, processo que teve início na década de 1980 e foi finalizado em 1995, com a implantação de um novo currículo. Tratava-se de atualizar o currículo em relação ao quadro que se delineava no DGH com a qualificação de parte de seu corpo docente em nível de especialização, de mestrado e de doutorado. Na integralização do então novo currículo, foi responsável pela implantação em sala de aula de uma experiência pioneira na UFPI – a integração de monografias de conclusão de curso, na graduação, instituídas, em 1995, com as primeiras defesas datando de 1998.

Como a implantação das monografias de conclusão de curso, além de ensinar a produzir a história em nível de pós-graduação, passou a ensiná-la na graduação. Á época, ocorreu à inserção de um ciclo de pesquisa na licenciatura em história, com a integralização das disciplinas Métodos e técnicas de pesquisa I, Métodos e técnicas de pesquisa II, Monografia I e Monografia II, na grade curricular. Estas disciplinas foram inauguradas, por Teresinha Queiroz, que, pioneiramente, conduziu um grupo de alunas e alunos à elaboração de monografias de conclusão de curso, acompanhando a primeira turma que vivenciou esta experiência na graduação desde a disciplina de Teoria e metodologia da História até a defesa das monografias, na disciplina Monografia II.

A elaboração de trabalhos de conclusão de curso hoje é um requisito básico dos cursos de graduação, obrigatório para todos os cursos de graduação, mas, à época, era um projeto novíssimo, e muito ousado. Seu desenvolvimento seduziu e aflorou o gosto pela pesquisa e pelo prazer da descoberta, no corpo discente. E, ao mesmo tempo, foi alvo de um conjunto amplo de resistências dos corpos docente e discente. O trabalho de Teresinha Queiroz na implantação das monografias, embora alvo de muita oposição, foi se sedimentando e o ensino de pesquisa tornou-se prática consolidada no curso.

40. Entre 1993 e 1999, Teresinha orientou no Mestrado em Educação os seguintes trabalhos: SANTOS, Kleber Montezuma Fagundes dos. *O movimento dos professores da APEP e a construção de uma nova cidadania em Teresina*: 1978-1982. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí, 1995; FERRO, Maria do Amparo Borges. *Educação e sociedade no período republicano.* 1995. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí, 1995; REBELO, Emília Maria de Carvalho. *As relações entre urbanização e educação escolar o município de Esperantina (PI), no período de 1960/1980*. 1997.Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí,1997; CRUZ, Maria Auxiliadora Gadelha. *O ensino de história do 2° grau em Fortaleza*: investigando o uso do livro didático. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí,1997; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Ensino de história em Teresina*: o impacto da História Nova no cotidiano da sala de ala. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí,1997; BATISTA, Irene Bezerra. *A prática pedagógica do professor de Geografia de 5ª a 8ª séries em escolas publicas de Teresina (PI)*. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Piauí,1997.

A exigência de elaboração de monografias de conclusão de curso, hoje denominadas de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ampliou significativamente a qualidade do curso, pois os alunos e alunas puderem elaborar um trabalho de pesquisa no interior da graduação, aprendendo também os procedimentos teóricos e metodológicos de elaboração da História. Como pioneira neste processo de ensino de pesquisa na graduação[41], Teresinha Queiroz, já orientou 66 (sessenta e seis) trabalhos de conclusão de curso e participou de 111 (cento e onze) bancas de defesa nesse nível de ensino.[42]

Os primeiros trabalhos abordaram a história das mulheres, a história da infância e da juventude, de grupos marginais, a relação história e arqueologia e a ditadura civil-militar. A continuidade dessa prática permitiu a alunos e alunas desenvolver pesquisas sobre seus interesses, ora sem conexão direta com as pesquisas desenvolvidas pelos professores em nível de mestrado e de doutorado, na medida em que a qualificação docente nesses níveis ia acontecendo, ora desdobrando temáticas inicialmente desenvolvidas pelos professores e professoras. Os alunos e alunas do curso de licenciatura em História, a partir de 1998, quando ocorreram as primeiras defesas, tornaram-se produtores de conhecimento histórico e a cada semestre amplia-se o horizonte do conhecimento histórico na historiografia contemporânea e a história segue entre nós como construtora da memória do mundo, conforme ensina Teresinha Queiroz em suas aulas.

Logo após implantar os trabalhos de conclusão de curso na graduação, aposenta-se e vai trabalhar na instalação do Mestrado em História da UFC. Ao retorno à UFPI, em 2006, após aprovação em concurso público, Teresinha Queiroz retoma o trabalho de orientação na graduação. Nesse contexto, é possível vislumbrar uma maior articulação entre os objetos de pesquisa escolhidos pelo corpo discente e as temáticas trabalhadas pelos professores e professoras em suas trajetórias de pesquisa.

Teresinha Queiroz, então de volta à UFPI, retornou a temáticas tangenciadas e mesmo abandonadas no processo de elaboração de suas pesquisas de mestrado e de doutorado, quanto aprofunda temas, a partir de estudos específicos.[43] Um exemplo: quando elaborava sua

41. CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Mulheres, escolarização de terceiro grau e mercado de trabalho*. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; CARVALHO, Maria do Amparo Alves de. *Relações entre Igreja-Estado em Teresina 1964 a 1970*. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; SOARES, Shamália Gayl de Sousa. *Registro de uma experiência de consolidação de suportes rochosos em sítios de pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara*. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; CHAGAS, Wallace Rogério. *Prostituição infanto-juvenil em Teresina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; AMORIM, Rosângela Carvalho. *Mulheres trabalhadoras rurais e transformações socioculturais*: os casos de Barras e Esperantina. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; SILVA, Maria Auxiliadora Carvalho. *Massacre no Retiro*: os ciganos e a ação jurídica-policial de Miguel Rosa. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; SILVA, Carlos Eugênio Araújo. *As visões de 1964*. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998;

42. QUEIROZ, Teresinha. Currículo lattes. Disponível em:http://lattes.cnpq.br/2174469625709824. Acesso: 12 ago. 2026.

43. SOUSA, Deusa Maria Sales Ramos de. *A crítica republicana no livro Em roda dos fatos de Clodoaldo Freitas*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2009; BRITO, Nercinda. *A morte pelo olhar do poeta*: uma trajetória entre a vida e a morte no início do século XX

pesquisa para tese, um dos procedimentos foi mapear os grandes temas do século XIX, dentre os quais estava o tema das mulheres. Seguindo sua orientadora, Teresinha Queiroz deixou de lado este tema, retomando-o no ensino da pesquisa na graduação, na pós[44] e, depois, na

em Teresina. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2009; CUNHA, Aryadna Ximenes de Moura. *As representações sobre o amor na escrita ficcional de Clodoaldo Freitas (1890-1924)*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2009; ARAÚJO, Vinicius Leão. *David Caldas*: História e memória de suas lutas republicanas. 2010; CARVALHO, Marina de Sousa. *Imprensa e poder*: conflitos político-partidários em jornais piauienses do século XIX. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2010; SOUSA JÚNIOR, Francisco Vieira de. *Das batalhas pela memória*: a construção da identidade campomaiorense entre a 'Terra do já teve' e a 'Terra dos heróis do Jenipapo. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2010; VIANA JÚNIOR, Francisco das Chagas Alves. *Legião urbana e os jovens da revolução*: cultura e identidade nacional nos anos 1980. 2010.Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2010; PEREIRA, Wellington dos Santos. *Cartografando uma cidade, descortinando seus elementos*: um olhar sobre os folhetins em Teresina na segunda metade do século XIX (de 1870 a 1890). 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2010; PEREIRA, Jaira Nádia Carvalho. *Em defesa da moralidade e do civismo*: trajetória e escrita de Simplício de Sousa Mendes. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 2011.

44. Teresinha co-orientou o trabalho pioneiro de Pedro Vilarinho Castelo Branco, defendido, em 1995, e os trabalhos a seguir no âmbito da história das mulheres: CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais: a condição feminina em Teresina na Primeira República*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 1995; CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Mulheres, escolarização de terceiro grau e mercado de trabalho em Teresina*. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 1998; AMORIM, Rosângela Carvalho. *Mulheres trabalhadoras rurais e transformações socioculturais*: os casos de Barras e Esperantina. 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em História), Universidade Federal do Piauí, 1998; MORAIS, Francilene Cunha de. *O casamento e o divórcio entre a moral católica e o direito (1890-1930)*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), 2013; LIMA, Francisca das Chagas Melo. *Sabichonas de saia*: condição feminina na vida e na obra de Amélia Carolina de Freitas Beviláqua. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2014; DIAS, Luma Pinheiro. *Nísia Floresta e a defesa da educação feminina nos oitocentos*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2014; SOUSA, Susana Diná Carvalho. *A marcha das vadias e os aspectos do novo dos movimentos sociais contemporâneos*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2014; LIMA, Miridan Rejane Soares. *Aos encantos do lar*: amor e companherismo entre Amélia Beviláqua e Clóvis Beviláqua. 2016. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2016; LIMA, Francisca das Chagas Melo. *Sabichonas de saia*: Amélia Carolina de Freitas Beviláqua e as tensões em torno da escrita feminina no Brasil (1902-1940). 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2017; DIAS, Luma Pinheiro. *Nísia Floresta e a escrita em defesa da educação feminina nos oitocentos*. 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2017; CORREIA, Janaina Cavalcante. *Luíza Amélia de Queiroz*: literatura e feminismo no Piauí. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; BARROS, Nino César Dourado. *As mulheres no mundo das letras*: Amélia de Freitas Bevláqua, a produção e a circulação da revista *O* Lírio. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; ALVARENGA, Júlio Soares de Sá. *Representações de Teresina nos anos 70*: a cidade, as mulheres e a prostituição feminina. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; MORAIS, Francilene Cunha de. *Sociedade e família*: um estudo dos casamentos em Barras (PI) de 1889 a 1930. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; DIAS, Luma Pinheiro. *Nísia Floresta e as escrita em defesa da educação feminina nos oitocentos*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; BARROS, Nino César Dourado. *Amélia de Freitas Beviláqua e a imprensa feminina no Norte do Brasil*: 1860-1909. 2021. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2021; DIAS, Luma Pinheiro. *O projeto de Nísia Floresta em defesa da educação feminina nos oitocentos*. 2026. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2026.

produção autoral[45]. Teresinha Queiroz também voltou ao tema da família[46] na orientação e na escrita[47] autoral, objeto de uma monografia durante o curso de doutorado e tema abordado

45. QUEIROZ, Teresinha. Amélia Beviláqua e a escrita feminina no Brasil. *Revista da Academia Piauiense de Letras*, v.68, p.83-108, 2010; QUEIROZ, Teresinha. Amélia Bevilacqua e a escrita feminina no Brasil. *In*: BORRALHO, José Henrique de Paula; BEZERRA, Nielson Rosa; GALVES, Marcelo Cheche (org.). Pontos, contrapontos não desvendados: os vários tecidos sociais de um Brasil oitocentista. São Luís: Café e Lápis Editora/UEMA/CAPES, 2011; QUEIROZ, Teresinha. Mutações do feminino: Brasil, segunda metade do século XX. *In*: ALBUQUERQUE, Marleide Lins. *Identidades e diversidade cultural*. Teresina: Edições Avant Garde/FUNDAC, 2011. p.280-290; SILVA, Ronyere Ferreira da; QUEIROZ, Teresinha. Um literato feminista: Jonatas Batista e as ampliações das responsabilidades femininas em Teresina (1906-1927). *História, Histórias*, v.3, p.99-115, 2015; QUEIROZ, Teresinha. A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz. *In:* MATOS, Maria Izilda Santos de; CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho (org.). *Cultura, corpo e educação*: diálogos de gênero. São Paulo: Intermeios, 2015.p.119-138; QUEIROZ, Teresinha. A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz. *In*: QUEIROZ, Teresinha (org.). *Flores incultas*. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 273-293; BARROS, Nino Cesar Dourado. Entre a pena, o tinteiro e a escrivania Amélia Beviláqua como redatora chefe da revista pernambucana o Lírio (1902-1904). *In*: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Rodrigo Caetano; SILVA, Ronyere Ferreira da (org.). *História e cultura*: trajetos singulares. Teresina: EDUFPI, 2016. p.129-150; SOUZA, Priscila de Moura; QUEIROZ, Teresinha. Entre a história e a ficção: errâncias de uma mulher pobre em Parnaíba nos anos 1940. *In*: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Rodrigo Caetano; SILVA, Ronyere Ferreira da (org.). *História e cultura*: trajetos singulares. Teresina: EDUFPI, 2016. p.151-170; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Quando projetos se encontram: a mulher entre Augusto Comte e Nísia Floresta. *Revista de História da UEG*, v.6, p.162-183, 2017; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Nísia Floresta e a experiência da escrita feminina no século XIX. *In*: SILVA, Meire Oliveira (org.). *Protagonismos de mulheres nas artes e na sociedade*: da representação à resistência. [*S.l.*] Diálogos, 2021. v.1. p.107-119; DIAS, Luna Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Mary Wollstonecraft, Nísia Floresta, Sophia e a escrita em defesa dos direitos das mulheres. *Contraponto*, v.11, p.44-63, 2022; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Caridosa, altruísta, obediente e modesta: as instruções de Nísia Floresta para a educação das meninas no Brasil oitocentista. *Humana Res*, v.5, p.157-171, 2023; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Pedagogias do olhar para os viajantes e educação dos sentidos em Nísia Floresta. *In*: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório, NERY, Ana Karoline de Freitas (org.). *Acontecimento, linguagem e narrativa*: a perspectiva dos estudos culturais na História. Teresina: Cancioneiro, 2023. p. 221-240; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. Entre cartas, afeições e rusgas: a relação intelectual entre Nísia Floresta e Augusto Comte. *In*: NASCIMENTO, Francisco de A. de S.; BAPTISTA, Marcus P. de C. (org.). *Traços de uma história multifacetada*: cultura e arte no Brasil contemporâneo. Teresina: Cancioneiro, 2024. p. 15-39; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. *Entre cartas, afeições e rusgas*: a relação intelectual entre Nísia Floresta e Augusto Comte. *In*: DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. De Dionísia Gonçalves Pinto a Nísia Floresta Brasileira Augusta: anos de formação (1810-1828). *Aedos*, v.17, p.280-294, 2025; BARROS, Aricelia Soares; QUEIROZ, Teresinha. *O corpo feminino*: a moral e a beleza nos almanaques, revistas e jornais. *Humana Res*, v.17, p.180-200, 2025; DIAS, Luma Pinheiro; QUEIROZ, Teresinha. De pobre diretora à ilustre literata: o itinerário de Nísia Floresta no mundo das letras. *In*: SOUSA, Rayniere Felipe Alvarenga de; SANTOS, Antônio Fernandes dos (org.). *Literatura e transgressão*. Tutóia (MA): Lupa, 2025. p. 61-84; QUEIROZ, Teresinha. A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz. *In*: QUEIROZ, Teresinha; COSTA, Nelson Nery (org.). *Flores incultas*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2025. p. 271-293;

46. PIMENTEL, Franciadna Eufrazina. *Ritos familiares de elite em Teresina*: 1900-1920. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2016; MORAIS, Francilene Cunha de. *Sociedade e família*: um estudo dos casamentos em Barras (PI), de 1889 a 1930. 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), 2017; LEAL, Jessica Assunção. *Retratos da família na imprensa piauiense na década de 1960*. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; SANTOS, Angélica Vieira. *As relações familiares, intimidade e privacidade na ficção de Clodoaldo Freitas*. 2017. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; CORREIA, Janaina Cavalcante. *Luíza Amélia de Queiroz*: literatura e feminismo no Piauí. 2017. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí, 2017; PIMENTEL, Franciadna Eufrazina. *Ritos familiares de elite em Teresina*. 2019. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2019;

47. MORAIS, Francilene Cunha de; QUEIROZ, Teresinha. Os princípios de escolha dos cônjuges nos registros de

por sua orientadora, Maria Beatriz Nizza da Silva, uma das pioneiras, no Brasil, nos estudos de história das mulheres e da família[48].

No ensino da pesquisa, na primeira turma que elaborou monografias de conclusão de curso, foi implantando também um modelo de orientação marcado pelo estímulo ao estudo, ao prazer da descoberta, ao gosto pelo arquivo, ao incentivo à criatividade, ao respeito pelas características individuais no processo de aprendizagem; pelo ensino de um trabalho coletivo, agregador da turma de alunos e alunas, em prol do sucesso do grupo; pelo rigor teórico e metodológico, atravessado por afeto, alegria, acolhimento, calor humano, prazer, diversão e generosidade na transmissão do conhecimento acumulado; pela fé na capacidade de aprendizagem do grupo de alunos e alunas, mesmo em situações de déficits e de problemas de aprendizagem, característicos de seu investimento nas novas gerações para que produzam a história enquanto prática e atuem em sua conservação.

O trabalho de Teresinha Queiroz na formação de diferentes gerações de historiadores e historiadoras, nos níveis de graduação, especialização, mestrado e doutorado, se expressa também em sua atuação docente, na participação em bancas de qualificação e de defesa de trabalhos de graduação, de especialização, de mestrado e de doutorado e na orientação de trabalho em diferentes níveis.

O escopo das disciplinas trabalhadas desde o início de sua carreira mantém relação com sua formação em História e em Ciências Econômicas no nível de graduação quanto por qualificação em nível de pós-graduação, com o mestrado desenvolvido na área de história econômica e o doutorado na área de história social, em um contexto de viragem na historiografia brasileira para a história cultural.

Teresinha Queiroz é apaixonada pelos livros e pela leitura. Em suas aulas, transmite uma lição inicial, a necessidade de interação entre o conhecimento livresco e o olhar atento ao mundo. Teresinha Queiroz é sensível às diferentes temporalidades na produção do conhecimento histórico, pois, ao tempo em que se nutre do saber da tradição, também observa seus limites diante da emergência de novas realidades-mundo[49], o que coloca o diálogo entre o saber constituído e as questões emergentes no tempo presente, como fundamentais na produção do conhecimento histórico.

Um traço recorrente em sua trajetória enquanto docente é a transmissão de uma forma de interpretar o mundo que articula presente e passado, um ensino do olhar para a história enquanto memória do mundo, presente e atuante no mundo de cada um de nós. Assim, os cursos ministrados por ela sempre trazem um quê de novidade, tanto do ponto de vista da atualização bibliográfica, quanto de leitura e interpretação atual da bibliografia do campo em estudo. Seu prazer na realização da pesquisa manifesta-se em suas aulas na elaboração de questões e na exposição de ideias e sugestões criativas para pesquisas futuras.

No decorrer de sua carreira, Teresinha Queiroz integrou 156 (cento e cinqüenta e seis) bancas de defesa de dissertação de mestrado, 35 (trinta e cinco) bancas de defesa de doutorado;

---

casamento em Barras (PI) de 1889 a 1930. *In*: ANDRADE, Andreia Rodrigues de (org.). *Clio em debate*: história, cultura e sociedade. Teresina: Cancioneiro 2023.p.95-110;

48. QUEIROZ, Teresinha. *Mulheres plurais*. *In*: QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.p.41-54.

49. SANTANA, R. N. Monteiro de; SANTOS, Rita de Cássia L. F. *A nova realidade-mundo*: as transmutações em curso. Teresina: FUNDAPI, 2009.

29 (vinte e nove) bancas de qualificação de doutorado; 98 (noventa e oito) bancas de qualificação de mestrado e 11(onze) bancas de monografia de especialização.

A participação em bancas de qualificação e de defesa de trabalhos acadêmicos, além de uma exigência institucional articulada à estrutura curricular dos cursos de graduação e pós-graduação, é um momento de transmissão oral e escrita do saber e da experiência no campo da pesquisa acumulado ao longo do tempo, é um momento de estabelecimento de elos entre o passado e o presente na produção da pesquisa histórica, em que os professores e professoras comunicam as tradições historiográficas e contribuem para a atualização dos temas e dos objetos em desenvolvimento, trabalhando em conjunto, em interação geracional, na gestação de novos conhecimentos.

No Mestrado em Educação, no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, na UFPI, no Mestrado em História na UFC e nos programas de doutorado interinstitucionais desenvolvidos pela UFPI, Teresinha orientou 44 (quarenta e quatro) dissertações de mestrado e 6 (seis) teses de doutorado.[50]

Pioneirismo, gosto pela descoberta, trabalho contínuo e sistemático, atualização, ensino de uma sensibilidade historiadora, fé na aprendizagem e na capacidade de transmitir conhecimento são elementos recorrentes na trajetória de Teresinha Queiroz. Com efeito, a sua carreira acadêmica demarcada pela inovação em História, no sentido de atualizar a historiografia nas formas de pensar, sentir e interpretar a experiência humana a partir da interação constante entre o presente, o passado e o futuro. Extremamente sensível à dinâmica dos tempos, à duração, Teresinha ao longo de sua trajetória tem ensinado a ver, a ler, a produzir e a contar a história, colocando sua palavra, sua escrita, seu trabalho a constituir elos entre gerações de historiadores e historiadoras, para que as novas gerações continuem a produzir a história, pois como todo fazer humano, a história não é um dado é um criado, como ensinou Michel de Certeau.[51]

Teresinha Queiroz como professora, pesquisadora, organizadora e editora integra a instituição que, na avaliação de Felipe Mendes,[52] foi um dos fatores essenciais de desenvolvimento do Piauí – a Universidade Federal do Piauí (UFPI). Na condição de protagonista, no interior da UFPI e fora dela, em diferentes processos da história da educação superior contemporânea, Teresinha Queiroz permite situar também, a partir de seu percurso, um capítulo da história das mulheres, que conta sobre a profissionalização feminina no ensino superior, sobre a atuação das mulheres no campo do ensino, da pesquisa e da produção da História, na qual puderam alargar suas formas de inserção social e desenvolver formas femininas de ser profissional.

A profissional Teresinha Queiroz revela o prazer de descobrir, de pesquisar, de sentir o sabor do arquivo, de transmitir, de ensinar a pensar e a olhar o mundo com uma sensibilidade historiadora. Tratou de transmitir uma energia vital à construção da história como memória do mundo, cuja permanência depende da aprendizagem desse olhar por novas gerações. Trata-se de um trabalho feminino no campo da cultura, com um quê de vanguarda e disrupção, que transita do campo da memória oral e envereda pelo mundo da escrita, inicialmente masculino,

50. QUEIROZ, Teresinha. Currículo lattes. Disponível em:http://lattes.cnpq.br/2174469625709824. Acesso: 12 ago. 2026.

51. CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

52. MENDES, Felipe. *Economia e desenvolvimento do Piauí*.Teresina: FCMC, 2003.

de uma *literatura como missão*[53], para manter a história como memória do mundo, memória da vida.

Estudiosa do poder, não sonhou com ele e nem o desejou, talvez por ter se constituído subjetivamente no feminino, em um contexto em que o processo de profissionalização feminina integrava também poderes, considerados femininos.[54] No processo de profissionalização feminina na geração de Teresinha Queiroz, um dos caminhos trilhados pelas mulheres para se firmar e definir no campo profissional foi atuar a partir dos traços dominantes de definição do feminino na cultura, talvez escolha não consciente embasada em um conjunto de habilidades, de saberes, de técnicas do corpo[55] e de trabalho das emoções.

Como desdobramento de seu processo de profissionalização, o caráter disruptivo da história enquanto processo, permitiu, que a doutora Teresinha – a primeira dos nossos doutores e doutoras em História - retirasse da obscuridade dois notáveis intelectuais e historiadores, que pensaram o feminismo como movimento novo, Higino Cunha, tentando entender o movimento e esperando que ele não acabasse com o amor e o regime conjugal; Clodoaldo Freitas, em reação horrorizada, preferia a santa mãezinha analfabeta a mulheres que desejavam ser doutoras![56] Clodoaldo Freitas não pôde viver para ver que pequena parte das mulheres urbanas tornar-se-ia doutoras, especialmente a partir da geração de Teresinha Queiroz, quando estava ocorrendo a expansão do ensino superior e da pós-graduação no Brasil, em relação às décadas anteriores, mas em grande medida permaneciam santas mãezinhas, mesmo quando solteiras e sem filhos biológicos, ao exercer a maternidade simbólica, nos espaços da família e das instituições. Certamente isso se relaciona com o fato de que o exercício de poder pelas mulheres, no campo institucional e profissional, ainda predomina como poderes, articulados ao campo de saberes e de habilidades que se definem na cultura como femininos. Como uma forma extremamente valorizada de dizer e ver as mulheres, a representação da mulher-mãe constituída na longa duração, se não expressa o poder, de fato, diz muito sobre os poderes e sobre as formas de feminização do trabalho nos espaços institucionais, nos séculos XX e XXI.

Em sua trajetória, expressa a importância do trabalho na produção de sua subjetividade, traço de parcela das mulheres de sua geração que se profissionalizou, um trabalho também generificado, na medida em que os traços que constroem o feminino no campo da cultura se articulam a sua experiência produtiva – trabalho diário, trabalho sistemático, trabalho de formiguinha, trabalho de construção de relações entre gerações, trabalho de transmissão de conhecimento de uma geração a outra, trabalho de construção de um legado, trabalho ao mesmo tempo burguês e cristão. Como trabalho de professora/pesquisadora, trabalho pedagógico, de ensino do rigor, de sistematização, de análise, de comparação, de construção da autonomia de pensamento e ação e, sobretudo, de ensino de uma sensibilidade, de um adensamento do olhar a respeito do mundo que nos constitui e de sua constante mudança. Trabalho que parte das

53. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

54. PERROT, Michele. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

55. MAUSS. Marcel. Técnicas do Corpo. *In*: MAUSS. Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Ubu, 2018.p.401-423.

56. CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento, em Teresina (1920-1960)*. Tese. 2010 (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2010.

técnicas do corpo e em articulação com as técnicas e as tecnologias disponíveis à produção da história, trabalho na elaboração de uma permanência – a da história enquanto saber – trabalho que se nutre das técnicas do corpo vivo no estabelecimento do diálogo com o que restou do corpo morto, trabalho de nutrição do corpo morto pelo corpo vivo.

Assim, foi mediante o trabalho e os poderes da doutora e santa mãezinha, Teresinha Queiroz, que, Clodoaldo Freitas, historiador que tinha horror às mulheres doutoras, saiu da zona do esquecimento e integrou, novamente, o campo da memória e da história! Unindo hoje, em torno de sua produção, um conjunto de historiadores e historiadoras de diferentes gerações, nutrido pela nossa musa da história – Teresinha Queiroz – que continua em sua história das mulheres enquanto experiência a questionar o presente e o passado, sugerindo novas leituras e produções da história. Eis mais um traço de continuidade em seu percurso acadêmico!

Um lugar, uma prática e uma escrita: o Centro de Estudos Piauienses e a produção historiográfica no Piauí na década de 1950

A Place, a Practice, and a Form of Writing: the Centro de Estudos Piauienses and Historiographical Production in Piauí during the 1950s

Kamila Vytória Santos e Silva
Mestranda em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí (2025-2027). Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí (2024). Membro do Grupo de Pesquisa História, Cultura e Poder no longo século XIX brasileiro e do Núcleo de Pesquisa em História e Memória da Universidade Federal do Piauí (NUPEM UFPI).

Teresinha Queiroz
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1992). Atualmente é Professora Associada IV da Universidade Federal do Piauí, atuando junto ao Departamento de História e ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (Mestrado e Doutorado).

Resumo: O presente artigo tem como objetivo central analisar a composição e atuação do Centro de Estudos Piauienses, observando as particularidades que atravessam esse espaço de produção e escrita da história do Piauí ao longo da década de 1950. Nesse sentido, partimos dos pressupostos teóricos assinalados por Michel de Certeau na obra *A escrita da História* (1982), tomando como referência o conceito de operação historiográfica. A fim de fundamentar este estudo, dialogamos com trabalhos elaborados no Piauí sobre a produção historiográfica do Estado nos anos 1950, bem como com estudos que abordam as tensões inerentes a esse contexto de florescimento intelectual e cultural, como os de Moura (2015), Queiroz (2017), Mendes (2003) e Santana (2017). Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa científica qualitativa, com fontes que versam, especialmente, sobre a produção escriturística do Centro de Estudos Piauienses, com destaque para materiais hemerográficos localizados no Arquivo Público do Piauí.
Palavras-chave: História. Historiografia piauiense. Centro de Estudos Piauienses.

Abstract: The present article aims to analyze the composition and performance of the Centro de Estudos Piauienses, focusing on the particularities that shaped this space of production and writing of the history of Piauí throughout the 1950s. In this sense, we start from the theoretical assumptions indicated by Michel de Certeau in the work *The Writing of History* (1982), taking as a reference the concept of historiographical operation. To support this analysis, the article engages in dialogue with works produced in Piauí that address the state's historiographical production in the 1950s, as well as studies that examine the tensions inherent to this period of intellectual and cultural effervescence, such as those by Moura (2015), Queiroz (2017), Mendes (2003) and Santana (2017). From a methodological perspective, this is a qualitative scientific research based on sources that focous primariy on the written production of the Centro de Estudos Piauienses, with paeticular emphasis on hemerographic materials housed at the Public Archive of Piauí.
Keywords: History. Piauí historiography. Centro de Estudos Piauienses.

Introdução

"O que *fabrica* o historiador quando 'faz história'? Para quem trabalha? O que produz?" (Certeau, 1982, p. 56). Esses questionamentos constituem o ponto de partida para a reflexão desenvolvida pelo historiador Michel de Certeau (1925-1986) acerca daquilo que ele designa como "operação historiográfica" em sua obra intitulada *A escrita da História*, publicada originalmente em 1975. Nesse percurso, Certeau percebe a história a partir de uma dimensão operacional, assimilando-a a uma *prática,* um *fazer*, uma *fabricação*, configurada em torno da combinação de três elementos centrais: um *lugar* social, *práticas* científicas e uma *escrita*. Em suas palavras, o autor compreende a operação historiográfica como a "relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos de análise* (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura)" (Certeau, 1982, p. 56). Imbuído desse pressuposto, o historiador francês concebe a história enquanto parte integrante da situação social da qual trata ou que busca investigar, de forma que a escrita histórica se configura, em um duplo movimento, como produto da articulação de instituições, normas e estatutos teórico-metodológicos de uma época, ao tempo em que atua como instrumento de registro e produção dessa realidade.

A partir dos pontos aqui sinalizados, o presente artigo tem como objetivo analisar a composição e atuação do Centro de Estudos Piauienses (CEP), observando as particularidades que atravessam esse espaço de produção e escrita da história do Piauí ao longo da década de 1950. Nesse sentido, partimos dos pressupostos teóricos assinalados por Michel de Certeau (1982) na obra *A escrita da História*, tomando como referência o conceito de operação historiográfica. A fim de fundamentar esse estudo, dialogamos com trabalhos elaborados no Piauí sobre a produção historiográfica do Estado nos anos 1950, bem como com estudos que abordam as tensões inerentes a esse contexto de florescimento intelectual e cultural, como os de Moura (2015), Queiroz (2017), Mendes (2003) e Santana (2017). Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa científica qualitativa, com fontes que versam, especialmente, sobre a produção escriturística do Centro de Estudos Piauienses, com destaque para materiais hemerográficos localizados no Arquivo Público do Piauí.

Assim, trata-se de observar, diante dessas formulações, os lugares institucionais de enunciação, as metodologias de pesquisa mobilizadas e a textualidade que caracteriza a escrita da história naquele contexto, compreendendo tais elementos não como reflexos neutros de um tempo passado, mas como produções historicamente situadas e atravessadas por disputas de sentido e relações de poder.

Um lugar, uma prática e uma escrita

Em primeira instância, segundo o historiador francês, toda pesquisa historiográfica se constitui de maneira articulada a um *lugar* de produção – social, econômico, político e cultural. Esse espaço – uma profissão, uma instituição, uma academia de letrados, uma revista, um núcleo de pesquisa ou de ensino –, de forma particular, implica limites específicos e submete a produção escrita da história à imposições e determinações próprias. Além disso, é em torno desse lugar que se "instauram métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas se organizam" (Certeau, 1982, p. 55) a fim

de modelar a história que visa ser escrita. Esse lugar, representado por meio de múltiplas instituições possíveis – políticas, eruditas, eclesiásticas –, não apenas concede estabilidade social a uma ideia, mas também a torna possível e a determina como legítima.

Desse modo, Certeau entende a indissociabilidade entre a instauração de um saber e o vínculo que este mantém com uma instituição social, de forma que toda 'doutrina' que negligencia a sua relação com a sociedade que a sustenta configura-se como abstrata, tendo em vista rejeitar aquilo em função da qual é elaborada (Certeau, 1982, p. 60). Nesse viés, para o autor, o estudo histórico configura-se como "produto de um lugar" (Certeau, 1982, p. 63), no interior do qual é fabricado e atravessado pelas particularidades e complexidades desse espaço. Ademais, esse lugar institucional a partir do qual a história é produzida inscreve-se em uma tensão entre a permissão e a proibição, a aprovação e a interdição, o possível e o impossível, o dizer e o silenciar, uma vez que, enquanto *autoriza* determinado tipo de produção histórica, delimita uma circunscrição temática ou o emprego de aparatos metodológicos específicos e o manuseio de fontes selecionadas, acaba por *proibir* outras possibilidades (Certeau, 1982, p. 67).

Para Certeau (1982, p. 69), fazer história significa, também, mobilizar um conjunto de *práticas*. Nessa perspectiva, se a história se relaciona a um lugar e a um tempo, isso ocorre, inicialmente, em virtude de suas técnicas de produção, de modo que "cada sociedade se pensa 'historicamente' com os instrumentos que lhe são próprios". Recorrendo aos métodos, objetos e regras de seu tempo, o historiador trabalha sobre um material com vistas a transformá-lo em história. Desde a busca, reunião e separação incansável de fontes, convertendo em documentos os vestígios, por vezes, dispersos, o historiador operacionaliza um número diverso de técnicas e práticas. Portanto, o historiador não apenas observa, mas opera tecnicamente: produz documentos, instaura sentidos, redistribui o espaço e reorganiza o real.

O terceiro elemento constitutivo da operação historiográfica é a *escrita*, responsável pela passagem da prática ao texto e por conferir uma forma final a esse processo. Para Michel de Certeau, a história é escrita, mas não pode ser reduzida a essa dimensão, pois para que uma representação discursiva assuma caráter histórico, é substancial que esteja articulada a um *lugar* social e institucional, além de vincular-se tecnicamente a uma *prática investigativa*. Nesse horizonte, "não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber" (Certeau, 1982, p. 87). Além disso, isso implica que a escrita atue como um jogo secreto da linguagem, que transgride as práticas e produz uma ilusão sobre o passado. Ainda assim, a escrita histórica permanece ambígua, desdobrando-se tanto em sua relação com o presente quanto na narrativa que constrói acerca do passado, "de tal modo que o presente passa de ser o lugar de produção do texto, a transformar-se num produto da historiografia" (Orellana, 2012, p. 15).

Nesse percurso, ao voltarmos nossa atenção para a trama intelectual do Piauí na década de 1950, entendemos a função das instituições na produção do conhecimento, constatando que a análise desses espaços contribui para a investigação do universo intelectual, social e cultural que envolve a construção de saberes em determinado contexto histórico. Dessa forma, torna-se possível refletir acerca da atuação das instituições existentes no Piauí no recorte temporal em evidência, com destaque para o Centro de Estudos Piauienses, buscando compreender os lugares a partir dos quais o saber historiográfico emerge e se sustenta enquanto tal, considerando que é "impossível analisar o discurso histórico independentemente da instituição

em função da qual ele se organiza silenciosamente" (Certeau, 1982, p. 61). Por conseguinte, enquanto uma instituição cultural e intelectual dedicada à produção da história piauiense, o CEP atua segundo regras e métodos próprios, que caminham entre a pesquisa, a divulgação e, por fim, a escrita e publicação sobre assuntos diversos da realidade piauiense.

Apontamentos gerais sobre o Piauí dos anos 1950

No contexto do final da década de 1940 e do início dos anos 1950, o Piauí encontrava-se imerso em um cenário de declínio econômico do extrativismo – atividade que, por décadas, representou a principal fonte de renda do Estado.[1] A queda nos preços de exportação de produtos como a borracha de maniçoba, a cera de carnaúba e o babaçu incidiu diretamente sobre o processo de geração de renda local e sobre a participação do Piauí no mercado externo, comprometendo seriamente a autonomia e a sustentabilidade financeira da região e tornando o Estado cada vez mais dependente dos repasses do Governo Federal, especialmente durante a administração de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Em termos percentuais, conforme dados apresentados por Raimundo Santana, a produção extrativa vegetal representava, em 1947, 62,0%, e passou a declinar, alcançando 11,2% em 1955 e, ao fim do período, 19,5% (Santana, 2017, p. 168).

Nesse momento, embora as atividades de agricultura e pastoreio tenham apresentado certo crescimento, vinculando a economia piauiense ao mercado nordestino, não é possível identificar modificações profundas na estrutura econômica do Piauí, bem como na distribuição interna da renda pelos setores produtivos do Estado. Dessa forma, nos primeiros anos da década de 1950, o Piauí não indicava desenvolvimento concreto e os índices de pobreza refletiam a realidade econômica da região: o Estado era o mais empobrecido do país e apresentava, no final da década em foco, a mais baixa renda social em relação aos demais Estados da Federação, respondendo por apenas 0,7% da renda anual brasileira em 1947 e, em 1950, caindo para 0,5%. Trata-se, assim, de uma "economia estagnada, na qual o esforço produtivo não conduz a qualquer melhoria nas condições de vida" (Santana, 2017, p. 173).

Nessa conjuntura, a década em evidência – que trazia em seu percurso o marco da passagem do primeiro século de implantação da capital piauiense às margens do Rio Parnaíba – foi atravessada por reflexões, iniciativas e investimentos voltados à superação das carências econômicas e das fragilidades estruturais das cidades do Piauí, com especial atenção à capital, Teresina. No curso da gestão do governo de Pedro de Almendra Freitas, entre 1951 e 1955, às vésperas das festividades de comemoração do segundo ano de sua administração, o *Jornal do Comércio*, em 1953, sublinhou a ação de transformação da situação local empreendida por Pedro Freitas, ao considerar que o gestor encontrou o Estado "ruído nas ruínas das suas bases por uma política de aldeia [...] e consegue dar rumo ao barco administrativo rumando para o porto seguro da realização e do progresso" (Fazendo, 1953).

Nesse sentido, enfatizando o período de tensões que antecederam o governo de Pedro Freitas, sobretudo em sua dimensão financeira, o periódico em questão defende que a gestão implementou medidas destinadas a superação das dificuldades encontradas, especialmente em relação ao incentivo à agricultura e à pecuária, advertindo, contudo, que novas tensões econô-

1. Para mais informações sobre a importância do extrativismo vegetal para a economia piauiense no início do século XX, ver: Queiroz, 1993; Queiroz, 1994.

micas poderiam gerar, novamente, uma conjuntura de fome e miséria no Estado. Exemplo das iniciativas propostas por Pedro Freitas para o avanço do processo de desenvolvimento cultural do Piauí ocorreu por ocasião da preparação para a comemoração do primeiro centenário de Teresina, quando, no início de 1951, o então governador conclamava a colaboração dos homens de letras, de dentro e fora do Estado, para preencher as lacunas existentes em relação à história piauiense, dizendo:

> Temos material à mão para excelente trabalho evocativo, sério, útil e instrutivo, repassado ele e embebido todo ele em metódica recomposição de atos e fatos de uma tese e história regional. Daí, pois, a imperiosa necessidade de apelo feito à base de prêmios compensadores, aos homens de letras de dentro e fora do Estado, no propósito de obter-se, quanto antes, trabalhos históricos, que julgados, possamos preencher satisfatoriamente essa sensível lacuna, abrilhantando de igual passo as festividades de agosto [de 1952] (Estado do Piauí, 1951).

Segundo Queiroz (2017, p. 216-17), o governo de Pedro Freitas, iniciado em 1951, deparou-se com o declínio da atividade extrativista, crise que repercutiu diretamente sobre o então governador, sendo ele um grande comerciante exportador. Entretanto, seu mandato negligenciou as dificuldades financeiras decorrentes do início da crise extrativista e exportadora, de modo que a gestão pública, nesse período, mostrou-se incapaz de compreender a nova dinâmica econômica e a nova posição assumida pelo Piauí no comércio exportador e, por conseguinte, não foram desenvolvidas iniciativas capazes de enfrentar as transformações em curso.

Nos anos que assinalam a administração de Jacob Manoel Gayoso e Almendra, entre 1955 e 1959, por exemplo, as primeiras iniciativas de planejamento público voltadas ao impulso econômico do Estado foram formuladas e implementadas. Segundo Queiroz (2017, p. 217), nesse período, foram criadas instituições pioneiras de planejamento do Estado e da gestão pública, como a Assessoria Econômica e a Comissão de Desenvolvimento Econômico (CODESE), esta última criada em 1956 com o objetivo de promover estudos de apoio ao governo, através da produção de conhecimentos sobre a região e da proposição de ações de superação dos problemas do Estado. A CODESE, afirma Mendes (2003, p. 187), foi inspirada no Conselho de Desenvolvimento da Presidência da República, criada em 1956 pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Dessa forma, o governo de Gayoso e Almendra reorganizou a administração pública estadual, especialmente no setor de finanças. Além disso, intensificaram-se as primeiras reflexões e pesquisas sobre a situação econômica local, que serviriam como base para as propostas de enfrentamento das adversas condições do Piauí, bem como o investimento na formação e qualificação de profissionais especializados no estudo de políticas públicas de planejamento e desenvolvimento econômico.

Francisco das Chagas Caldas Rodrigues, governador do Piauí entre 1959 e 1962, por sua vez, dá continuidade à política intervencionista iniciada no governo Gayoso e Almendra e amplia as ações em torno da busca pelo desenvolvimento do Estado. Nesse cenário, na transição da década de 1950 para a década de 1960, ao longo dos dois mandatos em foco, o setor público estadual, buscando adaptar-se às exigências da nova realidade econômica local, fundaram empresas estatais para desenvolverem setores carentes em todo o Piauí (Mendes, 2003, p. 192). Assim:

> [...] são criadas e instaladas as instituições públicas voltadas para a formação da infraestrutura básica ao desenvolvimento do Piauí – a Centrais Elétricas do Piauí S.A. (CEPISA) [em 1962], a Empresa de Águas e Esgotos do Piauí S.A. (AGESPISA) [em 1962], a Telecomunicações do Piauí S.A. (TELEPISA), [em 1960] o Frigoríficos do Piauí S.A. (FRIPISA) [em 1957] e o Banco do Estado do Piauí (Queiroz, 2017, p. 219).

Nesse sentido, observa-se o esforço das autoridades políticas do Piauí em suprir a escassez de elementos básicos, como o abastecimento de água, energia elétrica e carne, além de priorizar o fortalecimento de setores estratégicos, como o transporte, saneamento básico e telefonia. Em paralelo, importa lembrar que o cenário social e econômico que atravessava o Piauí nesse período carregava influências do contexto nacional, marcado pela política modernizadora e desenvolvimentista do então presidente Juscelino Kubitschek.

Em meio a esse quadro de mobilização das entidades públicas para o desenvolver economicamente o Piauí, os intelectuais piauienses demonstraram sensibilidade à condição desfavorável que então caracterizava o Estado, considerado, à época, o mais atrasado do Brasil. Dessa forma, fazendo uso da palavra escrita como instrumento de engajamento, esses homens letrados dedicaram-se à tarefa de investigar e compreender as peculiaridades da realidade socioeconômica local, aspirando a possibilidade de intervenção nos problemas do Piauí. O anseio em torno dessa questão era agravado tendo em vista a insuficiência de produções que possibilitassem um entendimento mais amplo e concreto da dinâmica histórica e econômica do Piauí, com vistas, sobretudo, para as atividades predominantes e para o modo de funcionamento da economia local.

Conforme Moura (2015, p. 35), nos anos 1950, dispúnhamos, para uma compreensão geral da história do Piauí, apenas dos trabalhos de Sebastião da Rocha Pita, autor de *História da América Portugueza: desde o ano de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte e quatro* (1730); Miguel de Sousa Borges Leal Castelo Branco em *Apontamentos biográficos de alguns piauienses ilustres e outras pessoas que ocuparam cargos de importância na Província do Piauí* (1879); José Martins Pereira de Alencastre, autor de *Memória cronológica, histórica e corográfica da província do Piauí* (1857); Francisco Augusto Pereira da Costa e Abdias da Costa Neves, autores de *Cronologia histórica do estado do Piauí: desde os seus tempos primitivos até a proclamação da República* (1909) e *A guerra do Fidié* (1907); *Um manicaca* (1909); e *O Piauí na Confederação do Equador* (1921), respectivamente.

Nesse momento, com a chegada do novo arcebispo de Teresina, Dom Avelar Brandão Vilela, em 1956, ocorreram mudanças significativas no campo intelectual piauiense, em virtude da fundação da Faculdade Católica de Filosofia, cerca de um ano após a sua chegada. A Faculdade, criada a partir das reflexões do sacerdote em torno do desenvolvimento social, surge como um centro de formação e propagação do pensamento crítico sobre os problemas que afetavam a realidade piauiense, em contraponto à atuação da única instituição de ensino superior até então existente no Piauí – a Faculdade de Direito –, destinada à formação à qualificação da elite política piauiense, segundo Mendes (2003, p. 182).

Entender essa conjuntura de busca pelo progresso econômico piauiense constitui a premissa fundamental para compreender os propósitos que moldaram os espaços institucionais de caráter historiográfico e intelectual estabelecidos durante a década de 1950 no Piauí. Nesse contexto, no centro do interesse intelectual piauiense, naquele momento, residia a busca pela

reflexão de questões ligadas às problemáticas econômicas e ao objetivo de inserir o Piauí ao panorama nacional, buscando mapear os entraves que afetavam o desenvolvimento local e justificavam o atraso em relação aos demais estados brasileiros.

Assim, motivados pela convicção na capacidade da cidade de Teresina em constituir-se como agente propulsor do desenvolvimento regional, nomes de relevância na trama intelectual do período reuniram-se na fundação de instituições destinadas a fomentar uma renovação na produção historiográfica piauiense, articulando investigação, escrita e divulgação do conhecimento local como instrumentos de transformação social e cultural.

O Centro de Estudos Piauienses e a produção historiográfica no Piauí na década de 1950

Dentre os nomes que compõem a intelectualidade piauiense dos anos 1950, na missão de compreender historicamente a realidade local, figura-se, com destaque, Raimundo Nonato Monteiro de Santana. Nascido em 1926, natural de Campo Maior (PI) e formado em Direito pela Universidade Federal do Ceará, Santana exerceu cargos de relevância no aparato burocrático do Estado do Piauí, desde a gestão municipal de sua cidade natal até a função de secretário de assuntos diversos, como planejamento e coordenação econômica do governo do Piauí durante a administração de Gayoso e Almendra. No universo letrado, foi professor da Faculdade de Direito do Piauí, da Faculdade Católica de Filosofia, da Universidade Federal do Piauí e da Universidade de Brasília, além de pesquisador e autor de obras sobre a história e o desenvolvimento econômico do Piauí.

Na condição de prefeito do município de Campo Maior, imbuído da perspectiva de que era necessário contribuir para o crescimento e o desenvolvimento do Piauí, marcado pela carência de iniciativas de movimentação do Estado, especialmente em sua dinâmica econômica e cultural, Raimundo Santana fundou o Centro de Estudos Piauienses, em 19 de novembro de 1952, com o apoio de Olímpio de Castro[2] e a colaboração de outros intelectuais e pesquisadores que integravam o cenário das letras do Piauí, como Joaquim Raimundo Ferreira Chaves[3] e Odilon Nunes.[4] Para Santana, esse espaço surge como uma instituição destinada a "pesquisar e escrever sobre assuntos piauienses, de modo a revelar o que ainda era inédito ou aprofundando aquilo que já se sabia" (Santana, 1994, p. 5). Propunha-se, também, a incentivar e apoiar o surgimento de trabalhos relevantes da historiografia piauiense, estimulando outros intelectuais do Piauí a engajarem-se na tarefa de pensar e intervir sobre a realidade local por meio de palestras e pesquisas históricas.

Além dos nomes citados, por meio do CEP, outras figuras do quadro intelectual do período foram convidadas a promover conferências no interior do Piauí, de forma que, embora tenha sido um projeto inicialmente organizado em Campo Maior, este rapidamente se expandiu sobre outras regiões do Estado e, especialmente, sobre a capital. Nessa dimensão, o CEP, como uma sociedade destinada ao estudo do Piauí, da sua gente e das suas problemáticas,

2. Considerado um dos maiores nomes da educação teresinense, foi secretário de Educação na década de 1970 e conseguiu a abertura de diversas escolas públicas na capital.

3. Atuou no centro da vida eclesiástica de Teresina durante o século XX, sendo pároco da Igreja Nossa Senhora do Amparo e vigário-geral da Arquidiocese, além de produzir obras sobre a história do Piauí e constituir espaços como o CEP, o Movimento de Renovação Cultural e a Academia Piauiense de Letras.

4. Natural de Amarante (PI), foi professor e historiador, produzindo importantes obras sobre a história do Piauí, além de integrar o CEP, o Movimento de Renovação Cultural e a Academia Piauiense de Letras.

insere-se na tentativa de contribuir para o desenvolvimento econômico e cultural do Estado por meio da implantação de programas que buscavam:

> [...] contribuir para a integração do Piauí na realidade contemporânea brasileira, pelo estudo de seus problemas vitais, de suas necessidades sociais e económicas, ao mesmo tempo em que trabalhando ao lado das demais entidades culturais do nosso Estado pela nossa reabilitação no seio da civilização brasileira: despertando entusiasmo e fé e coragem entre os estudiosos da nossa terra e da nossa gente, tão necessitadas, como nunca, de uma melhor e mais objetiva compreensão daqueles que, piauienses, têm o dever de jamais descurarem do nosso futuro, do futuro do Piauí, cujo presente, bem o sabemos e bem o sentimos, não é de rosas, mas de suor e lágrimas (Silva Sobrinho, 1955, p. 5).

Tal como exposto no fragmento acima, o Centro de Estudos Piauienses se dispunha a compreender a situação econômica e histórica do Piauí, marcada por dificuldades e carências, e, a partir disso, produzir obras capazes de serem articuladas com as entidades culturais e políticas do Estado, na missão de reabilitar e integrar o Piauí ao panorama da civilização brasileira. É nesse propósito que se situam as produções de caráter historiográfico publicadas pelo CEP ao longo da década de 1950, bem como as palestras ministradas em diversos municípios do território piauiense. Em linhas gerais, o trabalho desenvolvido no Centro de Estudos Piauienses se operacionalizava como uma construção coletiva, sob a liderança de Raimundo Santana e com a participação ativa de intelectuais locais, entre a promoção de conferências, a produção de textos, a editoração, a divulgação e a circulação das obras publicadas. Os estudos elaborados eram, em grande parte, frutos das palestras proferidas por essa intelectualidade nos municípios do interior do Estado, posteriormente organizadas em pequenos volumes e comercializadas a preços acessíveis. Nessa conjuntura de efervescência intelectual, que se estendia de um extremo a outro do Piauí, destaca-se ainda o papel do CEP na promoção de um produtivo intercâmbio cultural entre a capital e as demais cidades alcançadas por suas ações.

Por ocasião do Centenário da Batalha do Jenipapo, a 13 de março de 1952, em Campo Maior, ocorreu a cerimônia de instalação oficial do Centro de Estudos Piauienses. Ao discorrer sobre o episódio, o *Jornal do Comércio* assinala que o CEP:

> Criação do ilustre prefeito de Campo Maior, dr. Raimundo Santana, vem atraindo a atenção geral e congregando, num crescendo admirável, os estudiosos piauienses, desde sua fundação em 19 de outubro do ano passado. O Centro, como se vê, é uma sociedade cultural, e tem um programa de ação em que se enquadra o estudo da Geografia, História, Economia, Estatística e Pesquizas, Sociologia e Literatura. O seu objetivo principal, entretanto, está no estudo do Piauí, dos seus problemas de base e no desenvolvimento de sua cultura (Campo Maior, n. 993, 1953).

Nesse sentido, além de evidenciar a variedade dos estudos promovidos pelo CEP, os quais abrangem diferentes áreas do conhecimento, mobilizando intelectuais piauienses para a investigação da realidade local e no desenvolvimento cultural do Estado, o periódico sublinha que o Centro era, naquele momento, reconhecido como órgão de utilidade pública pelo Poder Legislativo de Campo Maior, onde era localizado, e pelo Poder Executivo Estadual, recebendo apoio das instituições culturais e do poder público estadual. Com apenas onze meses de fun-

cionamento, o Centro já dispunha de uma biblioteca com livros sobre temas diversos relacionados ao Piauí e promovia campanhas de arrecadação de verbas financeiras para o custeio das despesas com a instalação da sede do instituto e a montagem de uma gráfica própria destinada à publicação dos trabalhos produzidos.

Em 23 de novembro de 1953, logo após o primeiro aniversário do CEP, o jornal *O Piauí* torna pública a transcrição do discurso proferido pelo escritor e jornalista Vítor Gonçalves Neto, pronunciado poucos dias antes, na Rádio Difusora de Teresina. Na ocasião, o escritor prestigiava as atividades desenvolvidas por essa instituição ao decorrer do primeiro ano de sua existência. Ele diz:

> Povo de minha terra!
> Completa hoje seu primeiro aniversário de fundação do Centro de Estudos Piauienses. E nesse primeiro aniversário bem já podemos comprovar o quanto produziu e realizou em nosso território. Metade de nossos municípios já foi palco de conferências instrutivas, lidas pelos representantes de nossa melhor cultura. Grande parte do nosso estado já está sendo alvo de estudos e pesquisas. Inúmeros de nossos problemas já poderão ser resolvidos por esta entidade. Não podemos deixar de imprimir em nossa mente os dois nomes que criaram tão grande iniciativa – Raimundo Santana e Olímpio de Castro, respectivamente Prefeito e Secretário da Prefeitura do Município de Campo Maior. Nunca imaginaríamos que uma Cidade fosse algum dia a Capital dos nossos anseios e Sede de nossas aspirações. Jamais o Piauí assistia a tão belo movimento e a tão proveitosa jornada (Centro, n. 878, 1953g).

Com essas palavras, Vítor Gonçalves Neto destaca o êxito do cumprimento das iniciativas propostas pelo CEP, reforçando o ideal de intervenção prática da entidade na resolução dos problemas do Estado, por meio das pesquisas conduzidas em todo o território piauiense. Além disso, o jornalista destaca a relevância dos dois idealizadores do Centro, bem como o papel propulsor da cidade de Campo Maior como sede e ponto de referência dessa instituição. Na mesma matéria, o jornal *O Piauí* evidencia a importância das produções escritas viabilizadas pelo Centro de Estudos Piauienses no ano de 1953:

> Acaba de ser lançado pelo Centro de Estudos Piauienses três importantes monografias sobre a nossa terra, de autoria dos mestres Prof. Álvaro Ferreira, Pe. Joaquim Chaves e Gal. Gaioso e Almendra. Concretiza-se assim um dos sonhos do Dr. Raimundo Santana, idealizador de tão grande movimento, cujos esforços agora se compensam (Centro, n. 878, 1953g).

Meses depois, em 1954, o periódico em foco anunciou a publicação dos trabalhos de Joaquim Antônio de Oliveira – *Barras, suas origens, primeiros desenvolvimentos e seu primeiro grande filho* –, de José Gayoso Freitas – *O município de José de Freitas na História do Piauí* – e de Artur Passos – *Jerumenha: História, lendas e costumes* (Novos, 1954). Assim, além das monografias citadas pela imprensa em 1953 – de Álvaro Ferreira, Joaquim Chaves e Jacob Manoel Gaioso e Almendra –, em 1954 outros pesquisadores – José Gayoso e Almendra Freitas, Artur Passos, Fernando Lopes e Silva Sobrinho e Joaquim Mendes de Oliveira – alcançaram a publicação de seus trabalhos por meio da atuação do CEP, concretizando os objetivos do seu idealizador.

Ainda em 1953, um autor anônimo expressa, no jornal *O Piauí*, a relevância da permanência das atividades do CEP diante da frequente extinção de movimentos culturais e intelectuais no Piauí. Dessa forma, enfatiza que a instituição era vista com bons olhos pela maior parte da sociedade piauiense, reconhecendo seu propósito de que: "Estudando os aspectos peculiares de cada região, equacionar os problemas pendentes à luz da razão científica, de acordo com a mentalidade criada pelos fatores que influenciam a formação de cada povo, para depois com resultado a que se chegue, aplicar o melhor corretivo consono à sua própria índole" (Centro, n. 852, 1953c).

Nesse contexto, partindo de um lugar – o Centro de Estudos Piauienses –, que impunha um propósito bem definido quanto àquilo que deveria ser pesquisado e publicado por seus colaboradores – a análise de questões relativas ao desenvolvimento econômico do Piauí –, mediante o uso de uma disciplina própria – fundamentada no esforço coletivo de investigação, ministração de conferências, escrita, edição e divulgação de obras historiográficas –, podemos, neste momento, assinalar os aspectos que sustentam a produção escriturística realizada por esses homens no interior do CEP, utilizando como referência central os estudos de Iara Moura (2015).

Álvaro Alves Ferreira é o autor da primeira conferência publicada pelo CEP, ainda em 1953, intitulada *Estudos: o determinismo geográfico impondo um regime econômico: porque o piauiense não é imaginoso* (Ferreira, 1953). Dividido em duas partes, o livro apresenta uma abordagem sobre os primeiros povoadores do Piauí – para o autor, os vaqueiros oriundos da Bahia – e destaca a participação dos piauienses no processo de defesa da independência política do Brasil, evidenciada no conflito armado às margens do Riacho Jenipapo, em Campo Maior. Nesse panorama, o autor identifica como protagonistas da formação histórica do Estado do Piauí o vaqueiro e o gado, elementos centrais da chamada "civilização do couro". Ancorado em uma perspectiva determinista própria do século XIX, Ferreira expressa uma visão pessimista acerca do vaqueiro piauiense, retratando-o como figura atada ao atraso e distante dos projetos de modernidade. Ademais, ao povo piauiense, atribui signos de humildade, passividade, resignação, solidão, tristeza, honestidade, religiosidade, superstição e coragem.

A publicação de Álvaro Ferreira, então professor de Geografia em escolas do Estado, resulta de uma conferência pronunciada em 26 de abril de 1952, na cidade de Piripiri (PI). Na ocasião, partiu de Teresina, no dia 25 deste mês, uma comitiva composta por intelectuais piauienses – Clidenor Freitas, Carlos Eugênio Porto, Dídimo Castelo Branco, Jacó Gaioso, Tobias Pinheiro, Cunha e Silva, além de Raimundo Santana, Olímpio Castro e Vicente Ribeiro Gonçalves e outros –, com destino a Piripiri, a fim de assistir à palestra ministrada por Álvaro Ferreira. A palestra foi realizada no Cine-Teatro do município, sobre o tema "*A terra e o homem*", e assistida por mais de duzentas pessoas. Como parte do programa do Centro, os visitantes, acompanhados pelo prefeito da cidade, conheceram os espaços mais importantes de Piripiri, como o Mercado Público, o açude Caldeirão e o educandário das Irmãs Vicentinas (Centro, n. 1001, 1953a).

O então deputado José Pires Gayoso de Almendra Freitas proferiu, em maio de 1953, na cidade de José de Freitas (Centro, n. 850, 1953b), uma conferência publicada como livro no ano seguinte, intitulada *O município de José de Freitas na história do Piauí* (Freitas, 1954). Nela, ressalta o percurso histórico desse município que, desde os primórdios de sua fundação, encontra-se intrinsecamente ligado aos elementos formadores da sociedade piauiense, como

o comércio associado à criação de gado, a estruturação das fazendas e a organização familiar, evidenciando também aspectos da economia piauiense, como a pecuária e a indústria extrativa.

A solenidade da conferência contou com a presença de importantes figuras da capital piauiense, como Jacob Gayoso e Almendra, Artur Passos, Clidenor Freitas, Álvaro Ferreira, Camilo Filho, Cunha e Silva, além dos dirigentes do CEP – Raimundo Santana e Olímpio Castro –, vindos de Campo Maior, e de autoridades do município de José de Freitas, lotando o salão do Cine-Teatro da cidade. Importa destacar que José Pires Gayoso de Almendra Freitas, em sua fala, dedicou atenção especial para a influência do seu ancestral – José de Almendra Freitas – como patriarca da cidade, cuja "contribuição humana e sadia serviu para alicerçar toda segurança social que desfruta o povo de José de Freitas", segundo o *Jornal do Comércio* (O Centro, n. 1004, 1953). Na ocasião, ao tomar a palavra, Raimundo Santana aproveitou para sinalizar o anseio do Centro de Estudos Piauienses em estabelecer uma gráfica editora própria em Teresina, com livrarias que distribuíssem livros pelas principais cidades do interior; bem como evidenciou o esforço de organização de um arquivo geográfico, histórico, econômico e social do Piauí.

Em 1953, Jacob Manoel Gayoso e Almendra publicou *O feudo da Casa da Torre do Piauí* (1953), obra em que se debruça sobre aspectos constitutivos do Estado, como o devassamento de seu território, a ocupação empreendida por Domingos Jorge Velho, as atividades da Casa da Torre, os conflitos entre posseiros e sesmeiros, a luta pela autonomia política do Piauí em relação ao Maranhão e a influência da família Gayoso e Almendra no cenário político e econômico regional.

Além disso, em 1953 também foi reeditada a monografia *O índio no solo piauiense*, segunda obra escrita e publicada pelo sacerdote-historiador Monsenhor Joaquim Chaves (1953). Nela, o autor constrói uma narrativa sobre a luta indígena no Piauí sob a perspectiva dos vencidos, recusando o olhar dos conquistadores brancos. Inicialmente, o autor propõe-se a analisar a realidade piauiense no século XVII, mapeando a presença indígena no território local no momento da chamada "conquista". Em seguida, relata episódios de conflitos violentos entre os colonizadores e os povos originários no Piauí, evidenciando a bravura e a coragem dos indígenas frente à violência imposta pela ocupação colonial.

No município de Jerumenha, em 23 de julho de 1953, o jornalista Artur Passos (1954) proferiu uma conferência que seria publicada em 1954 sob o título *História, economia e lendas: município de Jerumenha*. Na obra, o jornalista reconhece a carência de estudos que narrassem a história da sua cidade natal e dedica-se à análise dos primórdios da fundação da mesma, de sua vinculação com Oeiras – então capital piauiense –, dos caminhos da educação, da economia centrada na comercialização de fumo e gado, da inserção da vaquejada na vida sociocultural e de sua participação em episódios históricos como a independência do Brasil e a Balaiada. Atento aos desafios enfrentados por Jerumenha, Passos propõe medidas voltadas à recuperação econômica do município e da região Nordeste.

A cidade de Floriano também foi palco de uma conferência proferida pelo juiz Dr. Fernando Lopes e Silva Sobrinho (1955), posteriormente transformada em livro, que recebeu o título *Pe. Marcos de Araújo Costa: um missionário do bem*, publicado em 1955. A obra narra a trajetória do educador piauiense Pe. Marcos de Araújo, figura profundamente dedicada ao magistério e à vida sacerdotal, reconhecido por seu pioneirismo na fundação de escolas no

território piauiense, tendo seu nome eternizado na biblioteca fundada pelo Centro de Estudos Piauienses, localizada em Campo Maior.

Diante da produção escriturística promovida por meio do Centro de Estudos Piauienses, observa-se a preocupação comum dos autores em compreender as bases do processo de formação da sociedade piauiense, com vistas, sobretudo, às particularidades econômicas constitutivas da conjuntura vivenciada pelo Estado e por municípios como José de Freitas, Jerumenha e Floriano, além de assinalarem a atuação de sujeitos considerados relevantes para a história do Piauí, como os vaqueiros e os indígenas. Apesar das distintas abordagens e de variados objetos de análise, Álvaro Alves Ferreira, Jacob Manoel Gayoso e Almendra, José Gayoso e Almendra Freitas, Artur Passos, Joaquim Chaves, Fernando Lopes e Silva Sobrinho e Joaquim Mendes de Oliveira revelam o desejo similar de entender as nuances e tensões da realidade local a partir das raízes do passado, inscrevendo, no presente, uma memória histórica. Com a colaboração de homens letrados, o CEP assumiu papel relevante no processo de investigação dos entraves sociais, econômicos e culturais do Estado, a fim de favorecer o desenvolvimento piauiense e superar o quadro de atraso que envolvia a região, segundo exposto por José Gayoso de Almendra Freitas em 1954:

> Somos o mais atrasado dos Estados da Federação, é preciso que se proclame esta verdade entre nós, porém uma verdade ainda maior é aquela que nos esclarece e adverte que somente pelo nosso esforço continuado e constante, somente por nós mesmos, poderemos nos erguer deste atraso imperdoável. Ninguém nos socorrerá, percamos a esperança, e, no entanto, nossa salvação depende de nós mesmos. Somos mais de um milhão de habitantes, possuímos inúmeras possibilidades econômicas, e entre nós existem homens de talento e capacidade invulgares. [...] Se o CEP conduz essa bandeira a cada município de nossa terra, apoiado pela boa vontade dos homens esclarecidos, imprescindível se torna que esta semente assim plantada germine, cresça e frutifique para surtir o efeito de nossas esperanças. Educar, instruir, orientar não depende apenas do Governo. Este cuida de seu programa, mas o particular, o cidadão esclarecido, por si mesmo, também necessita ter o seu plano de ação compatível com a sua capacidade. Tudo o que se fizer nesse sentido, por menor que seja, tem merecimento social, utilidade coletiva (Freitas, 1954, p. 5).

Nas palavras de Almendra Freitas, é possível perceber que a consciência da condição vivenciada pelo Piauí é acionada como pressuposto para a construção de um futuro possível, cuja responsabilidade recai, especialmente, sobre os homens letrados residentes no Estado. Estes, reunidos no Centro de Estudos Piauienses, deveriam mobilizar o conhecimento e as letras como sementes capazes de promover a transformação e o desenvolvimento social e econômico do Piauí. Embora com um curto período de existência, não tendo sobrevivido à década de 1960, o Centro de Estudos Piauienses atuou em larga escala no processo de construção e divulgação da historiografia piauiense, engajando intelectuais na ministração de conferências, na escrita e publicação de livros e no esforço de conhecer e divulgar a história e a memória do Piauí.

Em 19 de outubro de 1953, um ano após a fundação do instituto, ocorreu, na sede provisória do CEP, em Campo Maior, a cerimônia de eleição dos novos membros da Diretoria do Centro de Estudos Piauienses para o biênio 1953-1955, conforme determinavam os estatutos dessa sociedade cultural. Na sessão, foram eleitos os seguintes nomes e suas respectivas fun-

ções: Raimundo Santana – presidente –, Joaquim Raimundo Ferreira Chaves – 1º vice-presidente –, Álvaro Alves Ferreira – 2º vice-presidente –, Olímpio de Castro – secretário-geral –, Hindemburgo Dobal – 1º secretário –, José Lourenço de Araújo Moura – 2º secretário –, Joaquim Antônio de Oliveira – 1º tesoureiro –, Wilson de Andrade Brandão – 2º tesoureiro – e José Lopes dos Santos – bibliotecário (Centro, n. 1028, 1953f). A nova composição da Diretoria do CEP indica o engajamento do quadro intelectual piauiense na organização e colaboração das atividades da instituição, que, com apenas um ano de funcionamento, além de alcançar o apoio dos intelectuais da capital e do interior do Estado, também promoveu diversas conferências por todo o território piauiense, algumas das quais já haviam sido encaminhadas para publicação (Centro, n. 1019, 1953e).

Por onde passavam, os caravaneiros do CEP eram bem recepcionados, as palestras eram ministradas em auditórios lotados e os conferencistas eram aplaudidos, elogiados e homenageados pelo público ouvinte, além de serem convidados a conhecer as realizações e as instituições da cidade visitada. Ademais, em municípios como Piracuruca, além das honras simbólicas, foram ofertadas verbas destinadas ao prosseguimento das atividades do CEP. Sobre as solenidades realizadas em Piracuruca, a imprensa local divulgou, em julho de 1953:

> Após a conferência do Dr. João Borges de Alcobaça, os caravaneiros foram alvo de magnífica homenagem na sede do Grêmio Recreativo Piracuruquense, onde lhes foi oferecido um grande baile de gala pela Prefeitura com o apoio unânime da sociedade. [...] No dia imediato, no mesmo local da conferência anterior, leu substancioso trabalho, subordinado ao tema "Piracuruca e seus limites", o brilhante intelectual Dr. Pedro de Brito Conde [...]. Foi orador, em nome do Executivo Municipal, o intelectual Prof. Bittencourt Pereira, Secretário da Prefeitura, que encarnando o pensamento geral dos munícipes disse da satisfação com que aquela cidade recebia no seu seio, pela primeira vez, uma caravana de homens de letras. [...] Em reunião extraordinária a Câmara Municipal recepcionou a caravana. Saudou os centristas o vereador João Borges de Alcobaça, que apresentou projeto de lei reconhecendo de Utilidade Pública o Centro de Estudos Piauienses, cuja lei aprovada em regime de urgência foi sancionada pelo Prefeito Raimundo Ribeiro. Ainda nessa ocasião solenemente, a Prefeitura de Piracuruca, ofertou ao Centro valioso auxílio para o prosseguimento de suas atividades. [....] O sr. Prefeito Municipal proporcionou ainda aos visitantes a oportunidade de conhecer algumas das suas realizações e empreendimentos outros de origens diversas [...] (O Centro, 1953a).

A passagem pelo município de Piracuruca, conforme acima assinalado, aponta uma prática recorrente entre os viajantes do CEP e as autoridades políticas e intelectuais locais que os recebiam pelo interior do Piauí: após a conferência ministrada, os visitantes eram recepcionados com jantares, homenageados de diferentes formas e levados a conhecer a cidade antes do regresso a Teresina.

Além das monografias publicadas em formato de livro entre os anos 1953 e 1955, aqui citadas, o Centro de Estudos Piauienses estendeu suas atividades a outras regiões do Piauí, realizando conferências sobre variadas temáticas, sobretudo em 1953, a saber: em Amarante, em julho de 1953, pelo juíz de Direito de Barras, Dr. Heli Sobral (Centro, 1953c); em Piracuruca, no mesmo mês, pelo professor João Borges Alcobaça e pelo Dr. Pedro de Brito Conde (O Centro, 1953a); em Altos, no mês de agosto de 1953, Hindemburgo Dobal discutiu o tema

"*Literatura Piauiense*" (Centro, n. 1019, 1953e); em União, Raimundo Santana pronunciou uma conferência sobre "*A eucaristia – preservação da mocidade*", a convite do vigário e do prefeito do município (Conferência, 1953).

Considerações finais

Este artigo estabeleceu um diálogo entre os pressupostos formulados pelo historiador francês Michel de Certeau acerca da história como resultado de uma operação, uma *fabricação*, uma *prática*, um *trabalho* e um *fazer*, e a produção historiográfica no Piauí durante a década de 1950, dedicando atenção especial ao Centro de Estudos Piauienses – instituição formada por intelectuais com o propósito de pesquisar, escrever e divulgar a história local. Para tanto, foi realizado um breve esboço da conjuntura piauiense durante os anos em análise, observando a precariedade da condição econômica do Estado e a consequente preocupação dos homens letrados da região em compreender, historicamente, as possíveis raízes explicativas dessa realidade. O Centro de Estudos Piauienses surge, nesse contexto, como espaço de investigação do passado piauiense, de produção discursiva de uma memória do Estado e de problematização e reflexão acerca das tensões sociais e econômicas que contribuíram para a situação de carência econômica da região. Afinal, esse era o projeto que norteava a ação do CEP: conhecer o passado para compreender o presente e formular modos de intervenção no futuro piauiense.

Conforme exposto, Michel de Certeau (1982), em sua obra *A escrita da História,* sintetiza os três aspectos básicos que compõem a dimensão operacional da história: um *lugar*, uma *prática* e uma *escrita*. Nesse sentido, observa-se que, no Piauí, durante a década de 1950, o conhecimento historiográfico se configura a partir de um *lugar* institucional – o Centro de Estudos Piauienses – responsável por delimitar os propósitos e inquietações que incidiam sobre a história a ser produzida, enquanto a legitimava como tal. Além disso, esse conhecimento se ancora em uma *prática* disciplinar de construção da história – alicerçada no esforço coletivo de investigação, na realização de conferências, na produção escrita, na edição e na difusão de obras historiográficas no interior e na capital do Piauí; bem como em uma *escrita*, assinalada nos livros publicados pelo CEP nesse período, os quais traziam em seu escopo questões relacionadas à origem histórica, econômica e social do território e do Estado piauiense.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ALMENDRA, Jacob Manoel Gayoso e. *O feudo da Casa da Torre do Piauí*. Teresina: CEP, 1953.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAVES, Joaquim (Pe.). *O Índio no solo piauiense.* 2. ed. Teresina: CEP, 1953.

FERREIRA, Álvaro Alves. *Estudos:* o determinismo geográfico impondo um regime econômico: porque o piauiense não é imaginoso. Teresina: CEP, 1953.

FREITAS, José Gayoso de Almendra. *O município de José de Freitas na História do Piauí.* Teresina: CEP, 1954.

JENKINS, Keith. *A História Repensada***.** São Paulo: Contexto, 2001.

MENDES, Felipe. *Economia e desenvolvimento do Piauí.* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.

MOURA, Iara Conceição Guerra de Miranda. *Historiografia piauiense:* relações entre escrita histórica e instituições político-culturais. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2015.

ORELLANA, Rodrigo Castro. Michel de Certeau: história e ficção. *Princípios*: Revista de Filosofia (UFRN), [S. l.], v. 19, n. 31, p. 5–27, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7490. Acesso em: 16 jan. 2026

PASSOS, Artur. *História, economia e lendas:* município de Jerumenha. Teresina: CEP, 1954.

QUEIROZ, Teresinha. *Economia piauiense:* da pecuária ao extrativismo. 1. ed. Teresina: APeCH, 1993.

QUEIROZ, Teresinha. *A importância da borracha de maniçoba na economia do Piauí:* 1900-1920. 1. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras; Universidade Federal do Piauí, 1994.

QUEIROZ, Teresinha. Raimundo Santana: homem público, economista e historiador. In: SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos.* 2. ed. Coleção Centenário, n. 78. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2017.

SANTANA, R. N. Monteiro de. A propósito de uma apresentação. In: CHAVES, Joaquim (Mons.). *Apontamentos biográficos e outros.* Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

SANTANA, Raimundo Nonato Monteiro de. *Evolução histórica da economia piauiense e outros estudos.* 2. ed. (Coleção Centenário, n. 78). Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2017.

SILVA SOBRINHO, Fernando Lopes e. *Pe. Marcos de Araújo Costa:* um missionário do bem. Teresina: CEP, 1955.

Fontes impressas e periódicos

CAMPO MAIOR viveu um dos seus grandes dias, a 13 do corrente. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 993, 17 mar. 1953.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. Conferência pronunciada pelo Prof. Álvaro Ferreira, em Periperi, no dia 26 deste mês. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 1001, 1 maio 1953a.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *O Piauí,* Teresina, n. 850, 17 maio 1953b.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *O Piauí*, Teresina, n. 852, 31 maio 1953c.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *Jornal do Comércio*, Teresina, 12 jul. 1953d.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 1019, 30 ago. 1953e.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 1028, 8 nov. 1953f.

CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES. *O Piauí*, Teresina, n. 878, p. 3, 23 nov. 1953g.

CONFERÊNCIA EM União. *Jornal do Comércio*, Teresina, 30 ago. 1953.

ESTADO DO PIAUÍ. Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa pelo governador Pedro de Almendra Freitas em 1951. Teresina, 1951.

FAZENDO justiça: 2º aniversário do governo do Sr. Pedro Freitas. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 989, 31 jan. 1953.

NOVOS lançamentos do Centro de Estudos Piauienses. *O Piauí*, Teresina, n. 898, 15 maio 1954.

O CENTRO DE ESTUDOS PIAUIENSES EM José de Freitas. *Jornal do Comércio*, Teresina, n. 1004, 24 maio 1953.

O CENTRO DE ESTUDOS EM visita a Piracuruca. *Jornal do Comércio*, Teresina, 31 jul. 1953a.

O samurai que traz desonra: a memória em disputa dos crimes de guerra do Japão imperial na Segunda Guerra

The Samurai Who Brings Dishonor: the contested memory of war crimes in Imperial Japan in the Second World War

Pedro Paulo Machado
Graduado em Licenciatura em História pela UFPI - CSHNB.

Jonathan da Silva Barros
Graduando em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), campus CSHNB.

Mairton Celestino da Silva
Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui pós-doutoramento na Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: O presente artigo busca analisar o revisionismo histórico japonês e a construção da memória relacionada à Segunda Guerra Mundial sob o *front* Oriental, elucidando como determinadas narrativas foram institucionalizadas pelo estado japonês enquanto outras permanecem na esfera do indizível. Utilizando como fundamentação teórica autores como Eric Hobsbawm, Maurice Halbwachs e Michael Pollak, argumentando a construção da memória coletiva japonesa no pós-guerra, observando a coexistência entre os discursos de honra e a consolidação da memória nacional, tratando o papel do nacionalismo, do Estado e da historiografia na reorganização da memória histórica japonesa, e como os mecanismos de silenciamento e enquadramento da memória influenciam a construção da identidade nacional. Por fim, destacamos como disputas permanecem presentes nas representações culturais japonesas, entre mangás e animes.
Palavras-chave: Memória, Imperialismo japonês, Identidade social.

Abstract: This article aims to analyze Japanese historical revisionism and the construction of memory related to the Second World War on the Eastern Front, elucidating how certain narratives were institutionalized by the Japanese state while others remained within the sphere of the unspeakable. Drawing on the theoretical contributions of authors such as Eric Hobsbawm, Maurice Halbwachs, and Michael Pollak, the article discusses the construction of Japanese collective memory in the postwar period, observing the coexistence between discourses of honor and the consolidation of national memory. It also examines the role of nationalism, the State, and historiography in the reorganization of Japanese historical memory, as well as how mechanisms of silencing and memory framing influence the construction of national identity. Finally, the article highlights how these disputes remain present in contemporary Japanese cultural representations.
Keywords: Memory, Japanese Imperialism, Social Identity.

Introdução

Ao estudarmos a Segunda Guerra Mundial, muitas vezes acabamos nos debruçando sobre uma perspectiva restrita à visão europeia do conflito, deixando em segundo plano o cenário oriental da guerra. É possível perceber, inclusive, um certo desdém em relação aos acontecimentos ocorridos na Ásia durante os debates posteriores sobre o tema. A historiografia, por sua vez, esteve debruçada a discussão nos impactos que o totalitarismo e o fascismo causaram na Europa e no restante do mundo, movendo para o segundo plano a dimensão das violências e dos sofrimentos que assolaram todo o continente asiático durante o conflito.

De maneira geral, é possível correlacionar que o revisionismo histórico promovido por setores nacionalistas japoneses contribui para a permanência de tensões diplomáticas no Leste Asiático, especialmente porque diferentes países constroem memórias conflitantes sobre a guerra e o imperialismo japonês, como o massacre de Nanquim, memória de violência japonesa apagada pelos processos de enquadramento da memória.

O imperialismo japonês

O imperialismo japonês entre o século XIX e XX, constituiu um dos processos mais violentos do eixo oriental, sobretudo no século XX, com o expansionismo a base no militarismo, elevado à status de supernação ao fim da Revolução Meiji em 1912, principalmente ao escopo do poder regional. Eric Uramoto e Eduardo B. Mariutti (2018)[1], já estabelecem que tais reformas fizeram com que "o projeto de desenvolvimento da nação inspirasse um novo tipo de patriotismo nas massas da população japonesa. Assim, os políticos fizeram o Império do Japão um símbolo de unidade e identidade do povo japonês", as intervenções, as guerras e o bloco geopolítico "Grande Esfera de Co prosperidade Leste-Asiática"[2], ambas denotam os interesses imperialistas do Japão.

As intervenções expansionistas, talvez o fator mais debatido na historiografia do imperialismo japonês, é sobretudo a "articulação dos interesses imediatos japoneses, de mercado consumidor, matérias-primas, e expansão dos investimentos nas colônias"[3], uma pequena faixa territorial cercada por arquipélagos, escassa de matéria-prima, na qual, segundo Laís Campos (2015)[4] a expansão surge como uma solução ao Império, e através dela que concretizaria o "dever japonês", de "salvar os países asiáticos da invasão espiritual e física do Ocidente, além de promover uma resistência regional ao avanço do imperialismo europeu e estadunidense", fato elucidado no mapa português do Japão, de Miguel Le Bouteux 1748 (Mapa 1), na qual é nítido que em 1748 a presença portuguesa marcava o Japão com sua religião, costumes e suas peças para comércio. Observe que o mapa está dividido em províncias, marcando uma cruz de malta para os espaços ocupados pelos lusitanos no território japonês.

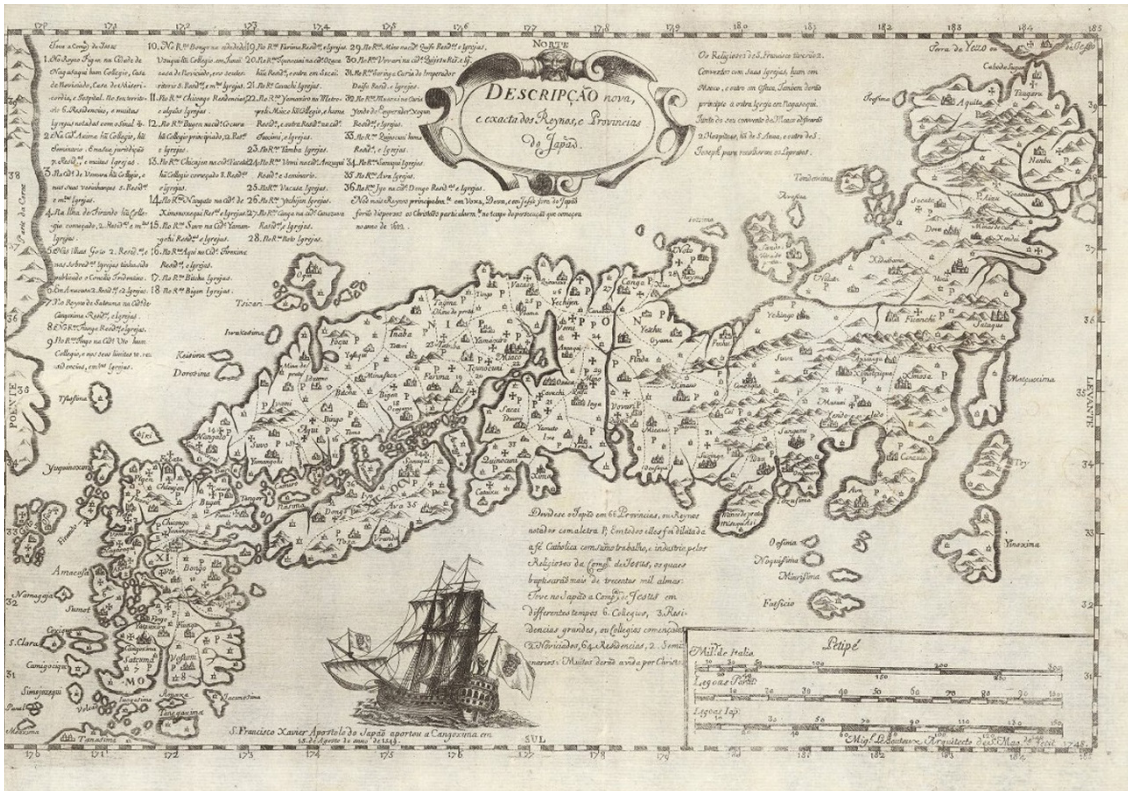
1. URAMOTO, Eric; MARIUTTI, Eduardo Barros. O imperialismo japonês nas primeiras décadas do século XX: suas especificidades políticas e econômicas. *Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*, n. 26, 2018.

2. HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos:* O breve século XX. Tradução por Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 45.

3. Idem, item 1.

4. REIS, Laís Campos. A hegemonia do" outro", ocidente e imperialismo: a mudança de identidade japonesa na Era Meiji (1868-1912). Monografia (Graduação em Relações Internacionais), UniCEUB, Brasília, 2015. p. 51.

Mapa 1: Mapa português do Jap ão, de Miguel Le Bouteux, 1748.
Título: *Descripcao nova, e exacta dos Reynos, e Provincias do Japao.*[5]



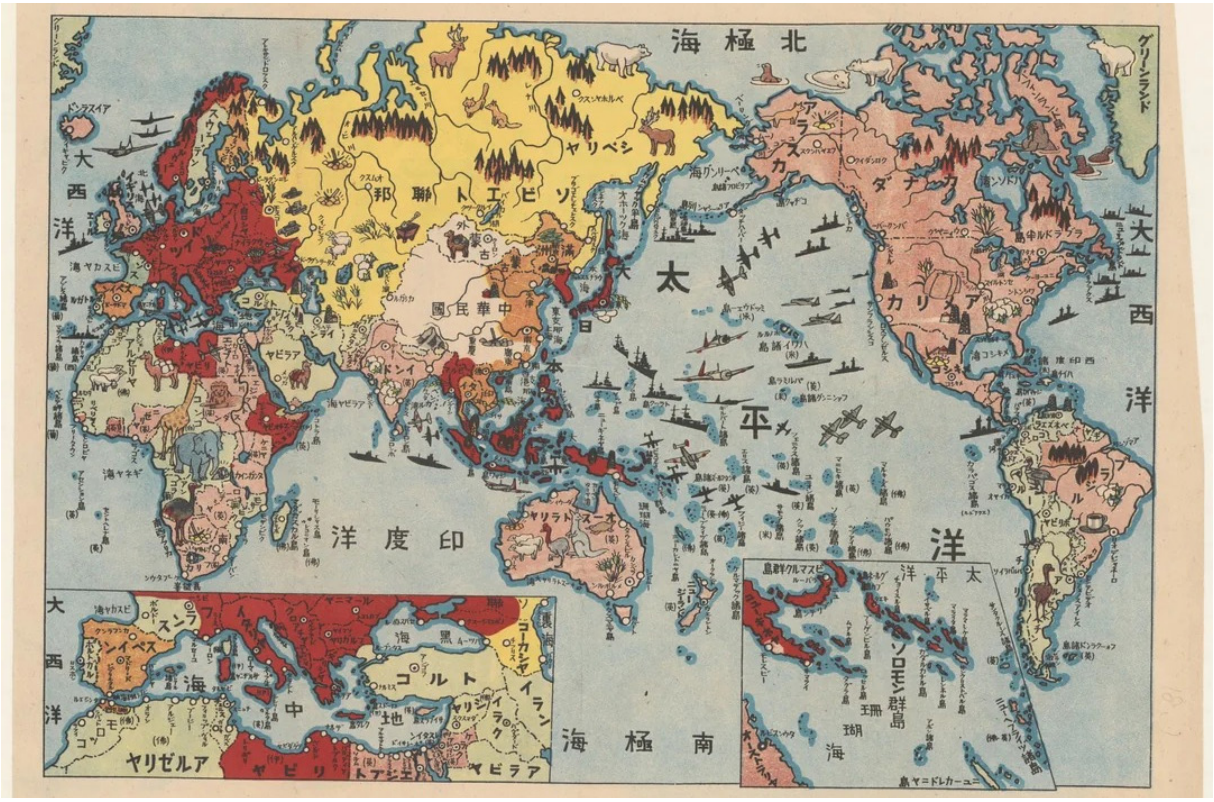
Fonte: disponível em, *David Rumsey Historical Map Collection* https://www.davidrumsey.com

O mapa de Miguel Le Bouteux, estabelece um vestígio do século XVIII que demarca o Japão como um objeto de observação externa, por Portugal, demarcando o arquipélago como sua própria zona de influência. A disputa de espaço hegemônico no Leste-Asiático torna-se ainda mais evidente quando analisamos o segundo mapa, intitulado como mapa japonês da Segunda Guerra Mundial de 1942, a expansão territorial do Império japonês no século XX transforma o arquipélago em um império quase que continental, somente na Ásia[6], em menos de dois séculos o Japão deixa de ser um território pontuado por influências estrangeiras e torna-se o centro da Grande Esfera de Co prosperidade Leste-Asiática, ainda no segundo mapa, a área de intervenção nipônica abrange, não somente o domínio imperial, mas, evidência os locais onde os crimes de guerra e as memórias em disputa se inserem.

5. Disponível em: David Rumsey Historical Map Collection https://www.davidrumsey.com Acesso em: 24/05/2025.

6. O mapa colorido, destaca pontos em vermelho que correlacionam com a zona de influência japonesa, e os locais em disputa da Segunda Guerra.

Mapa 2: Mapa japonês da Segunda Guerra Mundial, de 1942.[7]



Fonte: disponível em, http://nla.gov.au/nla.obj-234704475

As memórias como fatores sociais

O discurso mais marcante feito pelo Japão em um tom de desculpas veio pelo primeiro-ministro da época, Tomiichy Murayama, em 15 de agosto de 1995, em alusão aos 50 anos do fim do conflito[8]. Segundo Murayama (1995), o Japão, "por meio de seu domínio colonial e agressão, causou enormes danos e sofrimento aos povos de muitos países", indo mais além, Murayama fala "Ao mesmo tempo, como o único país a ter experimentado a devastação do bombardeio atômico, o Japão, deve esforçar-se ativamente para promover o desarmamento global".

No discurso de Tomiichi Murayama, a admissão das responsabilidades históricas do Japão pela guerra e pela dominação colonial é acompanhada pela evocação do trauma nuclear sofrido pelo país. Essa articulação evidencia uma característica recorrente da memória pública japonesa no pós-guerra: a coexistência entre a narrativa do arrependimento e a construção de uma identidade nacional marcada pela condição de vítima dos bombardeios atômicos, parte dessa memória construída após o Plano Marshall.

7. Disponível em: http://nla.gov.au/nla.obj-234704475 Acesso em: 24/05/2025.

8. MURAYAMA, Tomiichi. *Statement by Prime Minister Tomiichi Murayama "On the occasion of the 50th anniversary of the war's end"*. Tóquio: Ministry of Foreign Affairs of Japan, 15 ago. 1995.

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs[9], em sua obra "A Memória Coletiva", a memória deve ser compreendida a partir de uma perspectiva social, uma vez que as lembranças individuais não são construídas de maneira isolada, mas formadas por meio das interações sociais e das estruturas coletivas nas quais os indivíduos estão inseridos. Nesse sentido, Halbwachs desenvolve o conceito de memória coletiva, defendendo que a memória individual depende dos referenciais sociais compartilhados para organizar, interpretar e ressignificar as experiências vividas.

Ademais, para Halbwachs (2004), a memória individual necessita da influência da memória coletiva para funcionar de maneira adequada, visto que os sujeitos recordam acontecimentos a partir de grupos sociais, tradições, valores e narrativas construídas coletivamente. Dessa forma, a lembrança do passado não constitui um processo neutro ou puramente individual, mas um campo permeado por disputas simbólicas e interesses sociais, nas quais a manipulação e o revisionismo buscam apagar memórias que possam degradar ou deslegitima um povo ou nação.

A partir dessa concepção de memória coletiva, é possível compreender que a lembrança social da Segunda Guerra não é homogênea, mas resultado de disputas narrativas e políticas. A centralidade atribuída ao *front* europeu e aos crimes do nazismo contribuiu para a marginalização, no imaginário ocidental, das violências promovidas pelo expansionismo japonês na Ásia, como o Massacre de Nanjing e as agressões cometidas contra populações chinesas e coreanas durante a ocupação imperial japonesa.

Nesse contexto, percebe-se que determinadas memórias históricas foram amplamente difundidas e institucionalizadas, enquanto outras permaneceram parcialmente silenciadas ou relegadas a um espaço secundário nas narrativas ocidentais sobre a guerra. Assim, a memória coletiva revela-se não apenas como mecanismo de preservação do passado, mas também como espaço de disputa política, identitária e historiográfica.

> Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (Halbwachs, 2006, p.22).

Dessa forma, grande parte das discussões acerca do sofrimento e dos crimes de guerra ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial recai majoritariamente sobre a experiência japonesa, sobretudo pelo fato de o Japão ter sido alvo das bombas atômicas. Entretanto, essa perspectiva frequentemente acaba relegando a segundo plano as violências sofridas pelos demais povos asiáticos durante o conflito. É justamente nesse contexto que emerge o revisionismo histórico japonês. A partir da concepção de memória coletiva desenvolvida por Maurice Halbwachs, esse revisionismo pode ser compreendido como uma tentativa de reorganizar socialmente a memória da Segunda Guerra Mundial, privilegiando narrativas de vitimização na-

9. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

cional e relativizando, em determinados contextos, as violências praticadas pelo imperialismo japonês no continente asiático.

Sob essa ótica, Hobsbawm (1995)[10] elucida que a Era das Catástrofes, período de 1914 a 1945, desempenhou uma exagerada mudança, seja no âmbito social, político, militar e ideológico, determinando o avanço tecnológico da guerra contemporânea, com a maior mobilização civil da história e modificação das sociedades, sobretudo na memória forjada no pós-guerra. Nessa perspectiva, argumentamos que a política de reconstrução americana, o plano Marshall, concedida após a explosão das bombas atômicas, *Little Boy* e *Fat Man*, não só modificaram o espaço físico do Japão, mas possibilitaram a reconstrução da memória coletiva, envolto dos crimes de guerra japoneses.

Não obstante, Eric Hobsbawm[11], em seu trabalho Nações e Nacionalismos desde 1870 destaca justamente o surgimento do sentimento de um estado nacional unificado e com o desejo de expansão, como parte de um projeto de agregar uma parte maior de território e demonstrar superioridade aos demais estados-nações, outrossim, para Hobsbawm "a história nunca é neutra", no sentido de que toda narrativa histórica envolve escolhas feitas, do que foi, é, e será escolhido como narrativa oficial, nesta perspectiva, e sob a perspectiva de Eric Hobsbawm, o revisionismo histórico japonês pode ser compreendido como parte de um processo de reorganização narrativa do passado, no qual a memória nacional é instrumentalizada para fortalecer identidades coletivas e legitimar determinados projetos políticos no pós-guerra,

> Uma pergunta importante ficou para ser respondida: de que maneira os sucessos do nacionalismo foram afetados pela disseminação dos sentimentos nacionalistas e de movimentos que ultrapassavam as regiões geográficas onde tinham surgido? Apesar de observadores europeus, nos anos 20, terem começado a levar a sério o nacionalismo no mundo dependente, isto é, na prática, na Ásia e em países islâmicos, talvez mais do que fazemos em retrospectiva, eles não encaravam isso de forma a precisar de uma modificação das análises europeias (Hobsbawm, 1990, p. 179).

Ainda assim, essa reorganização no Japão pós-guerra, e a sua mudança de sentido, parecem ter colaborado com a produção de interpretação que ausenta a culpa pelos fatos e crimes cometidos pela terra do sol nascente. Logo, essa interpretação passou a atuar como uma legitimação de poder, ao mesmo tempo que protege a imagem do estado, e fortalecendo ainda mais a sua construção de identidade nacional, contudo, isso não significa "falsificar tudo", mas sim maximizar certos eventos enquanto se diminui outros, no mesmo passo em que é dado a continuidade nacional adequada,

> Estados recém-emancipados que clamavam por uma homogeneidade nacional que não possuíam. Em outras palavras: protestavam contra o "nacional", isto é, irrealidade étnica, ou cultural, dos territórios nos quais a era imperial havia dividido o mundo dependente, apesar de, às vezes, protestarem contra a irrealidade de ideologias ocidentalizadas elaboradas por elites modernizadas que herdaram o poder dos ex-dominadores. (Hobsbawm, 1990, p. 181).

10. HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos:* O breve século XX. Tradução por Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

11. HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

De certa forma, existe um controle da própria memória coletiva que foi feito pelo governo japonês, cooperando para tal efeito, onde os mecanismos de poder serão os controladores dessas memorias, até mesmo a própria linguagem que é utilizada ao se referir ao evento pode vir a influenciar futuras discussões para o tema. Se baseando nestes pontos, e sob a perspectiva foucaultiana, o revisionismo histórico japonês pode ser compreendido como uma disputa discursiva em torno da produção da verdade histórica, na qual Estado, instituições educacionais e setores nacionalistas atuam na reorganização da memória coletiva e na legitimação de determinadas identidades nacionais, além disso, existe uma disputa pelo controle dessas narrativas até os dias de hoje.

Para Michael Pollak[12], o trabalho de enquadramento da memória, é associado a identidade social de indivíduo, uma memória organizada com trabalho de selecionar o que fica dentro e fora da memória, muitas vezes desempenhado pelo meio político com o intuito de solidificação social. Ao pensar na sociedade japonesa, o conceito abordado é um controle das informações que serão espalhadas aos populares, propagando informações subsidiadas que mantendo a mentalidade do *Bushido*[13], os crimes de guerra, são visto como um meio para o fim, algo necessário para o Japão imperial e impassível de crítica.

Observando a fronteira entre o dizível e o indizível[14], Pollak destaca que o silêncio é uma face da memória que resiste a imposição dos discursos oficiais, o *Bushido* foi por muito tempo o pilar ético da identidade social japonesa, para os militares japoneses presentes na Segunda Guerra Mundial, a visão alicerçava o sentimento de unidade, continuidade e coerência[15] construída sobre a imagem de servir a todo custo como um guerreiro honrado. Ao apontarmos a visão militar, é inegável o abismo entre os crimes cometidos e a visão do código de honra, há uma lacuna ética em relegar atos como o massacre e o estupro de Nanquim.

Para o Estado japonês e aos militares envolvidos, admitir tais crimes não seria apenas uma confissão jurídica, mas a destruição da própria essência e honra do indivíduo perante sua sociedade, função desempenhada pelo Código do Guerreiro ou Caminho do Guerreiro, *bushido*. O indizível, obtém o papel de uma ferramenta para manter a comunicação do indivíduo com a sociedade na qual está inserido, e evitar o estigma da desonra, ou seja, admitir quaisquer erros de conduta, é por sua vez, deslegitimar a própria identidade social japonesa.

Para Mario Marcello Neto (2021)[16], o enquadramento da memória estabelecido pelo Estado japonês acerca dos crimes de Guerra do Japão torna-se explícito ao buscar fontes oficiais, muitas vezes desconsiderados ou invalidados a partir da historiografia japonesa, fator crucial ao trabalho de enquadramento da memória e identidade nacional, atuando como uma legitimação de poder japonês perante o Pacífico,

12. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista estudos históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

13. Nitobe Inazo em "*Bushido, the Soul of Japan*", o caminho do guerreiro, um código de princípios moral em que guerreiros eram obrigados a seguir, não era um código escrito e sim uma mentalidade a ser seguida. No capítulo *Bushido* é um Sistema Ético, Inazo argumenta o *bushido* é algo imutável no Japão, na qual desde o feudalismo japonês, é seguido como uma referência ética de confiança no destino.

14. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 9, 1992.

15. Idem.

16. MARCELLO NETO, Mario. Entre a bomba atômica e os crimes de guerra: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva. *Revista Brasileira de História*, v. 41, n. 87, p. 37-60, 2021.

> Quando se trata de crimes em que os agentes causadores do dano fazem parte do Estado, as políticas de produção documental, acesso à informação e arquivamento são completamente esvaídas. Por isso pode-se dizer que uma pesquisa eticamente comprometida, em contextos como o referido acima, dificilmente consegue estabelecer certezas numéricas com relação às vítimas e aos danos. Um dos historiadores que mais se destacou, tanto no ambiente universitário quanto na esfera pública, é Ikuhiko Hata (1986). Um negacionista que iniciou sua trajetória de pesquisa com relação à exploração sexual de mulheres, por parte do Japão, a partir da invalidação de testemunhos que comprovavam a existência sistemática dos casos. (Marcello Neto, 2021, p. 42).

O silenciamento ou exaltação ao período imperial ganha repercussão atualmente no cultural, por exemplo, as representações culturais do Japão em mangás e animes contemporâneos, na qual, percebe-se que determinadas referências históricas ainda provocam fortes tensões diplomáticas e memoriais, sobretudo junto ao público chinês e coreano

Figura 1: Personagem Shiga Maruta, fundador do Hospital Geral de Jakku[17]



Fonte: HORIKOSHI, Kōhei. My Hero Academia. Tóquio: Shueisha, 2014. Captura de página.

Um caso recente pode ser observado no mangá *My Hero Academia*, de Kōhei Horikoshi, no qual um personagem médico recebe o nome de Shiga Maruta, no qual a denominação remete diretamente ao termo *maruta* (丸太, "tora"), utilizado pelos militares japoneses para designar de forma desumanizante os prisioneiros submetidos aos experimentos da Unidade 731 durante a Segunda Guerra Mundial. Como ilustrado na Figura 1, o personagem é apresentado como fundador e diretor de um hospital, reforçando a associação com a figura do médico

17. Fonte: HORIKOSHI, Kōhei. My Hero Academia. Tóquio: Shueisha, 2014. Captura de página.

experimentador. A nomenclatura gerou forte reação de leitores chineses e coreanos, levando o autor a renomear o personagem em edições posteriores. O episódio evidencia como determinados termos carregam consigo camadas de memória traumática, capazes de emergir mesmo em contextos ficcionais e aparentemente desvinculados do evento histórico original.

Sob essa perspectiva, observa-se que a memória histórica permanece como um campo de disputa no Leste Asiático, no qual produções culturais contemporâneas podem reativar traumas coletivos associados à guerra e ao colonialismo japonês. A reação negativa ao uso do termo "*maruta*" evidencia que determinadas feridas históricas ainda não foram plenamente reconciliadas, especialmente diante das recorrentes acusações de revisionismo histórico e relativização dos crimes de guerra por setores nacionalistas.

Figura 2: Brinco do personagem Tanjiro Kamado com símbolo do Sol Nascente[18]



Fonte: GOTOUGE, Koyoharu. Kimetsu no Yaiba (Demon Slayer). Tóquio: Ufotable, 2019. Captura de cena.

No anime *Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba*, de Koyoharu Gotouge, o personagem Tanjiro Kamado utiliza brincos de Hanafuda adornados com a imagem de um sol nascente, elemento que, na narrativa da obra, representa à chamada "Respiração do Sol". Entretanto, a semelhança desse símbolo com a bandeira do Império japonês gerou desconforto em países como China e Coreia do Sul, onde as memórias das violências cometidas pelo imperialismo japonês durante a Segunda Guerra Mundial permanecem profundamente enraizadas no imaginário coletivo. Como ilustrado na Figura 2, essa representação visual transcende o campo ficcional e evidencia como determinadas mídias e representações ainda podem ter um significado voltado a memorias traumáticas para alguns países

Para Michel Pollak, em seus debates sobre a homogeneidade da memória, o mesmo destaca que existem memórias emergentes, e memorias subterrâneas, que podem ser interpretadas a luz de que a memória oficial japonesa sempre vai se sobressair sobre a memória chinesa e coreana,

18. Fonte: GOTOUGE, Koyoharu. Kimetsu no Yaiba (Demon Slayer). Tóquio: Ufotable, 2019. Captura de cena.

> A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. (Pollak, 1989, p. 5).

Enquanto Maurice Halbwachs demonstra que a memória é construída coletivamente, Michael Pollak evidencia que esse processo também é marcado por mecanismos de silêncio, esquecimento e disputa. Dessa forma, o revisionismo histórico japonês pode ser interpretado como resultado de conflitos memoriais que buscaram privilegiar narrativas de vitimização nacional em detrimento das memórias das populações asiáticas vítimas do expansionismo imperial japonês. Não obstante, esse processo de apagamento memorial também pode estar relacionado ao desejo de muitas vítimas de silenciar experiências traumáticas vividas durante a guerra. Ainda assim, tais relatos continuam sendo transmitidos por meio da oralidade e das narrativas coletivas, reforçando a estreita relação entre memória, identidade e construção histórica.

Considerações finais

Em suma, a análise empreendida demonstra que a memória do Japão imperial, seus discursos e os revisionismos históricos, evidenciam que a memória não constituí um campo neutro, mas são espaços de disputas políticas, identitárias e socias, utilizadas, em grande parte, para legitimar uma identidade social de uma nação ou povo, como no exemplo nipônico. Através do trabalho de Pollak (1992), nota-se que o enquadramento da memória no discurso japonês, o estado busca incessantemente priorizar a narrativa de nação desarmamentista e que busca a paz, se usufruindo da memória de Hiroshima e Nagazaki como parte da construção da narrativa, excluindo e negando a violência e marginalização praticadas contra outros povos asiáticos, ressaltando o Massacre de Nanquim, durante a Segunda Guerra e a Invasão à Manchúria, pré Segunda Guerra.

Conclui-se que o ideal do *Bushido*, contribuiu como alicerce ético da honra e lealdade do guerreiro, fundamentando uma barreira psicológica para afirmar os crimes de guerra, para o soldado imperial e para o próprio império, admitir tais atos é desonrar os próprios ideais, ou seja, significaria a autodestruição da identidade social japonesa. Por seguinte, o silêncio, ou o indizer tornou-se a sobrevivência para evitar o estigma da desonra, seja no caso relatado de Ikuhiko Hata, tratando com revisionismo a invalidação da exploração sexual e deslegitimando os testemunhos, ou nas representações culturais do Japão, na qual há persistência nas controvérsias de nomes e símbolos do Império, objetos que mantém viva a memória do imperialismo nipônico.

Referências

Livros

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos:* O breve século XX. Tradução por Marcos Santarrita; Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780:* programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

INAZO, Nitobe. *Bushido, the Soul of Japan*. Aegitas, 2023.

MACEDO, Emiliano Unzer. *O Imperialismo Japonês na Ásia*: da era Meiji à Segunda Guerra Mundial. *s.i.,* Mais Orientes, 2017.

Artigos de periódicos
MARCELLO NETO, Mario. Entre a bomba atômica e os crimes de guerra: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva. *Revista Brasileira de História*, v. 41, n. 87, p. 37-60, 2021.

MURAYAMA, Tomiichi. *Statement by Prime Minister Tomiichi Murayama "On the occasion of the 50th anniversary of the war's end"*. Tóquio: Government of Japan, 15 ago. 1995. Disponível em: https://www.mofa.go.jp/announce/press/pm/murayama/9508.html. Acesso em: 23 maio 2026.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista estudos históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

URAMOTO, Eric; MARIUTTI, Eduardo Barros. O imperialismo japonês nas primeiras décadas do século XX: suas especificidades políticas e econômicas. *Revista dos Trabalhos de Iniciação Científica da UNICAMP*, n. 26, 2018.

Monografia
REIS, Laís Campos. A hegemonia do" outro", ocidente e imperialismo: a mudança de identidade japonesa na Era Meiji (1868-1912). Monografia (Graduação em Relações Internacionais), UniCEUB, Brasília, 2015.

Cenas de quadrinhos e animes

GOTOUGE, Koyoharu. Kimetsu no Yaiba (Demon Slayer). Tóquio: Ufotable, 2019. Captura de cena.

HORIKOSHI, Kōhei. My Hero Academia. Tóquio: Shueisha, 2014. Captura de página.

Memória, formação e instituição: os caminhos da construção do Exército Brasileiro (1810-1858)

Memory, Formation, and Institution: The Paths toward the Construction of the Brazilian Army (1810–1858)

Lucas Sales Gonçalves
Graduado em História pela Universidade Federal do Piauí, mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (PPGHB - UFPI). Membro do Núcleo de Pesquisa em História e Memória (NUPEM-UFPI). Bolsista FAPEPI.

Johny Santana de Araújo
Professor do Departamento de História (DH), membro do Programa de Pós-graduação em História do Brasil (PPGHB) e do Programa de Pós-graduação em Ciência Política (PPGCP) na UFPI.

Resumo: Este trabalho analisa o processo de formação e institucionalização do Exército brasileiro, considerando a relação entre a construção de sua memória institucional e as transformações concretas ocorridas em suas estruturas de formação ao longo do período imperial. Parte-se da compreensão de que as instituições militares não são constituídas apenas por normas, estruturas administrativas e funções oficiais, mas também pela elaboração de narrativas sobre seu próprio passado, por meio das quais produzem referências de identidade, tradição e legitimidade. Nesse sentido, examina-se a construção de uma memória institucional associada a acontecimentos, personagens e símbolos mobilizados posteriormente na representação do Exército, destacando-se a centralidade atribuída a Guararapes e a figuras como Caxias. Em seguida, desloca-se a análise para o processo histórico de formação da instituição, acompanhando a criação e reorganização das escolas militares desde a Academia Real Militar, estabelecida em 1810, até as reformas que culminaram na reorganização do ensino militar em 1874. A pesquisa utiliza como fontes principais a legislação, os decretos e regulamentos referentes às instituições de ensino militar, articulados à historiografia sobre a formação do Estado imperial, a história militar e a profissionalização do oficialato. Busca-se demonstrar que as sucessivas reformas não constituíram mudanças meramente administrativas ou educacionais, mas expressaram diferentes projetos de Exército e de Estado, relacionados às transformações políticas, sociais e institucionais vivenciadas pelo Brasil durante o século XIX. Assim, a formação militar é compreendida como parte de um processo mais amplo de construção do Estado imperial e de definição das funções, saberes e características atribuídas ao oficialato brasileiro.
Palavras-chave: Exército brasileiro; Estado imperial; instituições militares; ensino militar; oficialato; memória institucional.

Abstract: This article analyzes the process of formation and institutionalization of the Brazilian Army, considering the relationship between the construction of its institutional memory and the concrete transformations that took place in its training structures throughout the imperial period. It starts from the understanding that military institutions are constituted not only by rules, administrative structures, and official functions, but also by the creation of narratives about their own past, through which they produce references of identity, tradition, and legitimacy. In this sense, the article examines the construction of an institutional memory associated with events, figures, and symbols later mobilized in representations of the Army, with particular emphasis on the centrality attributed to Guararapes and to figures such as Caxias. The analysis then shifts to the historical process of institutional formation, tracing the creation and reorganization of military schools from the Royal Military Academy, established in 1810, to the reforms that culminated in the reorganization of military education in 1874. The research draws primarily on legislation, decrees, and regulations concerning military educational institutions, together with the historiography on the formation of the imperial State, military history, and the professionalization of the officer corps. It seeks to demonstrate that the successive reforms were not merely administrative or educational changes, but expressed different projects for the Army and the State, related to the political, social, and institutional transformations experienced by Brazil during the nineteenth century. Thus, military training is understood as part of a broader process of imperial State-building and of defining the functions, knowledge, and characteristics attributed to the Brazilian officer corps.
Keywords: Brazilian Army; Imperial State; Military Institutions; Military Education; Officer Corps; Institutional Memory.

As instituições não se sustentam exclusivamente por sua existência jurídica, por suas estruturas administrativas ou pelas funções que desempenham na sociedade. Para consolidarem sua legitimidade perante seus membros e diante da coletividade, elas constroem narrativas acerca de seu próprio passado, atribuindo às suas origens significados que extrapolam a mera sucessão cronológica dos acontecimentos. Essas narrativas desempenham uma função política, cultural e simbólica fundamental, pois estabelecem conexões entre passado, presente e futuro, conferindo continuidade histórica às corporações e que justificam sua permanência como elementos indispensáveis da organização social. Em outras palavras, toda instituição necessita produzir uma memória de si mesma, selecionando acontecimentos, personagens e valores que sirvam de fundamento para sua identidade coletiva e para a legitimação de sua atuação histórica.

No caso das Forças Armadas, esse processo assume uma importância ainda mais significativa. Por serem instituições diretamente vinculadas à defesa do Estado, da soberania e da integridade territorial, sua legitimidade não se fundamenta apenas em dispositivos constitucionais, mas também na construção de uma tradição histórica que as apresenta como protagonistas dos momentos decisivos da formação nacional. Dessa forma, a memória institucional militar procura demonstrar que a existência da corporação transcende governos, regimes políticos e conjunturas específicas, inserindo-a em uma narrativa contínua de defesa da pátria e dos interesses nacionais. A história oficial da instituição, portanto, não constitui apenas um relato sobre o passado, mas um instrumento de afirmação identitária que reforça sua autoridade no presente e projeta determinados valores para o futuro. Nesse processo de construção da identidade nacional e institucional, os símbolos ocupam um papel privilegiado. Como observa Eric Hobsbawm,

> A bandeira nacional, o hino nacional e as armas nacionais são os três símbolos através dos quais um país independente proclama sua identidade e soberania. Por isso eles fazem jus a um respeito e a uma lealdade imediata. Em si já revelam todo o passado, pensamento e toda a cultura de uma nação (1997, p. 19).

Muito além de simples emblemas estatais, esses símbolos condensam representações históricas e culturais compartilhadas que funcionam como suportes materiais da memória coletiva. Eles sintetizam valores, experiências e interpretações do passado, o que torna visível o esforço de construção de uma identidade nacional comum. Nesse sentido, as instituições militares desempenham papel decisivo, pois não apenas cultuam os símbolos nacionais, mas também elaboram símbolos próprios, bandeiras históricas, uniformes, condecorações, patronos, datas comemorativas e cerimônias, que reforçam a percepção de pertencimento entre seus integrantes e projetam para a sociedade a imagem de uma corporação marcada pela continuidade histórica, pela disciplina e pelo patriotismo. Essa elaboração simbólica pode ser compreendida à luz da noção de mito fundador desenvolvida por Marilena Chaui (2000). Para a autora, o mito fundador não corresponde a uma narrativa falsa ou meramente imaginária. Trata-se, antes, de um discurso de origem capaz de fornecer à coletividade uma explicação coerente acerca de sua própria constituição. Sua força reside justamente na capacidade de converter acontecimentos históricos específicos em referências permanentes, dotadas de um caráter aparentemente natural e incontestável. Ao transformar determinados episódios em marcos inaugurais da história nacional ou institucional, o mito fundador estabelece uma origem exemplar, carregada de

valores morais e políticos que servem como parâmetro para o presente. Nesse sentido, o mito fundador opera por meio da seleção e da reorganização da memória histórica. Alguns acontecimentos são elevados à condição de momentos decisivos da formação nacional, enquanto outros são relegados ao esquecimento ou recebem interpretações secundárias. A origem deixa de ser apenas um acontecimento histórico para converter-se em um princípio explicativo permanente, capaz de justificar comportamentos, tradições e instituições. Como destaca Chaui, o mito não permanece preso ao passado, ele reaparece continuamente, reinterpretando novos acontecimentos à luz da narrativa fundadora e reafirma a legitimidade das instituições que se apresentam como herdeiras dessa origem.

Tal perspectiva revela-se particularmente útil para compreender a construção da identidade institucional do Exército Brasileiro. Embora sua institucionalização formal esteja associada ao processo de Independência, em 1822, a narrativa oficial da corporação frequentemente busca projetar sua origem para períodos muito anteriores, especialmente para as lutas travadas contra as invasões holandesas no século XVII. Ao eleger a Batalha dos Guararapes como marco inaugural da nacionalidade e da própria instituição militar brasileira, o Exército estabelece uma continuidade histórica que antecede a formação do Estado nacional, construindo para si uma antiguidade simbólica que fortalece sua legitimidade e reforça sua posição como um dos pilares da nação.

A permanência dessas narrativas ao longo do tempo relaciona-se diretamente ao conceito de "invenção das tradições", elaborado por Hobsbawm.[1] Segundo o autor, muitas práticas consideradas seculares ou ancestrais são, na realidade, construções relativamente recentes, criadas para responder a necessidades políticas específicas. As tradições inventadas consistem em conjuntos de práticas, geralmente reguladas por normas explícitas ou implícitas e marcadas por intensa ritualização, cujo objetivo é inculcar valores, comportamentos e formas de pertencimento por meio da repetição sistemática. Essa repetição cria a impressão de continuidade com um passado remoto, mesmo quando tal continuidade é, em grande medida, resultado de uma elaboração simbólica. Para Hobsbawm, a invenção das tradições tornou-se particularmente frequente durante os séculos XIX e XX, período marcado pela consolidação dos Estados nacionais, pela expansão do nacionalismo e pela necessidade de produzir identidades coletivas relativamente homogêneas em sociedades submetidas a rápidas transformações econômicas e políticas. Diante das rupturas provocadas pela modernidade, tornou-se necessário criar mecanismos simbólicos capazes de transmitir estabilidade, permanência e continuidade histórica. As tradições inventadas passaram, assim, a exercer uma função integradora, reforçaram os sentimentos de pertencimento e legitimaram instituições políticas, religiosas e militares.

Aplicada ao caso brasileiro, essa perspectiva permite compreender que a identidade do Exército não resultou apenas de sua organização administrativa, da profissionalização de seus quadros ou das reformas implementadas ao longo do século XIX. Ela foi construída por meio de um elaborado processo de produção simbólica no qual memória, tradição, história e projeto político se entrelaçaram continuamente. Determinados personagens foram elevados à condição de heróis nacionais, certas batalhas converteram-se em episódios fundadores, rituais militares passaram a representar uma suposta continuidade histórica que conectaria o Exército contemporâneo aos seus antecessores coloniais e imperiais. Ao mesmo tempo, outros acontecimentos menos compatíveis com essa narrativa foram minimizados, esquecidos ou re-

1. HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

interpretados segundo as necessidades da memória institucional. A força dessas tradições manifesta-se de maneira particularmente evidente na cultura militar cotidiana. Como demonstra Celso Castro,

> Quem assiste a uma cerimônia de formatura dos novos oficiais do Exército brasileiro na Academia Militar das Agulhas Negras, em Resende (RJ), dificilmente deixa de sentir-se imerso na atmosfera de tradição que cerca o evento. Vários elementos sugerem a herança de um passado imemorial: o espadim, cópia em miniatura da espada de Caxias, patrono do Exército; a entrada de cadetes no pátio principal trazendo bandeiras e estandartes; a aparição dos formandos vestindo uniformes históricos. No entanto, todos esses elementos são bem mais recentes do que pretendem parecer e, além disso, foram conscientemente inventados (2002, p.9).

A observação de Castro evidencia que a tradição militar não deve ser compreendida como uma herança espontânea transmitida intacta através das gerações. Ao contrário, ela resulta de escolhas conscientes realizadas pela própria instituição, que seleciona determinados elementos do passado, lhes atribui novos significados e os incorpora aos seus rituais cotidianos. Uniformes históricos, patronos, espadas cerimoniais, desfiles, solenidades, juramentos e comemorações funcionam como dispositivos de memória que reafirmam continuamente a identidade militar e reforçam entre os militares a percepção de pertencerem a uma organização secular, depositária de valores permanentes.

Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Jacques Le Goff (2013) acerca da memória enquanto construção social. Para o autor, a memória jamais constitui um repositório neutro dos acontecimentos passados; ela é continuamente produzida, reorganizada e reinterpretada segundo os interesses, conflitos e necessidades do presente. Lembrar implica selecionar, enquanto esquecer representa igualmente uma operação histórica carregada de significados. A memória coletiva, portanto, é resultado de disputas simbólicas em torno daquilo que merece ser preservado, celebrado ou silenciado. Sob essa perspectiva, compreender a tradição militar do Exército Brasileiro exige superar interpretações essencialistas que tratam memória e tradição como patrimônios naturais, imutáveis ou simplesmente herdados do passado. Tanto a memória quanto a identidade constituem construções históricas permanentemente reelaboradas, produzidas por meio das relações de poder, das disputas políticas e das representações coletivas que atravessam cada contexto histórico. A memória institucional não funciona como um arquivo passivo de acontecimentos, mas como um mecanismo ativo de seleção, classificação e atribuição de sentidos ao passado. Desse modo, a identidade do Exército Brasileiro pode ser compreendida como resultado de um complexo processo de elaboração simbólica no qual história, memória, mito fundador e tradição inventada atuam conjuntamente. Ao construir narrativas sobre sua origem, instituir patronos, monumentalizar determinadas batalhas, criar cerimônias e preservar rituais, a corporação não apenas recorda acontecimentos históricos, mas produz interpretações sobre eles. Essas interpretações legitimam sua posição na sociedade, reforçam sua coesão interna e projetam para o presente a ideia de uma instituição permanente, guardiã da nação e herdeira direta de um passado heroico. É justamente nesse processo de elaboração simbólica que se inserem alguns dos principais referenciais da memória militar brasileira. Entre eles, destacam-se a Batalha dos Guararapes, a instituição do patronato militar

e a criação de rituais cívico-militares, elementos que permitem compreender concretamente como a corporação construiu sua identidade ao longo do tempo.

Essa construção identitária articula-se, simultaneamente, em duas dimensões complementares: uma simbólica e outra histórica. No plano simbólico, destaca-se a narrativa da Batalha dos Guararapes, travada em 1648 e 1649 por contingentes formados por portugueses, indígenas, africanos e seus descendentes, posteriormente elevada pela instituição à condição de marco fundador do Exército Brasileiro. Embora separada por mais de um século da criação oficial do Exército, em 1822, a batalha foi incorporada à memória institucional e, desde 1994, passou a ser oficialmente celebrada em 19 de abril como o Dia do Exército. Ao apropriar-se desse episódio, a corporação buscou construir uma narrativa de origem baseada na união de diferentes grupos étnicos e sociais em torno da defesa do território, projetando a imagem de uma força nacional coesa, integrada e comprometida com interesses coletivos que antecederiam a própria formação do Estado brasileiro. A construção dessa memória institucional não se limitou à escolha de um episódio fundador. Paralelamente, a corporação selecionou personagens históricos cuja trajetória passou a representar os valores que pretendia preservar e transmitir às novas gerações. Entre eles, sobressai a figura do Marechal Luís Alves de Lima e Silva, Duque de Caxias, oficial do Exército Imperial cuja trajetória foi progressivamente transformada em paradigma das virtudes militares. Instituído Patrono do Exército Brasileiro em 1962, Caxias passou a personificar valores como disciplina, lealdade, profissionalismo, espírito de sacrifício e fidelidade ao Estado, convertendo-se em referência permanente na formação doutrinária da corporação. Dessa forma, a memória de Guararapes forneceu ao Exército uma origem mítica, enquanto a exaltação de Caxias ofereceu um modelo ideal de conduta militar, compondo um repertório simbólico destinado a reforçar a coesão interna, legitimar a instituição perante a sociedade e estabelecer um elo de continuidade entre diferentes momentos da história militar brasileira.

Embora esses elementos simbólicos sejam fundamentais para compreender a forma como o Exército representa sua própria trajetória, eles não esgotam a explicação acerca de sua formação. Paralelamente à construção dessa memória institucional, desenvolveu-se um processo histórico concreto de organização da força terrestre, vinculado às transformações políticas, administrativas que marcaram o final do período colonial, a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro e a constituição do Estado imperial após a Independência. É nessa dimensão institucional que se encontram as bases efetivas da formação do Exército brasileiro, expressas na criação de seus órgãos de ensino, na profissionalização do oficialato, na estruturação de sua hierarquia e na consolidação de uma organização militar permanente a serviço do Estado. Essa dimensão institucional vincula-se diretamente ao processo de organização do Estado nacional após a Independência. Embora a tradição militar dos Guararapes tenha fornecido à corporação um referencial simbólico de origem e um importante elemento de coesão identitária, sua constituição como instituição permanente não decorreu da continuidade das mobilizações coloniais do século XVII. O Exército organizado no pós-Independência herdou, sobretudo, a estrutura burocrático-militar portuguesa, cujas bases haviam sido lançadas ainda no período joanino, especialmente com a transferência da Corte para o Rio de Janeiro e a criação da Real Academia Militar, em 1810. Nesse viés, a formação da força terrestre brasileira resultou menos do mito fundador do que da continuidade do aparato militar lusitano para atender às necessidades políticas e administrativas do novo

Estado imperial. Foi nesse contexto que se consolidaram as bases institucionais da corporação, caracterizadas pela profissionalização gradual do oficialato, pela definição de uma estrutura hierárquica permanente e pela constituição de um aparelho militar voltado à preservação da ordem e da soberania do Império.

A materialização desse processo de organização institucional antecedeu, contudo, a própria Independência. Embora a institucionalização formal do Exército Brasileiro remonte a 1822, impulsionada pela consolidação do Império como um Estado independente e soberano, os esforços da Coroa portuguesa para estruturar uma força militar dotada de organização permanente e de mecanismos próprios de formação de seus quadros tiveram início ainda no período colonial. Em 1792, sob os auspícios das reformas militares e administrativas promovidas pela monarquia portuguesa, foi instalada, na cidade do Rio de Janeiro, a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho. Os estatutos da instituição foram estabelecidos em 17 de dezembro daquele ano, constituindo um importante marco da institucionalização do ensino militar e técnico na América portuguesa. A criação da Academia deve ser compreendida no contexto das reformas promovidas pela Coroa durante a segunda metade do século XVIII, quando a modernização das estruturas militares passou a ser considerada necessária para o fortalecimento da defesa e da administração dos territórios ultramarinos. Pouco depois, em 1795, instituiu-se uma nova academia destinada aos oficiais de Infantaria, denominada Nova Academia de Aritmética, Geometria Prática, Desenho e Língua Francesa. A documentação produzida pelo vice-rei Conde de Resende (1795) evidencia que a criação do estabelecimento esteve relacionada às dificuldades encontradas pelos oficiais e cadetes de Infantaria para acompanhar a estrutura de formação existente. Em ofício de 26 de novembro de 1795, Resende justificava a iniciativa mencionando o fracasso das Aulas Militares frequentadas pelos oficiais e cadetes dos regimentos do Rio de Janeiro e propunha uma academia específica para os oficiais de Infantaria, destinada ao seu aperfeiçoamento.

A criação de um segundo estabelecimento demonstra, portanto, que a estrutura inicialmente concebida pela Coroa ainda não respondia de maneira satisfatória às diferentes necessidades da organização militar. Mais do que representar uma simples ampliação das instituições existentes, a medida evidencia o esforço de adaptar a formação dos oficiais à diversidade das funções exercidas pelas armas. As experiências das décadas finais do período colonial revelam, assim, que a organização do ensino militar no Brasil não surgiu de maneira linear. Ao contrário, foi sendo construída por meio de sucessivas iniciativas de criação e reorganização institucional, relacionadas às necessidades estratégicas e administrativas da monarquia portuguesa. A formação dos oficiais começava a deixar de depender exclusivamente de iniciativas dispersas ou de experiências adquiridas diretamente nos corpos de tropa, passando a contar com estabelecimentos permanentes destinados especificamente à instrução militar. Com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, essa dinâmica sofreu uma inflexão profunda. A instalação da sede da monarquia na América portuguesa modificou a posição política da cidade e ampliou significativamente as responsabilidades administrativas e militares atribuídas ao território. O Rio de Janeiro deixou de ser apenas a sede de uma capitania colonial e passou a concentrar instituições e órgãos fundamentais do governo monárquico. A necessidade de garantir a segurança da Corte, reorganizar a defesa territorial e estruturar os diferentes setores da administração portuguesa tornou necessária a criação e o fortalecimento de instituições permanentes capazes de atender às novas demandas do Estado.

É nesse cenário que se insere a criação da Real Academia Militar. Sob a iniciativa de D. Rodrigo de Souza Coutinho, então Conde de Linhares e Ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, a proposta de criação da instituição foi formalizada pela Carta de Lei de 4 de dezembro de 1810 e sua instalação ocorreu no ano seguinte. A própria ementa do documento sintetizava sua finalidade: "Crea uma Academia Real Militar na Côrte e Cidade do Rio de Janeiro" (Brasil, 4 de dez. 1810). A instituição representou um marco importante na reorganização das estruturas militares existentes no Rio de Janeiro, constituindo uma instituição permanente vinculada diretamente à administração da Coroa. Sua criação não pode ser dissociada, portanto, das transformações provocadas pela transferência da Corte e da necessidade de dotar o novo centro político do Reino de estruturas administrativas, técnicas e militares compatíveis com sua nova posição. A própria Carta de Lei evidencia essa relação entre a instituição e os interesses da monarquia. Ao justificar a criação da Academia, D. João afirmava agir considerando "o muito que interessa ao meu real serviço, ao bem publico dos meus vassallos, e á defensa e segurança dos meus vastos dominios" (Brasil, 4 de dez. 1810). A formulação é significativa porque situa a criação da instituição dentro de uma política mais ampla de defesa e organização dos domínios portugueses. A Academia não era concebida como uma estrutura isolada de ensino, mas como parte de um conjunto de instituições destinadas a fortalecer a capacidade administrativa e militar da monarquia em sua nova sede. A criação da Real Academia Militar também expressava uma transformação na própria relação entre o Estado e a formação de seus quadros militares. A instituição deveria funcionar sob uma estrutura administrativa diretamente vinculada ao governo. A Carta de Lei determinava que houvesse "uma Inspecção geral que pertencerá ao Ministro e Secretario de Estado da Guerra" (Brasil, 4 de dez. 1810), ficando a Academia imediatamente subordinada a uma Junta Militar criada especificamente para dirigi-la. A determinação demonstra que a nova instituição estava integrada à estrutura administrativa da monarquia, não constituindo uma iniciativa autônoma dos militares. Sua criação representava, nesse sentido, o estabelecimento de um mecanismo estatal permanente de organização da formação dos oficiais.

A permanência da Corte no Rio de Janeiro e a posterior elevação do Brasil à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves, em 1815, reforçaram a importância das instituições estabelecidas na cidade. A nova configuração política conferiu ao Brasil uma posição diferenciada dentro da monarquia portuguesa e consolidou o Rio de Janeiro como centro decisório do Império luso-brasileiro. Nesse contexto, as instituições militares instaladas na cidade passaram a integrar uma estrutura estatal mais ampla, cuja função estava relacionada tanto à defesa dos territórios quanto à manutenção da autoridade monárquica. Os acontecimentos políticos da década seguinte modificaram novamente esse cenário. A Revolução Liberal do Porto, iniciada em 1820, desencadeou uma crise na estrutura política do Reino Unido e recolocou em discussão a própria organização do poder entre Portugal e Brasil. O retorno de D. João VI a Portugal, em 1821, e a permanência de D. Pedro no Brasil aprofundaram o processo de ruptura política que culminaria na Independência, em 1822. A constituição do novo Estado brasileiro impôs, então, a necessidade de reorganizar instituições que haviam sido estruturadas originalmente para atender aos interesses da monarquia portuguesa.

No campo militar, essa transformação significou a necessidade de converter estruturas herdadas do período colonial em instituições pertencentes ao novo Estado imperial. O Exército, cuja organização estava profundamente vinculada ao aparato militar português, pas-

sou por um processo de nacionalização de seus quadros e de redefinição de suas relações com o poder central. Nesse contexto, a antiga Real Academia Militar foi incorporada à nova estrutura política do Império e passou a assumir diferentes denominações ao longo das décadas seguintes, acompanhando as sucessivas reorganizações administrativas do ensino militar. A própria trajetória institucional registrada posteriormente pelo Instituto Militar de Engenharia indica a sequência de denominações: Imperial Academia Militar, em 1822; Academia Militar da Corte, em 1832; Escola Militar, em 1840; e Escola Central, a partir de 1858. A mudança de regime não significou, entretanto, uma ruptura imediata com as estruturas herdadas do período joanino. A construção do Estado imperial ocorreu sobre instituições, práticas administrativas e organizações militares já existentes. A continuidade da Academia, ainda que submetida a novas regulamentações e denominações, evidencia justamente esse processo de adaptação das estruturas herdadas da monarquia portuguesa às necessidades do Estado brasileiro independente. A organização do ensino militar constituiu, assim, parte de um processo mais amplo de construção institucional do Império, no qual estruturas coloniais foram progressivamente reorganizadas e incorporadas ao novo aparato estatal.

Durante o período regencial, essa necessidade tornou-se ainda mais evidente. A abdicação de D. Pedro I, em 1831, inaugurou uma fase marcada por intensa instabilidade política, revoltas provinciais e disputas em torno da organização do poder central. A preservação da unidade territorial e da autoridade do governo imperial dependia, entre outros fatores, da capacidade de organização das forças militares. Nesse contexto, a estrutura das instituições responsáveis pela formação dos oficiais passou a ser objeto de novas intervenções do governo, que procurava adequá-las às necessidades de uma força militar pertencente a um Estado em processo de consolidação. As reformas realizadas ao longo da década de 1830 devem ser compreendidas nesse ambiente de reorganização política e administrativa. Em 9 de março de 1832, a Regência promoveu uma ampla reforma da Academia Militar da Corte, incorporando a ela a Academia dos Guardas-Marinhas. O preâmbulo do decreto apresenta de maneira explícita a preocupação do governo com a formação dos quadros militares. Segundo o documento, pretendia-se proporcionar aos oficiais do Exército e da Armada "todos os meios com que possam alcançar o grau de instrucção que os habilite para bem desempenhar as commissões, e operações Militares Terrestres, e Navaes de que forem encarregados" (Brasil, 9 de mar. de 1832)

A reforma de 1832 demonstra, portanto, que a reorganização institucional da Academia estava diretamente relacionada às necessidades de fortalecimento das forças militares durante a Regência. O decreto também revela a preocupação do governo com a organização de estruturas militares especializadas, ao afirmar que tinha em vista "a futura organização, e classificação do Corpo de Engenheiros" (Brasil, 9 de mar. de 1832), considerada necessária "para maior regularidade, perfeição, e aproveitamento dos trabalhos exigidos pela publica necessidade" (Brasil, 9 de mar. de 1832). A instituição de ensino aparecia, assim, vinculada a um projeto mais amplo de organização do aparato militar e técnico do Estado.

A experiência dessa reforma, contudo, foi breve. Em 22 de outubro de 1833, a Regência determinou a separação da Academia de Marinha e da Companhia dos Guardas-Marinhas da Academia Militar da Corte. O próprio preâmbulo do decreto reconhecia que a reforma anterior "não corresponde aos fins a que o Governo se propôz" (Brasil, 22 de out. de 1833), especialmente no que dizia respeito à capacidade de formação dos oficiais para o desempenho das funções militares. A sucessão desses decretos demonstra que a organização institucional do

ensino militar permaneceu em processo de experimentação durante a Regência, acompanhando as dificuldades mais amplas de estruturação do Estado imperial.

As reformas realizadas ao longo da década culminaram no Decreto nº 25, de 14 de janeiro de 1839, que determinou uma nova organização da Academia Militar. O documento estabelecia que "a actual Academia Militar será, desde já, regida provisoriamente pelos novos Estatutos" (Brasil, 14 de Jan. de 1839) e determinava a abertura da "Escola Militar" em março daquele ano. A mudança fazia parte do esforço do governo regencial para conferir maior organização e estabilidade às instituições militares e adequá-las às necessidades de uma força armada nacional em processo de consolidação. A criação da Escola Militar ocorreu, portanto, em um momento no qual o Estado imperial buscava fortalecer seus mecanismos de centralização e garantir instrumentos institucionais capazes de preservar a ordem e a unidade territorial. A reorganização do ensino militar acompanhava esse processo mais amplo de consolidação do poder imperial. A escola passou a constituir um espaço permanente de formação dos quadros do Exército, contribuindo para conferir maior continuidade à carreira militar e para estabelecer mecanismos institucionais mais regulares de preparação dos oficiais.

Ao longo das décadas seguintes, novas reformas demonstraram que a estrutura criada em 1839 ainda não respondia plenamente às necessidades do Exército. A segunda metade do século XIX foi marcada por transformações importantes na organização militar brasileira, relacionadas tanto à experiência das guerras externas quanto às mudanças na própria estrutura administrativa do Estado. A Guerra do Paraguai, em particular, evidenciou problemas relacionados à organização e ao funcionamento das forças imperiais, contribuindo para ampliar os debates acerca da profissionalização e da estruturação do Exército. É nesse contexto de reorganização que deve ser compreendida a reforma de 1858. O Decreto nº 2.116, de 1º de março daquele ano, determinou que a então Escola Militar da Corte passasse a denominar-se Escola Central, enquanto a Escola de Aplicação do Exército passaria a chamar-se Escola Militar e de Aplicação. O artigo 1º estabelecia expressamente: "As actuaes escolas, militar da Côrte e de applicação do Exercito [...] passarão a denominar-se, a primeira escola central, a segunda escola militar e de applicação" (Brasil, 1 de mar. de 1858). A medida representou uma tentativa de reorganizar institucionalmente os diferentes campos de formação que, até então, estavam concentrados em uma mesma estrutura. O próprio regulamento estabelecia funções distintas para os dois estabelecimentos: a Escola Central seria destinada ao ensino das ciências e das doutrinas próprias da engenharia civil, enquanto a Escola Militar e de Aplicação ficaria "especialmente destinada para o ensino theorico e pratico das doutrinas militares". A criação de estabelecimentos distintos indicava, assim, um processo de especialização das instituições e de diferenciação entre os espaços destinados à formação técnica e aqueles diretamente vinculados à carreira das armas.

A reforma de 1858 não deve ser interpretada isoladamente. Ela fazia parte de um movimento mais amplo de reorganização administrativa do Império, no qual diferentes áreas do Estado passavam por processos de especialização e definição de competências. No âmbito militar, essa tendência correspondia à necessidade de estruturar instituições capazes de atender às diferentes funções assumidas pelo Exército e pelo Estado. A distinção entre a Escola Central e a Escola Militar e de Aplicação representou, nesse sentido, uma etapa importante da especialização institucional do ensino. O processo de diferenciação foi aprofundado nos anos seguintes e alcançou uma etapa decisiva em 1874. O Decreto nº 5.600, de 25 de abril daquele

ano, determinou a transformação da Escola Central em Escola Politécnica. O primeiro artigo estabelecia: "A actual Escola Central passará a denominar-se Escola Polytechnica"(Brasil, 25 de abr. de 1874). A instituição passou, então, à jurisdição civil, consolidando a separação entre a formação destinada às atividades de engenharia e aquela diretamente relacionada à carreira militar. A reforma de 1874 possui especial importância porque encerrou um longo processo de diferenciação entre o ensino científico de caráter civil e a formação propriamente militar. Conforme a documentação institucional do período, a Escola Central foi desvinculada das finalidades militares e transferida para a esfera civil, enquanto a Escola Militar da Praia Vermelha passou a concentrar a formação dos oficiais e dos engenheiros militares. A medida não representava apenas uma alteração administrativa, mas a consolidação de uma nova divisão institucional das funções de formação existentes no interior do Estado.

A consolidação da Escola Militar da Praia Vermelha deve ser compreendida, portanto, como resultado de um longo processo iniciado ainda no final do período colonial. Entre a criação da Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, em 1792, e a consolidação da Escola Militar da Praia Vermelha na segunda metade do século XIX, as instituições de ensino militar acompanharam as transformações políticas do território brasileiro: as reformas da monarquia portuguesa, a transferência da Corte, a formação do Reino Unido, a Independência, o período regencial e a consolidação do Estado imperial. As sucessivas mudanças de denominação, organização e vinculação administrativa revelam que a formação do oficialato esteve diretamente relacionada às diferentes etapas de construção e reorganização do poder estatal.

A trajetória dessas instituições demonstra, assim, que a profissionalização do Exército não ocorreu de forma imediata nem resultou de uma única reforma. Ela foi construída gradualmente por meio da criação, reorganização e especialização de espaços destinados à formação dos militares. A instituição escolar tornou-se progressivamente parte da própria estrutura de reprodução do Exército, estabelecendo uma relação mais regular entre o Estado, a carreira militar e a formação de seus quadros. Nesse processo, a criação das escolas não apenas respondeu às necessidades existentes em cada conjuntura, mas também contribuiu para conferir maior estabilidade e continuidade à organização do oficialato.

A análise das instituições permite perceber, portanto, que a formação militar acompanhou a própria construção do Estado brasileiro. Desde as primeiras academias criadas no período colonial até a consolidação da Escola Militar da Praia Vermelha, as mudanças institucionais estiveram relacionadas às transformações da autoridade política, às necessidades de defesa territorial e aos esforços de centralização e organização administrativa. A escola militar tornou-se, nesse percurso, um dos instrumentos por meio dos quais o Estado procurou estruturar e reproduzir seus quadros militares. Entretanto, a criação dessas instituições não permite, por si só, compreender qual formação o Estado pretendia oferecer aos indivíduos que nelas ingressavam. A existência de academias e escolas permanentes estabeleceu os espaços institucionais da formação, mas foram os regulamentos, estatutos e demais dispositivos legais que definiram os conhecimentos, as competências e os critérios que deveriam orientar essa formação. É, portanto, a partir da análise dos currículos estabelecidos por essas instituições que se torna possível compreender as diferentes concepções de oficial construídas ao longo do século XIX e as transformações ocorridas na própria definição da profissão militar.

Referências

BRASIL. *Carta de Lei de 4 de dezembro de 1810*. Crea uma Academia Real Militar na Côrte e Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1810. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

BRASIL. *Decreto de 9 de março de 1832*. Reforma a Academia Militar da Côrte encorporando nella a dos Guardas Marinhas; e dá-lhe novos estatutos. Rio de Janeiro, 1832. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

BRASIL. *Decreto de 22 de outubro de 1833*. Separa a Academia de Marinha e a Companhia dos Guardas-Marinhas da Academia Militar da Côrte, e dá a esta novos estatutos. Rio de Janeiro, 1833. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

BRASIL. *Decreto nº 25, de 14 de janeiro de 1839*. Dando nova organisação à Academia Militar. Rio de Janeiro, 1839. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

BRASIL. *Decreto nº 2.116, de 1º de março de 1858*. Approva o Regulamento reformando os da Escola de applicação do exercito e do curso de infantaria e cavallaria da Provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul, e os estatutos da Escola Militar da Côrte. Rio de Janeiro, 1858. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

BRASIL. *Decreto nº 5.600, de 25 de abril de 1874*. Dá estatutos à Escola Polytechnica. Rio de Janeiro, 1874. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados. Acesso em: 11 ago. 2026.

CASTRO, Celso. *A invenção do Exército brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RESENDE, Conde de. Ofício ao secretário de estado dos Negócios Estrangeiros, da Guerra e interino da Marinha e Ultramar. sobre a criação da Nova Academia de Aritmética, Geometria Prática, Desenho e Língua Francesa. 26 nov. 1795. Doc. 11820. Biblioteca Nacional (Brasil), Rio de Janeiro. Disponível em: Projeto Resgate - Rio de Janeiro Avulsos (1614-1830) - DocReader Web . Acesso em: 11 ago. 2026.

ANAIS



Organizadores
Edwar Castelo Branco
Fábio Leonardo Brito

III Colóquio

HISTÓRIA, CULTURA & SUBJETIVIDADE

HISTÓRIA, SUBJETIVIDADE E CONFLUÊNCIAS: 20 ANOS DO GTHC&S

contraponto
v. 21 (2026): - Suplemento 1 – Anais do III SHC&S.

APRESENTAÇÃO

Como chegamos a ser o que somos?

Edwar Castelo Branco
Fabio Leonardo Brito

"História, Subjetividade e Confluências: 20 Anos do GTHC&S". Sob esta chamada o Grupo de Trabalho História, Cultura e Subjetividade realizou na cidade de Parnaíba, Piauí, no campus da Universidade Estadual do Piauí, o seu III colóquio. O evento reuniu pesquisadores de diferentes regiões do Brasil e teve público flutuante de mais de duzentas pessoas ao longo de três dias.

Sete simpósios temáticos compuseram o programa científico do evento: *História e Jornalismo*, coordenado pela Profa. Dra. Daiane Rufino Leal, *História e Cinema*, coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Leonardo Brito, *História e Literatura*, coordenado pelo professor Jaislan Monteiro, *Juventude e Movimentos Sociais*, coordenado pelo Prof. Dr. Idelmar Júnior, *História Cultural e Pensamento Social Brasileiro*, coordenado pelo Prof. Dr. Messias Cardoso, *História e Sensibilidades*, coordenado pelo Prof. Dr. Francisco Nascimento e pelo Prof. Robinson de França e *De Simplício Dias a Bolsonaro: subjetividades fascistas, caudilhas, autoritárias e militarescas*, coordenado pelo Prof. Dr. José de Arimateia de Oliveira.

O GT, fundado em 2005 e inscrito no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, foi criado por Edwar Castelo Branco, que o lidera. A partir de 2012 passou a integrar o grupo, como colíder, o professor Fábio Leonardo Brito. Em mais de duas décadas de existência o grupo se consolidou como um significativo espaço de interlocução do universo acadêmico piauiense com diferentes universidades no mundo todo. No Brasil, pesquisadores como Durval Muniz (UFRN), Ana Maria Mauad (UFF), Adalberto e Kátia Paranhos (UFU), Maria Izilda Matos (PUC-SP), Leonardo Ventura (UFRN), Jailson Silva (UFC), Adilson Filho (UEPB) e muitos outros são interlocutores constantes do grupo. No exterior o grupo já criou também uma consistente rede de colaboração, podendo-se destacar Matthew Worley, do *Department of Teaching and Learning* da *University of Reading*, Reino Unido, José Machado Pais, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal e Michael MacDonald, da Faculdade de Belas Artes e Comunicação, da Universidade de MacEwan, no Canadá.

Os anais ora apresentados, além de cumprirem o papel reservado a este tipo de publicação, desejam preservar a memória de um encontro que foi marcado pela pluralidade de objetos, perspectivas e problemas de pesquisa que têm atravessado a trajetória do GTHC&S. Ao longo de seus vinte anos, o grupo tem constituído um espaço de diálogo entre a História e diferentes campos da produção cultural, interrogando as formas pelas quais sujeitos, sensibilidades, imaginários e experiências sociais são historicamente produzidos.

A diversidade dos trabalhos aqui reunidos traduz, de maneira particularmente expressiva, esse horizonte de confluências. As pesquisas percorrem temas como a cidade e suas utopias, a imprensa, o cinema, a literatura, os fanzines, os movimentos estudantis, as experiências juvenis, a música popular, a cultura operária, a dança e as diferentes formas de autoritarismo. São objetos que, embora distintos, compartilham uma preocupação comum: compreender como determinadas experiências históricas produzem modos de viver, sentir, imaginar e atribuir sentido ao mundo. Os trabalhos revelam a vitalidade de uma historiografia atenta às zonas de contato entre cultura, política, memória, sensibilidades e subjetividades. O que os aproxima não é a unidade temática, mas justamente a disposição para fazer da diversidade dos objetos uma oportunidade de problematização histórica.

O encontro reafirmou a capacidade do GTHC&S de constituir espaços de circulação de ideias, formação acadêmica e diálogo entre diferentes gerações de pesquisadores. Celebrar vinte anos de existência, portanto, significou também reafirmar a importância do encontro como dimensão constitutiva da produção do conhecimento histórico.

O que se deseja é que estes anais possam ser compreendidos não apenas como registro de um evento, mas como vestígio de uma trajetória coletiva e como convite à continuidade do diálogo. Entre História, cultura e subjetividade as confluências permanecem abertas. E é a pretexto destas confluências que seguiremos indagando sobre como chegamos a ser o que somos, tal como somos.

Alphaville: a utopia da cidade sem dor

Alphaville*: The Utopia of the Painless City*

Frederico Osanan Amorim Lima
Doutor em História, é docente na Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAR)

Edwar de Alencar Castelo Branco
Doutor em História e pesquisador do CNPq, é docente na Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Resumo: O texto se apropria do filme Alphaville, de Jean Luc Godard, de 1965, propondo que se trata de uma obra de arte que permite discutir, no campo da história, sentimentos, subjetividades e sensibilidades. Com uma cidade onde os homens expressam uma anti metáfora da vida, Godard traz a luz o mal-estar dos anos 1960: a tecnologia e o seu decorrente mais fascinante, o computador. *Alphaville*, nesse sentido, é o pretexto que utilizamos para adentrar parcialmente o gigantesco amálgama de significados que é a subjetividade humana.
Palavras-chave: História; Cinema; Anos 1960; Subjetividades.

Abstract: This text draws on Jean-Luc Godard's 1965 film *Alphaville*, proposing it as a work of art that enables discussion, within the field of history, of feelings, subjectivities, and sensibilities. By portraying a city in which human beings express an anti-metaphor of life, Godard brings to light the unease of the 1960s: technology and its most fascinating development, the computer. In this sense, *Alphaville* serves as the pretext through which we partially enter the vast amalgam of meanings that constitutes human subjectivity.
Keywords: History; Cinema; 1960s; Subjectivities.

Somente o combate das palavras ainda não ditas contra as palavras já ditas permite a ruptura do horizonte dado.

Jorge Larrosa (2003, p. 40)

A cidade é um imenso empório monolítico em preto e branco. Circulando por entre ruas sem cor e cheiro, homens e mulheres de expressões embrutecidas, silenciados pela máquina e contaminados pelo totalitarismo do Estado. Num cenário onde se misturam o sombrio e o sublime, uma voz rouca sutura os estrangeiros ao sistema, costura seus desvios ao padrão, disciplina sua fala tosando a linguagem e instaura uma nova forma de viver que suprime toda manifestação sentimental.

Na sua parte sombria e triste, extensos corredores com muitas portas e pouca luz preenchem o desenho de monumentais prédios urbanos; na sua face sublime e glamourosa, móveis, roupas, tecnologia e grandes construções compõem o caldo simbólico presente na ficção quando se trata de apresentar a gestação de um novo modo de viver. As imagens, as falas e a ação indicam a existência de um *viver* desprovido de sentimentos; com sujeitos presos no tempo e no espaço a uma experiência racionalista, todos estão – caso contrário, são sumariamente eliminados – presos às formas dominantes de pensamentos e aos seus mecanismos de disciplinamento. Num cenário onde as roupas, o comportamento e as falas denunciam uma aversão à indisciplina, são poucos os que ousam enfrentar a apatia sentimental e com gestos "escandalosos" acusam o sistema de repressivo e cego; esses poucos seguem levantando uma bandeira em defesa da liberdade, denunciando as armadilhas do *viver* circunscrito no sistema e rebatendo a sua insensibilidade com silêncio.

As imagens de que se está falando dizem respeito ao filme *Alphaville*, de Jean Luc Godard, de 1965, o qual é útil, entre outras coisas, para se discutir sentimentos, subjetividades e sensibilidades com um olhar voltado para a história. *Alphaville* é, entre suas muitas facetas, uma contra-história[1] sensitiva dos anos 1960. Enquanto nessa década os corpos e comportamentos afloravam em gestos escandalosos e deselegantes – num corpo Odara[2] – com o mínimo de pudor e o máximo de exotismo, Jean-Luc Godard constrói para o cinema uma narrativa com corpos acuados, desprovidos de sentimentos, fechados e castrados de sensibilidades. Numa cidade onde os homens expressam uma anti-metáfora da vida, em vez de complexa e multifacetada, ela é reduzida há um punhado de ações, a comportamentos já pré-concebidos e valores determinados e controlados por aquela que viria a se tornar no cinema e em grande parte da literatura recente a grande vilã da nossa era: a tecnologia e o seu decorrente mais fascinante, o computador.

Godard parece insinuar algumas perguntas com as quais constrói diálogos, estrutura cenas e compõe sua obra. Maior que um filme policial – categoria em que, geralmente, é inserido –, Godard e *Alphaville*, sub-repticiamente, lançam questionamentos sobre o que é a normalidade, sobre o que é e em que medida se processa a liberdade. O que é e o que torna uma cidade feliz? Não havendo resposta possível, o espectador reconhece que o filme é um convite a pensar e a agir, fazendo da platéia um elemento contributivo para a elaboração de significados

1. Chamamos de *contra-história* ao esforço que Godard faz para apresentar no filme um cenário e narrativa que que parecem paralisar o tempo, numa distopia que lembra aquela formulada por George Orwell no distópico "1984".

2. Referência a música *Odara* de Caetano Veloso.

do filme. *Alphaville*, nesse sentido, é o pretexto que utilizamos para adentrar parcialmente o gigantesco amálgama de significados que é a subjetividade humana.

É possível que para os leitores de Michel Foucault um dos temas mais sugestivos para se desenvolver a partir do filme sejam os meandros do poder. No livro *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 1999) – como em vários outros textos e livros seus – Foucault toma como ponto de partida para suas reflexões os mecanismos de vigilância e disciplinamento que, ao longo da era moderna e contemporânea, atuaram com a intenção de vigiar e punir os desviantes da normalidade. Visto como algo diluído e fragmentado nas instâncias sociais, nas ações e comportamentos individuais e coletivos, ele propõe substituir a pergunta "o que é o poder" por "quais são, em seus mecanismos, em seus efeitos, em suas relações, esses diferentes dispositivos de poder que se exercem, em níveis diferentes da sociedade, em campos e com extensões tão variadas" (FOUCAULT, 1999, p. 19).

Do ponto de vista desta referência conceitual o poder se estrutura a partir de um mecanismo de poder disciplinador instituído pelo desenvolvimento arquitetônico das cidades, nas quais são criados observatórios cujos principais objetivos são fiscalizar, observar e vigiar para então disciplinar presos, doentes mentais, estudantes, trabalhadores e uma leva de indivíduos que não se reconhecem enclausurados a um padrão porque representam, no limite, uma exceção, precisando ser reintegrados à norma.

O *Panóptico de Bentham*, tão citado por Foucault em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1987), expressa, arquitetonicamente, as máscaras de que se portavam os discursos jurídicos, médicos, educacionais, entre outros, para disciplinar sem maltratar, para docilizar o corpo sem prejuízos vitais, para punir sem ser preciso matar, porque a partir da era moderna, o corpo deveria ser algo rentável ao sistema. A destruição do corpo com o *espetáculo do suplício* impossibilitava a existência de um poder sobre o corpo. A era moderna viu nascer uma nova modalidade de exercício de poder, aquele – conforme o próprio Foucault afirma – em que "o poder não se dá, nem se troca, nem se retoma, mas que ele se exerce e só existe em ato" (FOUCAULT, 1999, p. 21).

Em *Alphaville* – uma cidade projetada para o cinema mais de cento e cinqüenta anos depois do *Panóptico de Bentham* – Godard parece intuir algo como um controle maior sobre o corpo, utilizando-se da tecnologia ao imaginar a existência de uma máquina capaz de ver, ouvir e controlar tudo aquilo que os habitantes da cidade fazem. A máquina parece ser a declaração – anunciada inclusive por Foucault em outros livros como *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 1979) e trabalhada mais recentemente por cientistas sociais como Edson Passeti no livro *Anarquismo e Sociedade do Controle* (PASSETI, 2003) – feita por Godard para o cinema de que o desenvolvimento tecnológico estará no rol dos novos e principais mecanismos de dominação. Esteja a máquina presente em nossas casas, como nos nossos aparelhos de TV, ou no computador Alfa 60 que controla a grande Alphaville, o fato é que para além de uma ficção científica, o filme apresenta o advento do desenvolvimento científico e tecnológico como a grande armadilha ao viver desarticulado do sistema.

Godard não deixa claro a partir de que catástrofe Alphaville nasceu, mas o certo é que ela nasce com o discurso de gerar uma vida sem sofrimentos, podendo-se deduzir, óbvio, que se trata de uma vida melhor do que o que a vida teria sido antes. Seja fruto de um confronto entre as nações portadoras de arsenais nucleares – o que expressaria claramente um dos indicadores da Guerra Fria – ou fruto de vontades ou interesses políticos de dominação, Godard

e Foucault se encontram, mais uma vez, quando invertem o problema do poder/corpo na instalação de uma nova forma de governo: nós temos poder sobre o corpo ou são os mecanismos de poder que nos disciplinam? Ao que Foucault diria que não vê a guerra como um elemento independente da política ou do poder, mas, ao contrário, subjacente a eles e com um elemento adicional: depois da guerra, o poder se manifesta no próprio discurso de manutenção da paz.



(Agente Lemmy Caution depondo para o computador Alfa 60.
Fotograma de *Alphaville*, 1965)

O computador Alfa 60 – criado pelo cientista e professor Von Braun e que passa a dominar a cidade ao abolir os sentimentos – é a expressão máxima, em Alphaville, dos devaneios humanos de ser maior do que Deus. Se matamos Deus, e se "'a morte de Deus' passa a significar que o homem se faz deus, subtraindo da divindade qualquer resquício de razão" (GAMBINI, 1999, p. 14), Alphaville e sua distopia sentimental representam o limite de nossa arrogância. Sob outra perspectiva, o filme expressa a inexistência de limites para nossas conquistas.

A própria linguagem, "criada como um instrumento para nos ajudar a encontrar nosso caminho através do mundo das coisas" e já vista por Gombrich como "notoriamente pobre quando tentamos analisar e organizar em categorias o mundo interior" (GOMBRICH, 1995, p. 415), tem sua dimensão estética, sentimental e metafórica castrada em Alphaville. Palavras somem e outras não assumem o seu lugar. Nisto, em tudo os enunciados de Godard se assemelham aos de Orwell (2024): palavras são arrancadas dos dicionários, assim como dos seus sentidos são subtraídos comportamentos, tudo passando a ser dado por uma ciência de informações plenamente racionais. Além do mais, trata-se de uma ciência que assegura que das palavras nasce a dor e o sofrimento, portanto, uma ciência que não reconhece que por trás de toda experiência racional existe uma dimensão emocional (COSTA, 2004), de uma política cientificista que não reconhece o emocional como prerrogativa básica para a razão (MATURANA, 1998).

Enquanto expressão de uma contra-história dos anos 1960, Alphaville expõe o dilaceramento da linguagem numa tentativa de reduzir os significados no mundo. No mundo ociden-

tal, nos anos 1960, por sua vez, o que se vê é uma explosão de novas palavras que buscavam dar sentido às novas invenções e às novas percepções do mundo. A apresentação para o mundo das novas "maravilhas tecnológicas", que causavam, ao mesmo tempo, "deslumbramento e susto", representava um acontecimento que geraria mudanças não apenas nos hábitos de consumo, mas, também, na própria linguagem e na forma de utilizá-la.

> Estes acontecimentos, na medida em que iam complexificando o mundo sublunar, na contrapartida iam exigindo uma ampliação da linguagem, uma vez que a descrição dessa nova configuração exigia uma ressignificação e uma reapropriação dos objetos, o que seria possível, justamente, através de uma renomeação do mundo (CASTELO BRANCO, 2024, p. 56).

No mesmo sentido Godard pensa uma cidade sem sentimentos. Porque desprovida de palavras para nomear o mundo e as subjetividades do homem, não é possível, em Alphaville, falar de amor, paixão, ódio ou poesia, uma vez que parte da linguagem era vazia de significados. Pode-se mesmo, nesse sentido, imaginar uma intertextualidade entre Alphaville e Macondo, o povoado erigido por Gabriel García Márquez (2019) em *Cem anos de solidão*: ali também, após a "grande insônia", os habitantes se esquecem dos nomes e por consequência ficam exilados dos significados.

Esta questão da nomeação do mundo e da necessidade da existência de uma economia signica é tão antiga quanto o próprio processo histórico de humanização das sociedades. Engels mostrou essa longevidade em texto clássico (1999), enquanto, no caso brasileiro, já se mostrou que a pós-modernidade brasileira decorreu, em larga medida, de uma configuração gerada pela "nova linguagem" que serviu de matéria prima utilizada "pelas diversas manifestações culturais do período, particularmente pela tropicália [...] e que testemunharam essa grande complexificação do sublunar, gerando uma crise no âmbito das linguagens prevalecentes e exigindo o desentranhamento de novas linguagens" (CASTELO BRANCO, 2024, p. 56).

Da mesma forma, Alphaville é pensada como uma antípoda a todo o cenário de mudanças comportamentais que marcaria os anos 1960. Tanto o filósofo Cornelius Castoriadis quanto o sociólogo Richard Sennett sinalizam para o fato de que, naqueles anos, as mudanças mais profundas que atingiram a sociedade ocidental não geraram só um mundo mais livre e menos rígido, mas, ao contrário gestaram uma sociedade que "não se deseja como sociedade, ela apenas se suporta", segundo Castoriadis (2002, p. 23), ou um mundo que "afrouxa os laços de confiança e compromisso e divorcia a vontade do comportamento" (SENNETT, 2008, 33), nas palavras de Sennett. Na cidade de Godard, a busca pelo homem insensível, racional, não flexível e que tem seu papel social muito bem definido, é indicativo de um mundo que conteve e/ou aniquilou as mudanças com a perspectiva de que no longo prazo ninguém seja "corrompido" pelos países exteriores ou se manifeste contra as arbitrariedades do Estado.

Tomando-se a perspectiva de Castoriadis e Sennett percebe-se, curiosamente, que no mundo ocidental, tal qual nós o vivemos, é no discurso pela flexibilidade, pelo movimento, pela curta duração, pela perda de parâmetros e referências pessoais e profissionais que reside a fragilidade da nossa existência e onde, também, se processa a nossa apatia política, gerada pelo controle a que somos submetidos diariamente e pelas mudanças que tal submissão nos impõe e exige. É no discurso em favor do sucesso pessoal e profissional, na impossibilidade de conquistar a plena satisfação (BAUMAN, 2001) que o comportamento flexível gera o seu maior

dano: "o comportamento flexível que lhe trouxe o sucesso está enfraquecendo seu caráter de um modo para o qual não há remédio prático" (SENNETT, 2008, p. 33).

Na cidade idealizada por Godard, os padrões são previamente estabelecidos. A hierarquia entre estes padrões, inclusive, exprime com clareza o que se espera de cada nível. Uma das expressões máximas no filme sobre essa análise é a figura da mulher sedutora. Godard nomeia cada categoria de mulheres que tem a função de sedução com níveis numéricos. Assim, existem as sedutoras de nível 1, nível 2 e nível 3, numa clara alusão ao disciplinamento que se faz presente no ato de numerar as pessoas para melhor controlar as suas ações. Se a sedução exprime o animalesco nas pessoas, se o erótico, na cultura ocidental, é sempre varrido para a margem, para o subterrâneo, para o indizível, ao mesmo tempo em que as heterotopias (Foucault, 2013) funcionam como uma espécie de realização utópica e de contestação do espaço cotidiano, os números, em Alphaville, metaforizam a percepção que Godard tem do controle social.



(Alphaville vista a partir do centro tecnológico de Alpha 60.
Fotograma de *Alphaville*, 1965)

Um discurso de dominação sustentado pela lógica cientificista e racionalista, portanto, está presente nas falas dos cientistas, do computador Alfa 60 e dos próprios personagens. Em enunciados[3] que comprimem da ciência o seu caráter narrativo, ela passa "apenas [a] informar (nos forma, nos constrói sem nos fazer participar), ela é estranha à sabedoria porque não mais produz saber e sim informações (construções)" (ZOJA, 2000, p. 158). São também elementos de nossa "inconsciente autoflagelação", são "elementos do mito do orgulho punido [que] são hoje perceptíveis também na comunicação de massa, seja literária ou cinematográfica" (ZOJA, 2000, p. 159). Enfim, o que Godard apresenta é também um mundo onde as conquistas tecnológicas do ocidente levam a um aprisionamento do sujeito a mecanismos cada vez mais eficazes. Não é a briga entre homem e máquina que chama atenção, mas o fato dos homens, "para satisfação de suas próprias necessidades", terem criado um discurso científico e uma

3. Para as noções de "discurso" e "enunciados" trabalhadas aqui ver: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

técnica "como instrumentos aparentemente desprovidos de valores divinos, mas substancialmente em concorrência com Deus no caminho da infinitude" (ZOJA, 2000, p. 173). Daí por que Alphaville pode ser visto, também, como o precursor de muitos filmes futuristas recentes, tais como *Equilibrium* e *Matrix Substitutos*, para ficar apenas nos exemplos mais conhecidos. Filmes que são unidos por algumas perguntas, tais como: como é possível construir subjetividades se estamos presos num mundo de racionalidades? Ou, se matamos Deus, qual é o limite de nossas ações e conquistas?

Para endossar a coesão social e impedir uma debandada geral dos habitantes de Alphaville para fora da cidade, cria-se um personagem indefinido, sem rosto e que carrega na expressão "países estrangeiros" todo o mau agouro e desprezo. Foi preciso criar o *outro* – carregado de imagens negativas – para se fortalecer o *eu*. Em *Alphaville*, todos devem se reconhecer melhores que os habitantes dos *países estrangeiros*. E como no limite só nos reconhecemos em função do *outro* (LOPREATO, 2009), seja pelo reconhecimento de que somos diferentes ou pela sua negação, na cidade projetada por Godard não só o estrangeiro é o *outro* – e que se apresenta como o mal exemplo – mas os próprios habitantes, inseridos nas suas rígidas relações hierárquicas, não se reconhecem sujeitos autônomos, portanto, vivem numa sociedade onde a noção de relações sociais é extremamente problemática.

A existência de relações hierárquicas de dominação, de saber, de sedução, expressa uma negação do *outro* exterior como um sujeito, nesse caso por ser diferente do sujeito de *Alphaville*. Da mesma forma, propaga uma intolerância em relação ao *outro* que chora, que ri, que conhece o significado da palavra *amor* ou *dor*.

Nas ações deliberadamente ameaçadoras aos sentimentos presentes na cidade futurística de Godard, existe muito das inquietações do biólogo chileno Humberto Maturana. Para ele, por exemplo, "os seres humanos inventamos discursos racionais que negam o amor, e assim tornamos possível a negação do outro" (MATURANA, 1998, p. 68). E sobre as relações sociais, ele diz que

> Nosso problema é que confundimos domínios, porque funcionamos como se todas as relações humanas fossem do mesmo tipo, e não são. As relações humanas que não se baseiam na aceitação do outro como um legítimo outro na convivência não são relações sociais (MATURANA, 1998, p. 69).

Portanto, tomando esse ponto de vista, os indivíduos de Alphaville desconhecem as relações sociais, tal como nós que vemos em muitas de nossas relações de trabalho, em algumas de nossas relações afetivas e outras tantas relações fundamentais para nossa convivência, a negação do outro; isso se expressa, em grande medida, pela presença das relações hierárquicas. Como em Alphaville – assim como em qualquer outra sociedade – o indivíduo se faz na sociedade e a sociedade existe "para si mesma", os habitantes da cidade "participam de suas significações imaginárias sociais, de suas normas, valores, mitos, representações, projetos, tradições [...]" (CASTORIADIS, 2002, p. 20), e, portanto, tudo o que vem de fora é estranho. Tudo o que vem dos países estrangeiros é avesso à norma e às significações imaginárias da cidade.

Essa intolerância em relação ao que vem de fora nos passa a sensação de que o mundo em que Alphaville está inserido se apresentava dividido em dois. Essa dicotomia lembra o próprio cenário da bipolarização do mundo entre o bloco de países capitalistas e o bloco de

países socialistas, que é uma das marcas da chamada Guerra Fria. Curioso por que Godard fala de um lugar geográfico que explodia, nos anos 1960, em manifestações culturais e comportamentais. Intrigante porque na queda da Alphaville de Godard, tem-se a impressão de que o filósofo Cornelius Castoriadis – ao falar da crise no socialismo soviético – estava dialogando com Godard sobre a vitória de um dos lados da Guerra Fria. A "vitória" dos países exteriores contra a utópica *cidade sem dor*, sem sentimentos e estruturada dentro de um rígido sistema burocrático, é parte do pensamento de Castoriadis ao mostrar que a crise e o colapso do socialismo soviético não se devem, propriamente, a uma vitória do capitalismo, mas à implosão do regime burocrático soviético. Ao mesmo tempo, é possível pensar Alphaville como o cenário de medo construído pelo ocidente para representar o mundo socialista soviético. Se nos anos 1960 o ocidente construiu um inimigo para pulverizar entre sua sociedade uma sensação de medo constante – de um lugar em que não "se consegue alimentar e alojar, decentemente sua população" (CASTORIADIS, 2002, p. 9), Godard constrói a *capital da dor*, mas nos apresenta uma proposta de viver sem ela. Por que dentro de Alphaville, o medo não está na ausência de sensações, mas na impossibilidade de senti-las.

Alphaville é, ainda, um grande símbolo do autoritarismo e da tirania do Estado ao se trabalhar a política dentro de um projeto estritamente racionalista. Ao abolir os sentimentos, os cientistas, com o auxílio do computador Alpha 60, projetaram uma cidade sem sonhos de liberdade, sem que seus habitantes tenham possibilidades de formular questões – quaisquer que sejam – e quase todos se mantêm articulados a uma única e absoluta verdade, alienados da possibilidade de sentir. Maturana lembra, sobre o aspecto político e sua relação com as emoções, que estas são as verdadeiras razões para a existência de regimes democráticos. Sem o emocionar não é possível existir democracia por que não há desejo de "convivência num projeto de vida comum", assim como "se não nos inteiramos de que a democracia pertence ao desejo e não à razão, não seremos capazes de viver em democracia, porque lutaremos para impor a verdade" (MATURANA, 1998, p. 77).

Por fim, voltamos à questão da linguagem: seriam possíveis cidades fora de uma economia signica, ao arrepio dos nomes, fora da lógica da significação? Certamente não. Sem palavras nem mesmo seriam possíveis os filmes ou qualquer outro meio de enunciação, uma vez que "sem a linguagem não é possível articular sonhos. Sem palavras as utopias não são possíveis" (CASTELO BRANCO, 2024, p. 226). Ao erigir *Alphaville*, Godard erigiu a utopia de uma cidade sem dor, porque, castrada de palavras, ela representa a tentativa de construir, sem dor, uma *cidade-palavra* que é em si mesma vazia de significados. E assim o sendo esta cidade-palavra termina por exclamar, para nós, a importância da linguagem como algo constitutivo de nós próprios.

Referências

ALPHAVILLE. Com: Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Valérie Boisgel, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye e Jean-Pierre Léaud. 1 DVD. Preto e Branco, 95 min. França, 1965. Dir.: Jean-Luc Godard.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. Fonte digital. Rocket Edition, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. 4. Ascensão da insignificância. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel . *Microfisíca do Poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____ . *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. Aula de 7 de janeiro de 1976. In: FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Arqueologia do Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. O corpo utópico; As heterotopias. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GOMBRICH, E. H. Da representação à expressão. In: GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão:* um estudo de psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 383-417.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*: dança, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LOPREATO, Christina Roquette. O outro como semelhante. Alteridade *ubuntu* e a reconciliação racial sul-africana. In: CAPELARI, M. R.; MARSON, I. A.; MAGALHÃES, M. B. de (orgs.). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MARQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

ORWELL, George. *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Antígona, 1991.

PASSETI, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

RAMOS, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura*: corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ZOJA, Luigi. *História da arrogância*: psicologia e limites do desenvolvimento humano. São Paulo: Axis Mundi, 2000.

O filme *O Cortiço* (1978) e o retrato da imprensa no Rio de Janeiro ao final do século XIX

The film "O Cortiço" (1978) and the portrayal of the press in Rio de Janeiro at the end of the 19th century

Francisco Ailton da Silva Pereira
Graduando em licenciatura em História na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Atualmente é bolsista no Programa de Educação Tutorial (PET) de História da UFPI e pesquisador de Iniciação Científica Voluntária (ICV/UFPI). Email: ailxzton@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo entender de que forma a imprensa carioca do século XIX é compreendida e representada no filme *O Cortiço*, do diretor e cineasta Francisco Ramalho Jr., lançado em 1978, sendo uma adaptação do livro de nome homônimo publicado em 1890 pelo escritor Aluísio de Azevedo. Nesse sentido, tendo como base o campo da História Cultural, será feito uma reflexão sobre o filme do diretor Ramalho Jr., buscando compreender sua representação em torno da atuação da imprensa ao final do século XIX, que se configurava como um importante veículo de informação e disseminação dos ideais republicanos na cidade do Rio de Janeiro, até então capital do Brasil, e de crítica e oposição em relação ao sistema político vigente, ou seja, a monarquia.
Palavras-chave: O Cortiço. História. Cinema. Impressa. Representação.

Abstract: This study aims to understand how the 19th-century Rio de Janeiro press is perceived and represented in the film *O Cortiço* (1978), directed by Francisco Ramalho Jr. and adapted from the 1890 novel of the same name by Aluísio de Azevedo. Drawing on the field of Cultural History, the study reflects on Ramalho Jr.'s film, seeking to understand its portrayal of the press's role in the late 19th century. At that time, the press served as a vital vehicle for information and the dissemination of republican ideals in Rio de Janeiro – then the capital of Brazil – as well as a source of criticism and opposition regarding the prevailing political system: the monarchy.
Keywords: O Cortiço. History. Cinema. Press. Representation.

Introdução

As produções cinematográficas são produtos culturais que nos permitem mostrar as especificidades de uma sociedade por meio do imagético, construindo diversas formas de representá-la e interpretá-la. Com constante interesse em cooptar e atingir um determinado público, o cinema é projetado por interesses que vão além do simples fato de produzir culturalmente os filmes, tendendo a cumprir propensões que impactam diretamente uma narrativa histórica.

Entre as décadas de 1960 a 1970, o cinema brasileiro passou por fortes mudanças em sua forma de produção, construção e distribuição, sendo marcado constantemente pelo novo modelo político atuante da época: o Estado ditatorial. A intervenção do Estado, neste momento, foi crucial para a formação de novos interesses e novos meios de criação e circulação de filmes brasileiros, impactados diretamente pelo modelo nacional-desenvolvimentista projetado pela ditadura civil-militar e pelo movimento do Pós-Cinema Novo, herança advinda dos cineastas cinemanovistas, assim como pelo gênero da pornochanchada, que possuía grande efervescência na época.

Incorporando diretamente todas essas características, inúmeros filmes fizeram parte da construção de um cinema brasileiro que se voltou para o interesse em se ater aos aspectos que representavam a cultura popular, fomentando filmes mais comerciais e industriais, a exemplo das grandes comédias populares e dos dramas históricos, que partiram, em muitos momentos, de adaptações de obras literárias consideradas clássicas no período.

Nesse sentido, o filme *O Cortiço* , do diretor Francisco Ramalho Jr., estreado em 1978, foi uma das principais películas marcadas diretamente por essas características que permearam o cinema durante as décadas de 1970 a 1980. Adaptação do romance naturalista de mesmo nome do escritor Aluísio de Azevedo, o filme *O Cortiço* tem um forte apelo à narrativa de um Brasil permeado pela decadência social, causada pelo seu próprio ambiente e pelo seu próprio povo. O filme tende a resgatar as especificidades que marcaram a capital brasileira no final do século XIX, representando os problemas sociopolíticos e econômicos centrais do período de uma maneira que mostrasse um modelo de país que não deveria ser resgatado e reproduzido.

Diante das múltiplas representações que cercam essa produção cinematográfica, este trabalho tem por objetivo analisar como é retratada a imprensa brasileira do final do século XIX em *O Cortiço*. No filme, assim como na sociedade brasileira do século XIX, a imprensa foi o principal meio de circulação de informações da época, sendo um importante veículo de difusão de notícias e ideias que impactaram diretamente a estrutura social e política da sociedade. Entendendo essa relevância, este estudo procura perceber como a representação da imprensa no filme é realizada, estabelecendo uma observação das formas em que se constitui e aparece a imprensa durante a trama.

Para isso, leva-se em consideração o que Alexandre Valim (2012) destaca como fundamental para a análise de filmes, sublinhando que a interpretação de um ou mais filmes deve ser feita observando o contexto de sua produção, para que se possa entender como ela se relaciona com as estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que são propagadas. Além disso, ao tomar o filme como fonte histórica, este trabalho trata esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu.

O trabalho está dividido em três momentos. Primeiro, mostra-se as principais especificidades que permearam o cinema brasileiro durante os anos de 1970, e como tal conjuntura impactou diretamente a formação do filme *O Cortiço* e suas múltiplas representações. Logo após, desenvolve-se a reflexão sobre como a imprensa é representada no filme, analisando a inserção e a construção narrativa que foram propostas para retratar esse meio de comunicação. E, por último, apresentam-se as conclusões finais de todo o trabalho.

O Cortiço e o cinema da década de 1970 no Brasil

As produções cinematográficas da década de 1970 foram marcadas por um grande interesse em dimensionar as características populares e nacionais brasileiras, principalmente pela recorrente tentativa de cooptar a população para consumir o cinema brasileiro e "expulsar" a intervenção estrangeira no processo de produção e distribuição de filmes nacionais e de outros países.

Esse novo movimento que permeou as produções do cinema brasileiro entre 1970 a 1980 é conhecido como pós cinema-novo ou ex-cinemanovista, marcado profundamente pela solidificação de uma base nacional-popular e pelo forte investimento do Estado ditatorial no cinema através da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), criada em 1969. Essa intervenção estatal trouxe uma forte adesão dos cineastas atuantes do período, firmando novas produções com carácter comercial, já que, para além de financiar e co-produzir, a Embrafilme também atuava na distribuição desses filmes (Jorge, 2003, 2005).

Percebe-se que os cineastas da década anterior eram os que mais passaram a se beneficiar desses investimentos, já que a Embrafilme procurava atender figuras do cinema consagrados ou com vasta experiência no ramo, podendo-se perceber que boa parte destes beneficiados eram os jovens cinemanovistas do começo dos anos 60, responsáveis pelo encabeçamento de vários filmes relevantes da época (Jorge, 2005).

O filme *O Cortiço,* lançado em 1978 pelo diretor e cineasta Francisco Ramalho Jr., não fugiu do impacto dessas novas experiências do cinema da década de 1970, sendo profundamente alimentado pela influência de elementos considerados base popular brasileira na constituição de seu filme. Adaptação do romance homônimo do escritor maranhense Aluísio de Azevedo, publicado em 1890, o filme é atravessado pelo interesse em retratar o cotidiano popular brasileiro, buscando suas raízes em uma obra literária que representa uma identidade brasileira, sobretudo do final do período monárquico. Interessante notar que, enquanto a fonte literária investe firmemente na tese científica do determinismo biológico da época, o filme se propõe a justificar as causas sociais e econômicas para além desse determinismo, dimensionando a degradação dos personagens também devido à miséria e à falta de oportunidades, e não, necessariamente, por sua raça ou sangue.

Neste ínterim, a pornochanchada possui impacto notório na construção deste filme, principalmente porque era o gênero do cinema mais atuante da época. Comédia erótica popular nos anos de 1970, a pornochancha deu passo para a exploração do lado sensual dos personagens representados, sobretudo da figura feminina, considerada a responsável por carregar consigo as marcas do desejo, da sensualidade e da sexualidade atrevida, sendo a força de emanação do erotismo e do consumo. Cativando os olhares famintos do público alvo destes filmes,

"rapidamente o cinema percebeu a força da imagem erotizada do ator ou da atriz, na busca pelo espectador, e, nunca mais se desfez desta artimanha" (Seligman, 2003, p. 38).

A pornochanchada ainda promoveu a figura masculina como o deleite do narcisismo, caracterizada pela identificação e pela idealização do público masculino para com a figura do malandro conquistador. Nesse processo, é possível notar dois aspectos:

> [...] o primeiro é a questão do malandro, que, em tempos de ditadura e repressão, conseguia driblar os poderes, quaisquer que fossem, e acabava se dando bem no final - um tipo característico da cultura nacional, bastante explorado também na época da chanchada; em segundo lugar, o conquistador (normalmente estas duas características pertenciam à mesma pessoa), detentor de um sex-appeal especial, muitas vezes ligado diretamente ao fato da malandragem, que lhe proporcionava as melhores mulheres o tempo todo (Seligman, 2003, p. 40).

Nessa perspectiva, analisa-se um importante aspecto das representações do cinema neste momento: apesar da constante censura promovida pelo órgão ditador brasileiro, com a forte onda do conservadorismo tomando o país e promovendo códigos de conduta moral, as películas influenciadas pela pornochanchada passavam conscientemente pelos pentes da censura, porém deixando nítido que era preciso que a produção deveria ser feita com cuidado, alimentada com poucas doses de eroticidade e com atos sexuais implícitos, atentando-se à criação de atos inofensivos ao público e ao sistema moral, político e social em que caminhava o país naquele instante (Seligman, 2003).

Apesar dessas observações, nota-se na constituição do filme um constante close na nudez feminina e em atos sexuais que podem ser considerados explícitos, mostrando que a censura, mesmo com suas restrições, deixava passar despercebido vários elementos que eram entendidos como fora das normas sociais e morais da época, como é caso das váras momentos enquadradas de atos sexuais heterossexuais e homoafetivos no filme. Tal realidade pode se justificar por causa do forte interesse comercial que a cultura cinematográfica do período tinha, já que as películas que exploravam o corpo e a sexualidade explícita se tornavam mais atraentes ao público, logo, tinham uma alta taxa de consumo.

O Cortiço possui todos esses elementos, enredando a mulher mestiça e sensual através da personagem Rita Baiana, interpretada pela Betty Faria, e o homem malandro através do personagem Firmo, amante da Rita, interpretado pelo ator Antônio Pompêo. Ambos são as figuras típicas cunhadas no imaginário popular sobre a sociedade carioca do final do século XIX. Firmo representa o feitio do homem carioca, caracterizado por suas artimanhas, charlatanismo e força para impor respeito e intimidar os outros moradores do cortiço, assim como os sistemas de poder da época, além de ser movido pelo desejo sexual e por ações que fogem da racionalidade. E Rita Baiana é a personagem que personifica a sensualidade, a alegria e o próprio determinismo ambiental da obra *O Cortiço*, representando o estereótipo da mulher mulata brasileira do século XIX.

Promovendo a perspectiva do determinismo e do espaço como condicionador moral, há o personagem Jerônimo, interpretado por Mário Gomes, imigrante português, íntegro e trabalhador, que representa a virilidade do homem forte e honesto. Com o desejo de enriquecer e prosperar com o trabalho na cidade de Rio de Janeiro, Jerônimo logo é transformado pelo cortiço através da sedução da mulher mestiça e pelas práticas ditas inerentes a esse espaço.

O filme trata de explorar várias dimensões do que seria cunhado como representações dos sujeitos pertencentes ao Rio de Janeiro oitocentista, principalmente os que ocupam os espaços marginalizados, como os cortiços. Muitos desses aspectos são fomentados pelas características da pornochanchada, que faz questão de explorar a figura feminina em sua força maior, utilizando as figuras de atrizes famosas da televisão para interpretar personagens importantes, já que era importante a aprovação do público masculino para a contemplação do corpo feminino (Seligman, 2003).

Além disso, era essencial também que fosse investido na idealização do público masculino a figura do narcisista e do malandro conquistador, como destacado anteriormente, apontando dois aspectos: o fato de ele driblar os poderes e o próprio sistema, se dando bem em vários momentos; e a característica do homem conquistador, "[...] detentor de um *sex appeal* especial, muitas vezes ligado diretamente ao fato da malandragem, que lhe proporcionava as melhores mulheres o tempo todo" (Seligman, 2003, p. 40).

Percebe-se, então, que o filme é permeado por distintas representações, que têm muito haver com o movimento e com os gêneros fílmicos com os quais é pensada esta película, influenciando as formas e os rumos que tomam essas construções representativas. Para além destes elementos citados anteriormente, esta obra cinematográfica carrega consigo outra ilustração de suma importância e que deve ser observada ao decorrer da trama: a presença da imprensa na construção da narrativa.

A representação da imprensa republicana no filme *O Cortiço*

O cinema, assim como todo objeto cultural, é permeado por diversas representações que se manifestam de diferentes formas. Ao incorporar o conceito de representação do historiador Roger Chartier, Santiago Júnior (2008) afirma que a imagem cinematográfica como representação pode ser entendida como uma construção histórica que parte de um conjunto de cenas que se tornam representações de algo que faz parte do mundo e do tempo em que esta foi gerada. Entende-se, portanto, que o ato de representar se apropria de elementos pertencentes à configuração de uma época, podendo ser materializado a partir dos filmes, por exemplo.

É então que o cinema, enquanto produtor de sentidos, deve ser compreendido como gerador de práticas sociais, que, para além de ser um testemunho das formas de agir, sentir e pensar no meio social, é um intermediário que capacita variadas transformações, veicula representações e propõem modelos de pensar o mundo (Valim, 2012). Nesse sentido, o ato de representar está intrinsecamente ligado aos interesses ideológicos em que a produção do filme está inserida, pretendendo criar novas formas de interpretar a realidade a partir da perspectiva que está sendo construída pela representação.

Dentro desse contexto do cinema como construtor de múltiplas representações, o filme *O Cortiço* (1978) é um exemplo de como os produtos cinematográficos são tomados por essas representações. Este filme, apoiado em um objeto cultural que é profundamente marcado pela ficção de cunho histórico, ou seja a literatura, parte de um conjunto de posições propostas por um discurso que pretende ser contado para a sociedade. Nas décadas de 70 e 80 os produtos culturais, muitas vezes, eram criados com a finalidade de rememorar um passado que não deveria se repetir; por isso as obras literárias, frutos de seu tempo, são as principais referências para a execução desse projeto político-social.

O filme de Ramalho Jr. é tomado por bastantes referências de um Brasil decadente do século XIX, que passava por profundas transformações ocasionadas pela crise econômica e político-social decorrente da queda da monarquia e da ascensão do governo republicano no país. O personagem principal deste filme, indiscutivelmente, é o cortiço, classificado como espaço que determina as posturas dos indivíduos e o resultado da decadência do meio social, configurando diretamente os principais acontecimentos da sociedade brasileira, especificamente carioca, do final do século XIX.

A imprensa, assim como sua função social durante o século XIX, é posta como um elemento essencial para o desenvolvimento da trama do filme. É possível percebê-la em dois momentos dialogando com os acontecimentos centrais da história. Em um primeiro momento, mostrando-se agente de propagação de teses antimonárquicas e de constante ridicularização da figura do rei Dom Pedro II, que já passava por um processo de enfraquecimento. E, em um segundo momento, o periódico aparece como um agente de transmissão dos principais acontecimentos relacionados às figuras proeminentes econômica e socialmente na época, constantemente comentados pelos seus principais feitos tidos como relevantes.

A direção de arte, liderada pelo Clovis Bueno, trouxe um aspecto interessante para essas cenas, incorporando jornais que existiram e que circularam na cidade de Rio de Janeiro durante o século XIX, construindo uma dimensão histórica para a composição do filme. Dois dos principais periódicos utilizados em cenas, como se observa, foram a *Revista Illustrada* e a *Gazeta de Notícias*, alguns dos principais meios de circulação de informações da capital brasileira na época.

Nessa perspectiva, como o poder da imprensa sempre esteve em manifesto na sociedade, tendo como uma das suas principais características a capacidade de moldar posicionamentos e provocar divergências ideológicas e políticas, o debate republicano mostrou-se crescentemente forte, provocando uma intensa difusão desse modelo político na sociedade carioca. Ramalho, em alguns momentos do filme, faz questão de adicionar, em breves relances, como os periódicos impactaram o pensamento dos indivíduos sobre a monarquia e a república.

Uma dessas cenas ocorre quando o burguês Miranda lê a *Revista Illustrada* da edição número 283, do sétimo ano de sua circulação. Esta revista era uma folha literária, artística e, sobretudo política, fundada pelo desenhista, ilustrador, caricaturista e jornalista Angelo Agostini em 1876 na cidade de Rio de Janeiro, circulando por volta de 22 anos até seu encerramento. Atuou como importante setor de veiculação de informações políticas, mesmo não se vinculando a qualquer partido ou organização política (Nascimento, s.d.). Caracterizava-se por ser um veículo midiático da imprensa no qual se realizavam representações caricatas e satíricas do retrato político do Brasil, criticando, sobretudo, o regime monárquico e o sistema escravocrata do Brasil.

Apesar disso, como foi um periódico que lutou contra a monarquia, muitas vezes, de forma indireta, deu apoio à causa republicana. A principal forma de manifestação em prol da república não ocorria por uma crítica direta, mas sim através de apoio às reformas propostas pelos políticos republicanos, que acontecia por meio de abordagens textuais e ilustrativas (Mendes, 2013).

> Deste modo, a simbologia republicana na imprensa foi construída principalmente a partir de "signos alegóricos", ou seja, ideias abstratas de difícil representação que

> são traduzidas de forma concreta através de certas figuras. Assim, as folhas ilustradas utilizavam esses elementos para representar a ideia de República em suas charges e caricaturas [...] apenas o uso de algum símbolo ou alegoria já servia para remeter os leitores ao imaginário republicano (Mendes, 2013, p. 48).

Usar o imagético era até mesmo uma estratégia para que os ideais, as críticas e as principais informações circulassem com maior facilidade, visto que a taxa de analfabetismo da sociedade brasileira deste período era muito alta, havendo poucas pessoas letradas que conseguiam acessar as informações por meio da leitura. Portanto, percebe-se que com o uso das caricaturas e das imagens era útil para que os periódicos conseguissem abarcar um público-alvo maior.

Nessa cena, quando Miranda[1] lê essa revista, depara-se com uma manchete acerca da república e uma caricatura do rei Dom Pedro II sendo derrubado do trono. Como ele é um dos defensores do regime do império e da figura do D. Pedro II, reage com descontentamento diante da veiculação de críticas ao poder político da época. Miranda em sua fala, faz ainda menção ao "sangue nobre" que a família real carregava consigo, que para ele tem suma importância para o sustento de sua figura e para o país.

Figura 1: Cena em que Miranda segura e lê a *Revista Illustrada.*



Fonte: *O Cortiço* (1978)

Assim como Miranda, era muito comum que os defensores da monarquia e de D. Pedro II reagissem com oposição a esses veículos midiáticos, visto que esses indivíduos, em sua maioria, faziam parte da elite favorecida pela ordem política vigente, tanto pela participação ativa no governo monárquico quanto nas relações econômicas mantidas nessa sociedade. Na mesma cena, o personagem fala sobre seu desejo em tornar-se barão, título oferecido pelo poder real aos indivíduos que forneciam ajuda nos interesses monárquicos, ou seja, a figura do rei.

A monarquia para atrair aliados e conseguir um maior apoio das principais esferas do país, fazia algumas alianças políticas, por exemplo, de concessões de títulos pela figura do rei. Um dos títulos mais concedidos nesse período foi o de Barão, o qual, no filme, o burguês Miranda tem o desejo de obter. Porém, para que houvesse sua nomeação a esse título, foi pre-

1. Em *O cortiço*, é um personagem rico, comerciante e português que atua como o principal antagonista e rival social de João Romão, dono do cortiço, São Romão.

ciso que ele pagasse uma quantia de dinheiro, servindo para o fomento de investimentos e sustento da monarquia. Portanto, quando se observa as relações de poder entre ambas as partes, podemos perceber uma troca de interesses na qual, no caso em questão, o barão conseguiu se inserir em uma dinâmica de maior influência social e política, assim como a monarquia que se beneficiava do apoio e do apossamento de atividades econômicas estratégicas.

A presença dessa revista nessa cena pode ser entendida claramente como uma representação da reação da imprensa ao enfraquecimento do poder monárquico e à ascensão da república na política brasileira. Há muito tempo a monarquia já não era a mesma, visto que a sociedade se encontrava descontente com a figura de D. Pedro II, sendo impulsionada pelo enfraquecimento da ordem escravocrata do país a partir do advento de leis como a Lei do Ventre Livre, a Lei dos Sexagenários e, posteriormente em 1888, a Lei Áurea, além do impacto da Guerra do Paraguai, que enfraqueceu o exército e, consequentemente, o governo imperial.

Pairava no ar a necessidade, por parte de alguns sujeitos em confronto com o poder monárquico, de pensar em um modelo político para substituí-lo e, a partir daí, discutir e difundir essa nova proposta para a sociedade. No século XIX, o Partido Republicano consolidou-se como um dos grandes articuladores do discurso republicano perante a sociedade carioca e brasileira, tanto por meio da imprensa quanto por sua atuação política.

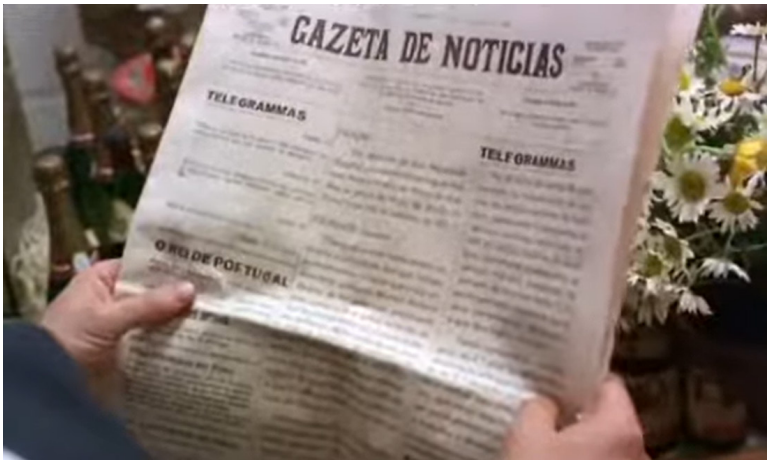
No entanto, apesar de a imprensa estar atenta ao republicanismo no Brasil, nem todos os periódicos chegavam a detalhar para a população como deveria funcionar ou ser instaurado esse modelo político no país. Em muitos dos casos, a imprensa apenas difundia a ideia republicana e alimentava a oposição ao poder vigente. Portanto, boa parte dos jornais naquele momento estava apenas atrelada a expor e acentuar a crise monárquica instaurada no país (Leite, s.d).

Essa cena ainda pode ser entendida como uma crítica à ditadura civil-militar, contexto em que o filme foi produzido, sobretudo pelo fato de a imprensa desse período ser constantemente submetida aos princípios da censura midiática. Diferentemente dessa revista do século XIX, que circulava com permanentes críticas políticas ao poder monárquico e a outras formas de organização, a imprensa durante a ditadura militar não tinha o mesmo livre-arbítrio para veicular notícias ou críticas que repercutissem negativamente sobre o Estado.

Mesmo que de maneira indireta ou até mesmo não intencional, essa cena pode ser interpretada a partir dessa ótica, destacando os diversos propósitos e sentidos que uma única representação oferece. Dessa forma, como afirma Valim (2012), todo filme é constituído de historicidade, por isso constantemente movido pelas marcas de seu tempo.

Outra cena emblemática que ilustra a presença da imprensa ocorre quando o personagem Botelho lê uma matéria fictícia – criada especificamente para contextualização da cena – sobre a aquisição do título de Barão do Freixal por Miranda, mediante concessões econômicas à Coroa. Conectando-se diretamente com a cena anterior, tal representação ilustra como funcionavam as relações socioeconômicas do período, movidas pelo maior acúmulo possível de poder monetário que servia para a compra de legitimação de prestígio na sociedade, forjando uma imagem aristocrática e de de dominação social.

Figura 2: Cena em que Botelho lê uma matéria sobre o título de Barão adquirido por Miranda.



Fonte: *O Cortiço* (1978)

A cena mostra até mesmo que os jornais da época usufruiam desse poder, já que as notícias sobre os feitos e o cotidiano da nobreza e da elite eram veiculadas nos grandes meios de comunicação através da compra de espaços pagos. Com evidente rigor de reconstituição histórica, a cena enquadra o jornal *Gazetas de Notícias*, um dos principais jornais do Rio de Janeiro do século XIX, responsável pela atualização diária sobre a arte, literatura, teatro, moda, acontecimentos notórios, que atraíam a atenção dos leitores (Asperti, 2006).

A *Gazeta de Notícias* foi um jornal carioca criado em 2 de agosto de 1875 pelo médico e jornalista José Ferreira de Sousa Araújo. Responsável pela introdução e por uma série de inovações na imprensa brasileira – como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas –, foi fundado com o interesse de lutar pela abolição da escravatura e pela instauração da República dentro da ótica do período, podendo se configurar como um jornal republicano (Leal, s.d.).

Um fato interessante é que a *Gazeta de Notícias* possuía uma coluna fixa destinada exclusivamente a "publicações a pedido", comumente localizada entre as páginas um e dois do diário. Esse espaço servia para que o leitor ou qualquer pessoa pudesse publicar qualquer informação ou comentário de seu interesse, que poderia ser desde um agradecimento até um texto poético de sua autoria (Asperti, 2006). Logo, constata-se que jornais como esse participavam diretamente das práticas jornalísticas de troca de interesses do período.

Na cena, Botelho, rodeado de escravizados de Miranda, lê a matéria que descreve a obtenção do título, elemento de suma importância para o comércio e para ascensão social do personagem. A matéria diz o seguinte:

> Por despacho de Sua Majestade Imperial, o comerciante português Manuel Antônio Pereira de Miranda recebeu as graças do título de Barão de Freixal, neste mês de outubro de 1883. O comentarista de sociedade adianta ainda: dentro de poucas horas, estará satisfeita a curiosidade dos que, felizes, puderem entrar no baile que o rico comerciante português Manuel Antônio Pereira de Miranda está preparando para comemorar a graça recebida de Sua Majestade Imperial: o título de Barão de Freixal. Muito terão de ver, muito terão de admirar, de aplaudir, os que partilharem da festa e nela figurarem. E aos que não puderem comparecer, sirva esta pequena descrição da notícia, da grandeza que se preparou e que hoje deslumbrará a todos na sua casa em

> Botafogo. Enquanto os políticos discutem o projeto salvador da Nação e os negociantes discutem sobre o câmbio, os literatos falam dos livros novos que não tenham lido e os artistas esperam a abertura do Salão de Paris, o senhor Manuel Antônio Pereira de Miranda está nos passeios, nas confeitarias, nos cafés, nos armarinhos, recebendo os cumprimentos por ter sido agraciado por sua Majestade Imperial com o título de Barão de Freixial (O Cortiço, 1978, 44: 47 - 45:54).

A matéria evidencia a circulação de discursos sobre um indivíduo pertencente a uma parcela da sociedade que necessitava constantemente de validação social e econômica perante o Estado. A partir de uma típica crônica jornalística imperial do século XIX, o texto conversa diretamente com o leitor, divulgando as principais especificidades da aquisição do título por Miranda, ironizando o que seria secundário em relação ao evento, além de captar a atmosfera de um Rio de Janeiro oitocentista.

A composição dessa cena dá uma noção de como os jornais circulavam, sobretudo, ao público letrado. As informações contidas nesses jornais chegavam à população marginalizada principalmente por meio da oralidade, quando alguma pessoa com domínio de leitura lia em voz alta e as espalhava entre as demais. É exatamente o que ocorre nesta cena em específico, já que Botelho dissemina a notícia sobre Miranda a partir da leitura do jornal.

A repercussão dessas notícias, que relatam os aspectos sociais relevantes dos indivíduos posicionados em classes sociais mais favorecidas, principalmente em relação aos escravizados, pode ser interpretada como uma forma de mostrar e legitimar sua "superioridade" sobre os demais sujeitos da sociedade, sobretudo os marginalizados. Por isso, compreende-se a importância dos jornais para essa sociedade, os quais, apesar de circularem restritamente entre os letrados e aqueles que possuíam melhores condições financeiras, levavam notícias consideradas relevantes para o sistema político-social predominante na época.

Conclusões finais

Ademais, é possível perceber que a representação da imprensa no filme *O Cortiço* (1978), do diretor Francisco Ramalho Jr., evidencia os jornais do final do século XIX sob uma dupla dimensão: agente de provocação política e instrumento de legitimação das elites. Por meio da inserção de periódicos históricos como a *Revista Illustrad*a e a *Gazeta de Notícias*, a narrativa cinematográfica expõe como a imprensa tencionava a crise da monarquia ao difundir ideais republicanos e abolicionistas, e, simultaneamente, posições de prestígio social e poder econômico por meio de notas pagas e da circulação oral dessas notícias entre as classes marginalizadas.

O filme ainda realiza um processo de apropriação do romance naturalista de Aluísio de Azevedo (1890), ressignificando a obra original ao afastar-se do determinismo biológico estrito do livro para focar nas desigualdades socioeconômicas como causas centrais da degradação social do cortiço. Ao apropriar-se de veículos que circulavam no Rio de Janeiro oitocentista, incorporando caricaturas e notas de sociedade para reconstituir a atmosfera política e social da transição imperial-republicana, o filme cria uma dimensão histórica muito forte na narrativa, levando o público a ter acesso as principais particularidades que estavam envoltas nessa sociedade.

Portanto, os conceitos de apropriação e representação conectam-se de forma direta no filme, pois toda representação cinematográfica depende de um ato intencional de apropriação do patrimônio literário e histórico (Chartier, 1990). Ao apropriar-se do romance de 1890 e dos jornais oitocentistas, o diretor Francisco Ramalho Jr. reordena esses materiais a partir do prisma de sua própria época. Por exemplo, ao retratar a liberdade satírica da imprensa do século XIX contra a figura do imperador Dom Pedro II, a obra elabora uma representação que dialoga criticamente com a censura e a repressão impostas aos meios de comunicação no Brasil da ditadura civil-militar (período em que o filme foi produzido).

Assim, a apropriação do passado fornece os elementos para a construção de uma representação carregada de intencionalidade política, comprovando que o cinema reconstrói a história a partir das intenções e das urgências do presente. Portanto, compreende-se que o cinema, juntamente com a História, tem essa importância no processo de reconstrução e produção material de narrativas do passado, que são viabilizadas a partir dos vestígios produzidos pela sociedade.

Referências

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1990.

JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/2718/2255. Acesso em: 29 de jun. de 2025.

JORGE, Marina Soler. **I**NDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL: CINEMA NOVO E EMBRAFILME (1969-1987). **Idéias**, Campinas, n. 12, p. 13-52, 2005.

LEAL, Carlos Eduardo. **Gazeta de Notícias**. Verbete da base de dados do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV). Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias. Acesso em: 19 de mai. 2026.

LEITE, Gisele. Imprensa no Brasil República. **Letras Jurídicas,** [s.d.]. Disponível em: https://letrasjuridicas.com.br/articulista/gisele-leite-articulista/artigo/imprensa-no-brasil-republica. Acesso em: 06 jul. 2025.

MENDES, Fernanda Coelho. **O ideário republicano na Revista Ilustrada (1876-1889)**. Rio de Janeiro, 2013. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

NASCIMENTO, Carla Silva do. **Revista Ilustrada.** Verbete da base de dados do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas

(CPDOC-FGV). Disponível em: https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/arquivo. Acesso em: 19 de mai. 2026.

O CORTIÇO. Direção: Francisco Ramalho Jr. Produção: Anibal Massaini Neto. São Paulo: Embrafilme; Cinedistri, 1978. 1 filme (105 min), son., color.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, *[S. l.]*, v. 2, n. 3, p. 65–78, 2008. DOI: 10.5433/2237-9126.2008v2n3p65. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23146. Acesso em: 15 jul. 2026.

SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 9, p. 38-40, 2003.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion: VAINFAS, Ronaldo (Or.). Novos domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

Práxis fanzineira e *terezine*: constituição de acervo, digitalização e estudo histórico de *fanzines* em Teresina, Piauí

Fanzine Praxis and Terezine: Collection Building, Digitization, and Historical Study of Fanzines in Teresina, Piauí

Itallo Matheus de Sousa Reis
Graduando em História
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Trata-se de uma análise resultante do processo de constituição de acervo e digitalização de fanzines em Teresina a partir da ação do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM), no qual se observa a condição de produção e circulação do material, sua salvaguarda em acervos digitais e um conjunto de exemplo de estudo sobre suas potencialidades para escrita historiográfica. No processo de construção do texto, fez-se uso dos trabalhos, dentre outros autores, de Castelo Branco, Chartier, Foucault e Magalhães, bem como uso empírico de fanzines como *Enquanto Nós Vamos Passando..., Monasterium* e *O Mulatório*.

Palavras-chave: História. Fanzines. Teresina. Arquivos.

Abstract: This is an analysis resulting from the process of building an archive and digitizing fanzines in Teresina, based on the actions of the Research Center for History and Memory of Piauí (NUPEM). It observes the conditions of production and circulation of the material, its safeguarding in digital archives, and a set of study examples on its potential for historiographical writing. In the process of constructing the text, the works of, among other authors, Castelo Branco, Chartier, Foucault, and Magalhães were used, as well as the empirical use of fanzines such as *Enquanto Nós Vamos Passando...*, *Monasterium*, and *O Mulatório*.

Keywords: History. Fanzines. Teresina. Archives.

A virada dos anos 1960 para os 1970 costuma ser lembrada como um momento de forte agitação cultural e política, período em que os fanzines e as publicações independentes ganharam contornos mais contestatórios. Essas pequenas edições artesanais, antes muito associadas a entusiastas de ficção científica, passaram a circular como canais de ideias e críticas sociais. Com o acesso um pouco mais facilitado a mimeógrafos e copiadoras, grupos de estudantes, artistas e ativistas encontraram um caminho para produzir de forma autônoma, pautando temas como o pacifismo, as liberdades civis e, mais tarde, o espírito crítico e direto que acompanhou o movimento punk.

No Brasil, esse movimento ganhou traços específicos devido ao ambiente de censura e restrições políticas da época. A necessidade de abrir frestas para o debate fez com que o formato dialogasse de perto com a imprensa alternativa e com a chamada poesia marginal. Sobre essa dinâmica, o pesquisador Henrique Magalhães observa que a produção independente daquele período não se restringia a um mero exercício estético, configurando-se como um esforço de sobrevivência democrática diante dos silenciamentos da época.

> De pequenas revistas baratas que serviram de suporte a experimentações artísticas, os fanzines se transformaram em publicações reflexivas, analisando os diversos aspectos das artes de forma crítica e independente. (MAGALHÃES, 2011, online)

Eram publicações que funcionavam como espaços informais de conversa, muitas vezes costurando notícias recortadas de jornais de grande circulação e textos mimeografados. Com o passar dos anos 1970, o tom dessas páginas acompanhou o desejo de abertura e as demandas por anistia e direitos civis. Em suas análises sobre a trajetória dessas mídias no país, Magalhães sugere que o fanzine e a imprensa marginal ajudaram a encurtar a distância entre quem escrevia e quem lia, mostrando como as discussões periféricas frequentemente antecipavam os debates centrais da sociedade. Dessa forma, as folhas grampeadas e os informativos distribuídos em encontros e universidades acabaram se tornando registros vivos das inquietações daquela geração.

No cenário nacional, a recepção e o estudo crítico desse fenômeno evidenciam como essa cultura de nicho reconfigurou o horizonte de expectativas do leitor nacional. Pesquisas acadêmicas contemporâneas apontam que a cultura do fanzine proporcionou um importante caminho para que muitos leitores criassem seus horizontes de leitura e ambiente de escrita, estabelecendo uma ponte direta entre o consumo cultural e a emancipação criativa (SILVA; MEDEIROS, 2020).

Marginais ao circuito oficial de publicação, jovens poetas e artistas visuais apropriaram-se do mimeógrafo a álcool como ferramenta tática de descentralização técnica, evoluindo, nas décadas de 1980 e 1990, para a estética de fotocópia e colagens caóticas associada ao movimento punk. A transposição desse patrimônio documental para o ambiente eletrônico impõe um desafio metodológico que colide com a rigidez dos sistemas tradicionais de catalogação. Diante disso, sustenta-se a tese de que a digitalização e a catalogação dessas fontes não podem ser reduzidas a tarefas puramente mecânicas, focadas apenas em preencher planilhas e metadados padronizados. Enquanto documentos oficiais e administrativos possuem suportes

neutros e padronizados que autorizam uma catalogação automatizada, as mídias táticas da contracultura necessitam de um protocolo de salvaguarda atento à sua materialidade[1].

Conforme assevera Roger Chartier, o sentido de um escrito nunca é neutro ou desvinculado do suporte que o abriga, pois as formas de transmissão física moldam de maneira decisiva a recepção e a produção de novos significados[2]. Sob essa perspectiva, o tratamento desse arquivo exerce o que Arlette Farge define como o *gesto artesão*: o ato metodológico de copiar, catalogar e organizar as peças respeitando-as na íntegra, sem transformar sua forma, sua ortografia ou sua pontuação original — garantindo, assim, que a transposição eletrônica preserve a estética da transgressão e não converta esse "material vivo" em "letra morta".

> O arquivo manuscrito é um material vivo, ao passo que sua reprodução microfilmada — ou, por extensão, sua pura catalogação automatizada — corre o risco de se revelar uma letra morta, ainda que se mostre necessária para a salvaguarda. Ler o arquivo é uma coisa; encontrar o meio de retê-lo, preservando o atrito sensorial de sua materialidade, é outra (FARGE, 2009:22).

Nos fanzines, a "estética suja" do xerox, os erros ortográficos, as manchas, os pseudônimos aleatórios e as amarrações artesanais não são acidentes gráficos, mas enunciados de resistência que moldam a experiência de leitura. Catalogar implica, portanto, registrar essas imperfeições atípicas, como pseudônimos e marcas coletivas, não como lacunas técnicas de informação, mas como dados políticos que preservam a integridade transgressora dessas memórias juvenis. Na prática, isso significa que o processo de salvaguarda deve registrar e valorizar as marcas visuais originais das peças (colagens manuais, os grampos, as manchas de fotocópia e as dobras artesanais), pois essas características físicas contam a história da produção independente daqueles jovens.

Da mesma forma, a catalogação precisa adaptar-se para acolher as formas de autoria dessas produções, marcadas pelo uso de pseudônimos coletivos e assinaturas anônimas (como as publicações assinadas sob o selo *Nada & Ninguém & Cia.*). O objetivo é, portanto, conciliar as normas técnicas de catalogação vigentes com a necessidade de preservar a identidade livre, visual e artesanal que define o fanzine.

Trajetória histórica e práxis do impresso independente no Brasil

Historicamente, a gênese dos fanzines remonta ao surgimento de pequenos folhetos artesanais produzidos de forma amadora por aficionados que não encontravam espaço no circuito comercial. Esse gesto primitivo e despretensioso de autopublicação transbordou, espalhando-se como uma rede de cumplicidade que redefiniria a produção artesanal e a circulação de saberes à margem da mídia de massa, assentando as bases para uma forte cultura de partilha mútua.

1. Os documentos físicos e as coleções de fanzines que subsidiam o presente estudo encontram-se sob a salvaguarda e custódia do Arquivo Punk do CEDIC, mantido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bem como no Arquivo de Fanzines do Centro de Documentação e Pesquisa Histórica (CDPH) da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

2. Essa clássica proposição teórica encontra-se no célebre ensaio intitulado "Textos, impressão e leituras", de autoria de Roger Chartier, integrante da obra coletiva "A Nova História Cultural", organizada por Lynn Hunt e publicada originalmente no Brasil pela editora Martins Fontes em 1995, na página 220.

Essa dinâmica operava por meio de redes de intercâmbio epistolar e técnico. A cooperação mútua descentralizou a produção literária e permitiu que novos autores experimentassem estruturas narrativas e temáticas de vanguarda antes de submeterem seus textos ao crivo editorial. Assim, as publicações atuavam como um espaço de legitimação pré-textual, onde a identidade do autor era moldada pela validação de seus pares dentro da própria comunidade.

A necessidade de batizar um território que se pretendia totalmente livre das amarras comerciais culminou na contração dos termos *fanatic* e *magazine*, dando origem ao neologismo *fanzine* (HAUCH, 2015). A designação buscava simplificar a pronúncia e destacar a essência de um trabalho artesanal, movido pela paixão de seus realizadores e livre das demandas mercantis do mercado editorial.

> Não há apóstrofe em zine. Zine não é abreviação para magazine. Uma revista é um produto, uma mercadoria comercial. Um zine é um trabalho de amor, produzido sem lucro... Informação é a razão pela qual um zine existe; qualquer coisa além disso está de fora (LARRY-BOB apud WRIGHT, 2010).

Posteriormente, a dinâmica dessas produções aproximou-se fortemente do universo das histórias em quadrinhos, refinando o caráter crítico e investigativo do meio. Essa onda de apropriação e intercâmbio ultrapassou fronteiras, influenciando leitores e colecionadores antes de desembarcar oficialmente no Brasil em outubro de 1965, na cidade de Piracicaba, São Paulo, quando o pioneiro Ficção — Boletim Ciência-Ficção Alex Raymond foi editado (MAGALHÃES, 1993).

Esse mesmo processo de transição nominal repetiu-se anos mais tarde no Brasil. Quando Edson Rontani lançou essa primeira publicação nacional do gênero, ela foi batizada de boletim. O termo *fanzine* só começou a circular e a se popularizar no ambiente independente brasileiro a partir de meados da década de 1970, importado pela influência de revistas especializadas da França e pelos panfletos contraculturais do movimento punk inglês. A consolidação do fanzine no Brasil como um espaço legítimo de contracultura, experimentação estética e resistência política reflete as transformações tecnológicas e sociais que atravessaram o país entre as décadas de 1970 e 1990. Inicialmente caracterizadas por um viés informativo e voltadas para nichos específicos de colecionadores, essas publicações amadoras passaram por uma profunda transição nominal e conceitual. Esse processo, longe de ser meramente terminológico, demarcou o amadurecimento de uma rede de comunicação independente que desafiou os monopólios editoriais da grande mídia e os mecanismos de censura institucionalizados (MAGALHÃES, 1993)[3].

A circulação e a recepção da imprensa alternativa brasileira nas últimas décadas do século XX não se deram por saltos cronológicos isolados, mas por uma progressiva apropriação de técnicas que acompanhavam as urgências cotidianas de seus realizadores. Se, até meados dos anos 1970, o léxico das publicações independentes ainda se abrigava sob a denominação protocolar de "boletins" — herdada de experiências pioneiras de preservação da memória gráfica como a de Edson Rontani em 1965 —, o endurecimento político da ditadura militar exigiu um deslocamento tático imediato. Foi nesse cenário de exceção que a precariedade físi-

3. A expressão "Crise nos Infinitas Fanzines" foi uma formulação irônica cunhada pelo editor gaúcho José Carlos Ribeiro, em alusão direta à famosa maxissérie em quadrinhos "Crise nas Infinitas Terras" (Crisis on Infinite Earths) que reestruturou por completo o universo ficcional da editora norte-americana DC Comics na década de 1980.

ca do mimeógrafo a álcool deixou de ser uma mera limitação técnica para se constituir como uma escolha estética e política de sobrevivência da chamada Geração Mimeógrafo.

Como assevera o historiador Roger Chartier (1995), o sentido de um escrito nunca é neutro ou desvinculado do suporte que o abriga: a materialidade do objeto é indissociável da própria leitura, pois as formas de transmissão física moldam de maneira decisiva a recepção e a produção de novos significados. A materialidade do papel impresso de forma caseira, distribuído diretamente de mão em mão para esquivar-se do controle panóptico da censura prévia, desenhou um espaço de liberdade onde jovens poetas e artistas visuais faziam do fazer artesanal um ato de resistência (Pereira, 2019).

Essa necessidade física de interferência material encontrou novas ferramentas de combate visual na década de 1980, quando o desembarque da estética punk britânica se acoplou perfeitamente à popularização das máquinas de fotocópia (xerox). O xerox desmistificou o processo de reprodução técnica, acelerando a práxis do *do it yourself* (faça você mesmo). A imagem limpa e industrial da grande imprensa comercial passou a ser deliberadamente profanada por colagens caóticas, recortes manuais de jornais de mercado, fotografias de bandas contestadoras e textos datilografados sem qualquer refinamento editorial.

Sob a ótica da socióloga Paula Guerra, esse fazer artesanal e a criação de fanzines punk constituem verdadeiras "zonas de liberdade de pensamento", operando como espaços de resistência e contra-poder capazes de territorializar experiências de fratura social e emancipar sujeitos periféricos frente às dinâmicas tradicionais de comercialização da arte (GUERRA; QUINTELA, 2021). O fanzine, desse modo, afastava-se da condição de mero objeto de consumo cultural passivo para se converter em um veículo de agitação política e conscientização comunitária. Tratava-se de um nó de articulação que descentralizava a produção de informação para as periferias dos grandes centros urbanos, opondo-se ativamente ao autoritarismo estatal.

Em paralelo, se o fã comum, conforme analisa Edgar Morin (1972), tende a se resignar ao anonimato, acumulando fetiches e bens de consumo na tentativa de se aproximar do ídolo, o produtor que opera no universo da práxis fanzineira recusa essa passividade. Para esse sujeito, a quem Henrique Magalhães (2003) define não como mero fã, mas como um aficionado ativo, a admiração se converte em uma necessidade física de interferência gráfica e produção autônoma. No universo do zine, a transição desse amor silencioso do fã para o ruído da criação manual funciona como uma profanação saudável contra os altares da indústria cultural.

Ao rasgar a página de uma revista comercial, recortar a imagem de um personagem consagrado e colá-la de forma caótica ao lado de suas próprias reflexões datilografadas ou escritas à mão, o criador de fanzines rompe a distância sagrada que separava a estrela de seu público (MORIN, 1972). Esse gesto tátil e artesanal de apropriação transforma o objeto de culto em matéria-prima de uma nova linguagem. Deixa de existir a adoração de via única; em seu lugar, estabelece-se um intercâmbio horizontal de ideias, no qual a palavra impressa e a colagem gráfica são utilizadas como ferramentas de investigação, debate e questionamento crítico (Magalhães, 2011).

> Desde a concepção da ideia até a coleta de informações, diagramação, composição, ilustração, montagem, paginação, divulgação, distribuição e venda, tudo passa pelo

> domínio do editor. Em muitos casos, até a impressão é feita pelo editor, que aprende a lidar com o produto de uma forma global (MAGALHÃES, 1993, p. 10).

Esse deslocamento crítico é o que explica, por exemplo, a profunda renovação dos quadrinhos independentes no Brasil. Conforme analisa Henrique Magalhães (2011), se inicialmente essas publicações eram boletins rudimentares dedicados apenas a expressar uma afeição nostálgica por heróis estrangeiros, a postura inquieta dos fanzineiros redirecionou essa energia para a afirmação de uma produção autoral e regional, resistindo de forma ativa ao descaso das grandes editoras comerciais. A evolução gráfica dos fanzines, que gradualmente passaram a incorporar recursos mais limpos e sofisticados com a popularização de novas tecnologias de impressão, não representou um alinhamento com a lógica mercantil, mas sim um refinamento de suas táticas de resistência. Como pondera Edgard Guimarães (2005), mesmo com o acabamento técnico proporcionado pelo computador, o impresso independente preserva sua autonomia por ser concebido sob outra lógica: ele expressa as aspirações de un grupo livre das concessões temáticas, das censuras editoriais ou da estrita necessidade do lucro que engessam as grandes publicações de mercado.

Ao sofisticar seu conteúdo e refinar a concepção de seus argumentos, o fanzine de quadrinhos deixa de ser um mero mostruário de desenhos amadores para se firmar como um laboratório estético e crítico indispensável. Trata-se de um suporte no qual leitores exigentes e autores locais avaliam a arte sequencial não mais como um entretenimento descartável da indústria de massa, mas como um veículo de reflexão poética e política dotado de plena dignidade artística.

Terezine: o grito do porão e o acervo histórico de Edwar Castelo Branco em Teresina, Piauí

A necessidade urgente de se expressar e criar espaços de liberdade ligou-se, historicamente, a momentos de profunda inquietação e resistência cultural. Na Teresina das décadas de 1970 e 1980, sob a repressão e o conservadorismo vigentes, uma geração de jovens de classe média — que ficou conhecida como *Curtinália*[4] — fez do papel a sua principal ferramenta de contestação. Mergulhados em circuitos independentes de arte, esses estudantes uniram poesia, visualidade e experimentalismos gráficos para criar folhas suplementares e jornais alternativos como *Gramma* (com suas escassas duas edições), *O Estado Interessante e A Hora Fatal*. Eram tiragens pequenas e caras, mantidas com recursos próprios, que funcionavam como uma verdadeira guerrilha de sentidos[5] contra o controle social da época, a censura e o conservadorismo. Sem recursos financeiros e enfrentando o alto custo de produção, esses jovens operaram uma verdadeira guerrilha, ocupando as ruas e os porões da cidade com seus textos poéticos e

4. A designação *Curtinália* refere-se a uma movimentação cultural e estética de jovens de classe média teresinense surgido nas décadas de 1970 e 1980 que, por meio de circuitos paralelos, jornais de oposição e produções cinematográficas experimentais em bitola Super-8, tensionaram as convenções artísticas locais e a asfixia discursiva imposta pelo conservadorismo político.

5. O conceito de *guerrilha semântica* é utilizado na pesquisa para categorizar as táticas sutis de desvio linguístico, as paródias ácidas e o riso escatológico por meio dos quais os fanzines e periódicos estudantis conseguiram perturbar, de forma tática, os ritos burocráticos oficiais e a solenidade das instâncias hegemônicas.

filmagens em super-8, contando por vezes com o intercâmbio cultural despertado pelas exibições cinematográficas e cineclubistas[6].

A descrição acima pode ser referenciada como uma sinopse dos primeiros acervos documentais trabalhados pelo grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, liderado pelo historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, docente do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí. O processo de instrumentalização de jornais e suplementos alternativos dos anos 1970, entretanto, foi um passo que levou à etapa seguinte: a tomada de materiais radicalmente mais experimentais e fugidios, que passariam a constituir acervo pessoal do historiador e material de suas análises, tais como os fanzines.

Em 2025, em reunião do grupo de pesquisa, Castelo Branco disponibilizaria seu acervo para salvaguarda temporária do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM), a fim de possibilitar que aquele núcleo, então responsável pelo processo de digitalização de documentações civis, judiciárias e eclesiásticas, sobretudo remetentes ao Piauí do século XIX e das primeiras décadas do século XX, pudesse ampliar seu escopo documental e também promover um processo de catalogação e digitalização dos fanzines sob sua posse. Conforme compreendido no tópico anterior, carregando uma estrutura própria de funcionamento, os fanzines sob curatela de Castelo Branco remetiam a uma diversidade de espaços, épocas e autorias, configurando um acervo potente de análise.

A transposição das ideias e vivências juvenis para as páginas dos fanzines condensa, de forma exemplar, a passagem da recepção passiva para o ruído da intervenção direta no espaço urbano. É sob essa perspectiva de apropriação tática do suporte que irrompe, em novembro de 1994, o primeiro número do fanzine *Monasterium*. Editado por Eduardo e Juliano e diagramado sob o codinome de Geraldo "xerox-man pressintion", o impresso de bolso, comercializado ao custo de um real e cinquenta centavos, funcionou muito além de um mero informativo musical: ele materializou uma verdadeira tática dando voz a uma juventude outsider local. Ao destinar suas páginas a resenhas brutas, divulgação de fitas demo e diálogos viscerais com as lojas clássicas do *underground* teresinense — como a La Belle Rock Shop, de Gerson Bezerra, a Antro do Rock e a Mad House —, o *Monasterium* estabeleceu uma zona de contato que curto-circuitava o isolamento geográfico do Piauí e integrava a capital a uma malha de cumplicidade horizontal nacional.

6. A emergência do cinema independente e do cineclubismo em Teresina esteve associada à forte atuação da "Rapaziada Cineclube" e de padres de origem italiana vinculados ao Colégio Diocesano, os quais promoveram debates estéticos e a democratização de filmes artísticos no Piauí a partir da década de 1960.



Imagem 01: Propaganda do La Bella Rock Shop no fanzine *Monasterium*

Essa tentativa de territorializar uma voz dissidente ganhou contornos de combate linguístico e satírico nas dependências da própria Universidade Federal do Piauí. O amadurecimento estético do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL) encontrou sua expressão mais mordaz nas páginas de *O Mulatário*, uma publicação concebida à margem das formalidades acadêmicas que fez do deboche a sua principal arma de resistência. A apropriação debochada de elementos da indústria cultural de massa, como a paródia contida na seção *O Primo Legal do Pepe Legal*[7] (também grafada como *O Primo do Pepe Legal*), funcionava como o que Michel Foucault caracteriza como um deslocamento dos procedimentos de controle do discurso (FOUCAULT, 2012). Tal perspectiva aparece nos quadrinhos do referido personagem, onde se faz humor com as entidades da política estudantil e sua ação.

7. A seção e paródia humorística d›O Primo Legal do Pepe Legal, inserida de forma irreverente nas páginas d›O Mulatário, funciona como uma estratégia pedagógica-jocosa de contestação estudantil universitária frente à lógica do neoliberalismo e à rigidez burocrática dos diretórios acadêmicos.

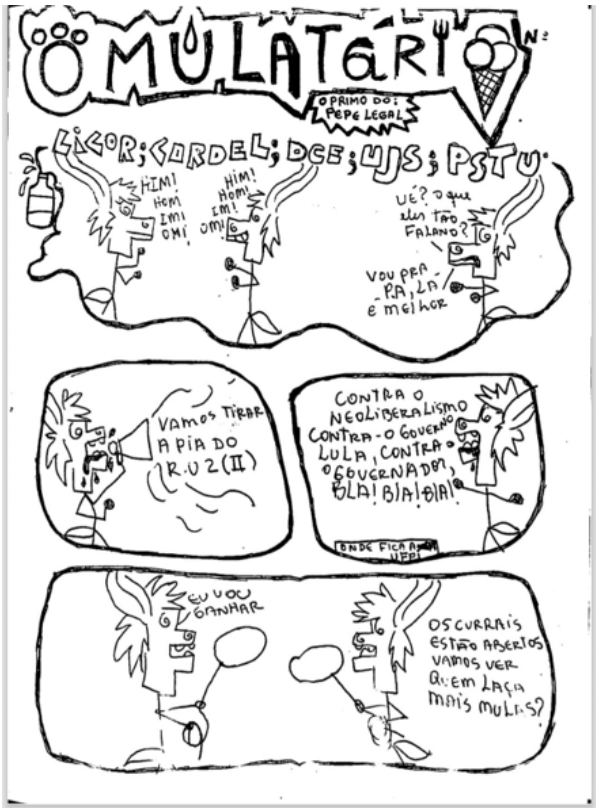


Imagem 02: O Primo do Pepe Legal em *O Mulatório*

Ao ridicularizar a burocracia do restaurante universitário, as disputas burocráticas de diretórios acadêmicos e a própria lógica de exclusão intelectual, os estudantes-editores do CCHL operavam uma "guerrilha semântica" em que o riso e a escatologia desarmavam a solenidade das instituições dominantes. Longe de constituir uma falha de rigor ou um mero passatempo juvenil, a diagramação caótica e intencionalmente "suja" d'*O Mulatário* representava a recusa deliberada em habitar o "lado de dentro" das normas oficiais.

O ápice desse deslocamento da autoria clássica e da desconstrução do sujeito institucionalizado reside nas produções existencialistas de Paulo Ângelo de Meneses Sousa, editadas sob o selo *Nada & Ninguém & Cia*. Através de peças como o livreto *Enquanto Nós Vamos Passando... Nº 01* (setembro de 2003) e *Noite: um fanzine da alma, Nº 1* (2003-2004), o fazer artesanal se despe de qualquer pretensão biográfica ou vaidade autoral. Em Enquanto Nós Vamos Passando, as remetências ao ideal contracultural dos anos 1970, por exemplo, aparecem em páginas de colagem dedicadas a artistas como Torquato Neto e Raul Seixas. No primeiro caso, Torquato é representado em sua dimensão fragmentada, aos pedaços, o anjo torto "desesperado na beira do rio Parnaíba", cuja ressonância se dá nas décadas seguintes, em rastros de melancolia que encerram-se com a colagem "foda-se o Piauí".



Imagem 03: Torquato Neto no fanzine *Enquanto Nós Vamos Passando...*

Por sua vez, a figura de Raul Seixas é apresentado em conexão com a de Alice, personagem do escritor francês Lewis Carroll, na página *Raul Seixas no País das Maravilhas*. Nela, a letra de *Check Up*, de Seixas, aparece em conexão a uma sinopse do filme *Alice no País das Maravilhas* dos estúdios Disney. Se a canção fala do uso de medicamentos que levariam o "eu" lírico de Seixas ao "País das Maravilhas", esse mundo onírico que é o habitat de Alice é apresentado como "o mais louco dos mundos".

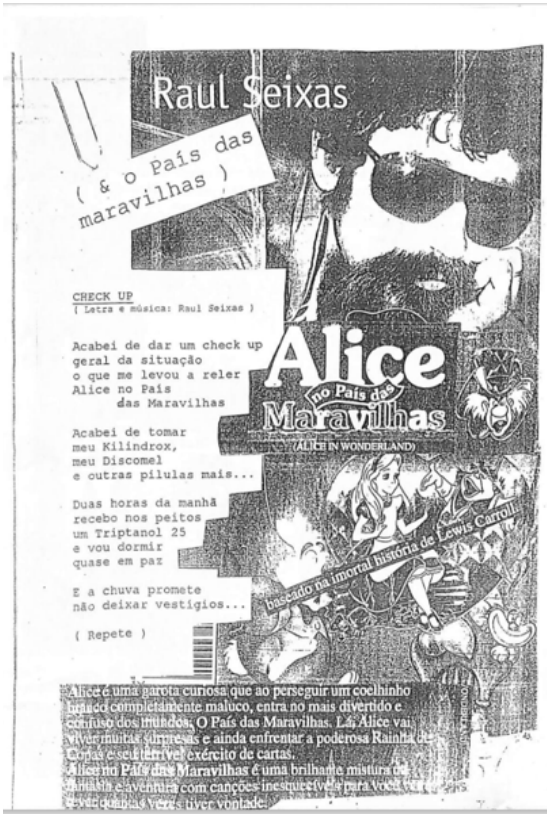


Imagem 04: *Raul Seixas no País das Maravilhas* em *Enquanto Nós Vamos Passando...*

Assinados sob o *copyright* de "Nenhum" e marcados por rasuras físicas, colagens e fragmentos poéticos dispersos, esses artefatos encarnam com perfeição o que o historiador Edwar Castelo Branco (2015) define como uma autoria atípica e descentrada. No momento em que o editor se oculta sob a máscara do coletivo anônimo, os fios da sua própria vida e as urgências do seu cotidiano "curto-circuitam e explodem" as fronteiras formais da obra fechada.

> No caso dos fanzines, os fios da vida – particularmente visíveis nos fanzines temáticos – curto-circuitam e explodem deliberadamente os fios da obra. Isto cria uma dificuldade de ordem metodológica que é justamente estabelecer a autoria e, em muitos casos, o tempo e o lugar de onde este material está falando (CASTELO BRANCO, 2015, p. 756).

O fanzine, portanto, deixa de ser apenas um objeto de leitura para se consolidar como uma experiência de vida compartilhada, provando que o zine é, fundamentalmente, o gesto político de dar corpo físico e voz às existências marginais que se recusam a ser domesticadas pelo mercado. Foram mais de 90 fanzines analisados, em que o fazer fanzineiro, em última análise, prova que o ato de criar com as próprias mãos é a garantia de que as vozes marginais não serão domesticadas pelo mercado ou silenciadas pela rigidez higienista dos sistemas oficiais. O zine não é apenas um impresso; é um espaço em devir, onde o corpo, a palavra escrita e a materialidade do suporte resistem e respiram juntos.

Considerações finais

Se considerarmos o trabalho de Arlette Farge como recurso para análise sobre a constituição de arquivos em História, é possível pensar que a própria história da historiografia no Ocidente foi delineada, via de regra, por um perfil bastante estrito em torno do próprio conceito de arquivo. Dedicado a documentos oficiais, produzidos por instituições de saber-poder como universidades, espaços policiais, poderes judiciário, executivo ou legislativo, o arquivo – cujo conceito advém da noção grega de arché (comando) – sofreu, ao longo das últimas décadas, uma franca metamorfose, passando a abrigar um conjunto mais amplo de materiais, que, devido a ação de historiadores, ganharam o estatuto de documentos históricos.

O processo de catalogação e digitalização de fanzines, realizado pelo Núcleo de Pesquisa, História e Memória do Piauí (NUPEM) pode ser tomado como importante marco no sentido de compreensão dos fanzines como arquivos, capazes de serem estudados pela historiografia, servindo, também, como materiais a partir dos quais se pode, potencialmente, produzir conceitos, configurando-se não apenas como potências de estudo de um tempo, mas também de compreensão de categorias da teoria da história, como tempo, espaço, sujeito e narrativa.

Referências

CHARTIER, Roger. Textos, impressão e leituras. In: HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural.* São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 220.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Mídias táticas: os fanzines como fontes para a pesquisa histórica. *Diálogos* (Maringá), v. 19, n. 2, p. 741-762, mai.-ago. 2005.
ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO... n. 01, set. 1993.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no College de France, proferida em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2012.

GUERRA, P.; QUINTELA, P. Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 80, p. 71-92, 2015.

GUIMARÃES, Edgard. *Fanzine.* 3. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

HAUCH, Fabíola. *O fanzine e a leitura:* a formação do autor-leitor no zinar. 2015. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2015.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES, Henrique. *O rebuliço apaixonante dos fanzines.* João Pessoa: Marca de Fantasia/ Ed. Universitária UFPB, 2003.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *Visualidades* (Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual - UFG), Goiânia, v. 02, n. 02 (ou Ed. 04), 2011.

MONASTERIUM ZINE. Ano I. n. 01, nov. 1994.

MORIN, Edgar. *Les stars.* Paris: Editions du Seuil, 1972.

O MULATÓRIO – O PRIMO DO PEPE LEGAL. n. 15, [s/d].

Autoritarismo como agente do esquecimento: uma breve análise da repercussão da obra "Os que bebem como os cães" de Assis Brasil nos jornais Opinião, O Pasquim e Jornal do Brasil na segunda metade da década de 1970

Authoritarianism as an Agent of Forgetting: A Brief Analysis of the Reception of Assis Brasil's "Os que bebem como os cães" in the Newspapers "Opinião", "O Pasquim", and "Jornal do Brasil" in the Second Half of the 1970s

Cláudia Cristina da Silva Fontineles
Bolsista em Produtividade Científica CNPq. Professora Associada da Universidade Federal do Piauí (Departamento de História, Pós-Graduação em História e Pós-Graduação em Ciência Política). Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Licenciada em História e em Pedagogia, Graduada em Direito pela Universidade Estadual do Piauí.

Maria Vitória Sousa dos Reis
Acadêmica do curso de Licenciatura em História na Universidade Federal do Piauí – UFPI, bolsista PIBIC/CNPq. Pesquisa História Política e Social, com ênfase no debate sobre política externa.

Resumo: O presente trabalho é fruto de uma pesquisa de iniciação científica que tem como finalidade analisar a receptividade da imprensa a obras com conteúdo que se relacionavam ao contexto de repressão e violência no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) a partir da obra do literato parnaibano Assis Brasil. Pretende-se analisar a repercussão na imprensa nacional, a partir de três jornais, sendo eles *Opinião, Jornal do Brasil e O Pasquim*, após a publicação e circulação da obra "Os que bebem como cães", publicada na década de 70. Busca-se demonstrar como a imprensa da época, mesmo tendo a sua liberdade de expressão reprimida, ainda conseguia compartilhar conteúdos que denunciavam os acontecimentos do cenário político e social, em que tortura foi utilizada como instrumento de manutenção de uma falsa ordem social, que se caracterizava pela ausência de direitos políticos e sociais dos cidadãos, configurando-se as repressões física e psicológica como mecanismos que promovem o apagamento da experiência vivida pelos sujeitos. Dessa forma, a obra de Assis Brasil se insere na discussão ao trazer, por meio da literatura, alusão às experiências históricas dos sujeitos que sofreram com a perseguição, suspensão de direitos civis, e violências causadas pelos agentes do Estado.
Palavras-chave: Assis Brasil. Ditadura Militar. *Os que bebem como cães.*

ABSTRACT: This work is the result of an undergraduate research project aiming to analyze the press reception of works whose content was related to the context of repression and violence during the Brazilian Military Dictatorship (1964–1985), focusing on the work of writer Assis Brasil, from Parnaíba. It seeks to analyze the impact on the national, from three newspapers, namely Opinião, Jornal do Brasil and O Pasquim, press following the publication and circulation of the novel *Os que bebem como cães* ('Those Who Drink Like Dogs'), published in the 1970s. The objective is to demonstrate how the press at the time, despite having its freedom of expression suppressed, still managed to share content exposing political and social events—a period in which torture was used as an instrument to maintain a false social order characterized by the absence of citizens' political and social rights, with physical and psychological repression acting as mechanisms that erased subjects' lived experiences. Thus, Assis Brasil's work enters this discussion by using literature to evoke the historical experiences of individuals who suffered persecution, the suspension of civil rights, and violence perpetrated by state agents.
Keywords: Assis Brasil. Military Dictatorship. Os que bebem como os cães.

INTRODUÇÃO

Os anos de 1964 a 1985 representam para a história brasileira a expressão da fragilidade à qual os direitos, advindos do regime democrático, estão sujeitos. Nesse período as instituições democráticas se viram dominadas pelo setor golpista militar, em que ao longo do regime retirou os direitos políticos e sociais de cidadãos, partidos políticos, da imprensa e de qualquer um que ousasse questionar o governo autoritário. Mais especificamente tratando do cenário social e político da década de 1970, no qual a pesquisa se concentra, a referida década se via ainda sob forte atmosfera do Ato Institucional nº 5 (AI-5), considerado o mais repressivo e duradouro dos atos institucionais o qual garantia a supremacia do Poder Executivo sobre os demais poderes, além de manter suspensas as garantias constitucionais. O Congresso foi fechado, passando o presidente, general Costa e Silva, a governar ditatorialmente. Foi suspenso o habeas corpus para crimes contra a segurança nacional, e todos os atos decorrentes do AI-5 foram colocados fora da apreciação judicial.

Contudo, é nesse contexto que Assis Brasil tem seu livro *Os que bebem como os cães* publicado no cenário nacional. O livro logo desperta a atenção do meio literário, sendo enunciado e comentado em matérias direcionadas à discussão de assuntos relacionados à literatura produzida por escritores da área, em jornais que reservavam seções aos assuntos que envolviam arte, cultura, música e literatura.

Dessa forma, o presente trabalho busca evidenciar a repercussão que a obra de Assis Brasil obteve após sua publicação nos jornais da época, por entender que o conteúdo abordado no livro se insere como uma forma de demonstrar os aspectos e as dimensões a que o cotidiano sociocultural e político estava sujeito diante das medidas de ordem estipuladas pelo governo autoritário da época. Naquele momento, ainda sob a égide de uma violência institucionalizada e com milícias armadas, ambas utilizando a violência, como, por exemplo, a tortura, para reprimir qualquer manifestação de luta e expressões que pregassem a liberdade, antes garantida pelos direitos constitucionais e pelas subjetividades

Assim, o trabalho conta com uma metodologia que buscou compreender o período a partir da leitura de nomes clássicos da História Social e Política como José Murilo de Carvalho, Daniel Aarão Reis e Lilia Moritz Schwarcz. Contando também com discussões que tratam da História da Imprensa e Literatura. Além disso, outro ponto importante para a elaboração do tema se baseou na busca de fontes em conhecidos jornais da época como *Jornal do Brasil*, *Opinião* e *O Pasquim* por meio do acervo disponibilizado no site da Hemeroteca Digital Brasileira, de responsabilidade da Fundação Biblioteca Nacional. Assim sendo possível elucidar como a obra foi apresentada por esses jornais de grande circulação popular, chamando atenção para o fato do conteúdo trazido na obra.

OS QUE BEBEM COMO OS CÃES NA MÍDIA

Nesse contexto, a década de 1970 ainda se encontrava sufocada pela pressão autoritária. Com isso, apesar da contradição criada naquele momento pelo próprio governo da época, que após decretar o estado de sítio e as medidas inconstitucionais, já comentadas anteriormente, entenderam que para diminuir a pressão popular e tomar o controle da narrativa acerca da administração pública precisavam estar alinhados com órgãos que dessem conta de transmitir os

planos de governo e as medidas de cunho desenvolvimentista, que posteriormente terão estudos historiográficos que desmascaram a farsa da propaganda de progresso e desenvolvimento socioeconômico ditadas pelo regime e reforçado nos jornais que se alinhavam ora por compatibilidade com os interesses militares ora para garantir concessões relacionadas aos interesses dos editores, como esclarece Marcos Napolitano:

> Por conta desta trajetória sinuosa e cheia de alternativas em relação ao regime que ajudaram a construir, mas ao mesmo tempo coerente com os valores ideológicos que lhes pautavam – herdeiros de um liberalismo elitista e oligárquico – os jornais brasileiros constituem uma fonte e um objeto historiográfico ricos e instigantes. Não apenas porque permitem mapear a posição do campo liberal em seus diversos matizes em relação ao regime militar, mas também porque traduzem processos complexos e sutis de construção de memória social sobre o período (Napolitano, 2017, p. 348).

Dessa forma, entendendo a situação em que estava inserido a posição dos jornais do referente período, sendo enfocado a segunda metade do decênio de 1970, pode-se ter a compressão do modo como os jornais elaboravam os anúncios, junto com os comentários acerca das obras, que neste momento tratando de obras mais críticas acabava passando pela crivo do departamento de censura, em que muitos jornais essa revisão era feita por militares implantados para analisar o que poderia ou não ser publicado, mas para evitar que os militares fizessem essa censura os próprios jornais já faziam essas análises sendo chamada a posteri de autocensura.

Barbosa e Rego (2003) apontam que a censura, durante o regime militar, alcançava diferentes dimensões da vida cultural brasileira e colocava os meios de comunicação sob controle do Estado, que determinava aquilo que poderia ou não chegar ao público. Esse controle também se manifestava de maneira direta no cotidiano das redações, conforme destacam os autores:

> Os famosos bilhetinhos encaminhados aos jornais com ordens expressas para que não se publicasse determinadas notícias, os telefonemas recebidos e que se transformaram em memorandos dos chefes de redação e de reportagem aos seus subordinados atestam, pela documentação escrita, a dura realidade cotidiana da imprensa brasileira nos anos de chumbo. Durante o regime militar, vários foram os órgãos da imprensa submetidos às teias da censura. Mas havia ainda as ações de autocensura, como alerta Kucinski (2002). (Barbosa; Rêgo, 2023,p. 72).

Diante desse cenário, muitos jornais da época acabavam, para se proteger de ações punitivas como o fechamento do jornal e a perseguição de seus funcionários, principalmente, de jornalistas e redatores, priorizando posturas mais contidas tanto nas temáticas abordadas quanto nos comentários feitos. Com isso, quando se trata dessa produção jornalística não se pode deixar de trazer, para além dos temas que tratavam apenas dos assuntos envolvendo as estruturas do poder político, o jornalismo literário, que também travava críticas às dimensões culturais, políticas e sociais da sociedade de sua época, se tornando um importante meio, ao longo do tempo, de resistência e preservação de memória social. E que no período da ditadura, por mais que as restrições impostas pela censura tenham provocado o que alguns autores chamam de autocensura, o que fez com que muitos escritores usassem outros elementos narrativos para expor suas críticas sobre a repressão, violência, liberdade e outros aspectos que

dessem a entender que tratavam da realidade concreta do cenário brasileiro, o jornalismo literário permitiu que o debate acerca do momento em que viviam não fosse esquecido e muito menos normalizado, como os militares pretendiam, assim usando a ficção literária para pensar o cotidiano. Tendo contribuído, ainda, não só para a reflexão do contexto de uma temporalidade, mas como recurso da memória que possibilita, mesmo sem pretensão de dar um fim a si mesma, o que de fato se consta do passado, que para Paul Ricoeur (2007) "para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos lembrar dela".

Nessa perspectiva, tem-se os jornais *Opinião*, *O Pasquim* e *o Jornal do Brasil* que podem ser entendidos como o "testemunho que constitui a transição entre a memória e a história" Paul Ricoeur (2007), ao escolher trazer em suas seções, até em pequenas matérias, a recomendação para leitura o *livro Os que bebem como os cães*,do escritor piauiense Assis Brasil, já conhecido naquele período por suas obras e suas análises críticas pelos muitos jornais pelos quais passou. A obra de Assis Brasil faz parte de um conjunto de denúncias produzidas por escritores da época para se manifestar diante dos acontecimentos de violência, censura, perseguições e supressão dos direitos previstos na Constituição antes do golpe. Ao tratar do livro, fazendo um curto resumo, a obra aborda a história do personagem principal, Jeremias, que ao se perceber aprisionado e sofrendo com constantes formas de agressão, procura a todo custo tentar recuperar a memória e apreender a sua identidade, seu contexto social e os motivos que o levaram ao encarceramento.

Contudo, para melhor compreender o porquê é chamada atenção para a leitura dessa obra, para além desses elementos já mencionados, é que a obra vai revelando ao leitor, ao passo que esse adentra a leitura e acompanha a jornada de Jeremias para recuperar a memória; entender quem são seus algozes; onde se encontra e porque se encontra naquela situação; que durante a narrativa quando vai recordando sobre seu passado o personagem descobre que era professor, tendo sido preso durante uma aula, além dos detalhes expressados por Jeremias, ainda no início do livro, em que ele se encontrava em uma espécie de prisão e que seus agressores, por mais que não desse para ver seus rostos, pois lhe obrigavam a manter a cabeça baixa sob sua presença, são remetidos à figura de militares, como expresso no seguinte trecho "[...] caminhava de botas, cadenciado, num ritmo definido, como se estivesse numa parada militar." (Brasil, 1975, p.14).

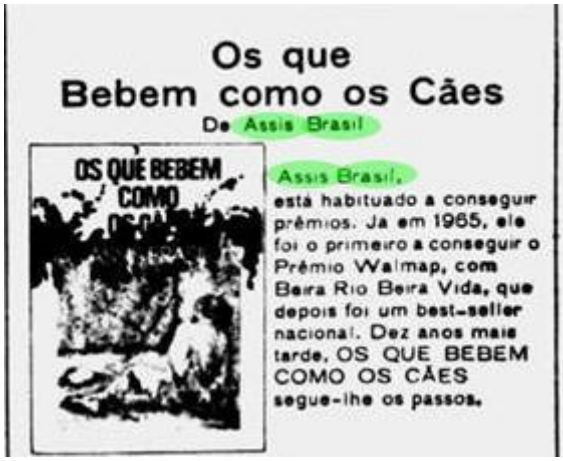
A obra também se caracteriza pela narrativa psicológica que Brasil faz de seu personagem ao destacar, a todo momento, a forma como se encontra ou o que o protagonista está pensando sobre si ou sobre o lugar onde está encarcerado. Todavia, o mais importante que se pode tomar, de acordo com a temática aqui trabalhada, é que os métodos de tortura, antes de mais nada, ficcionais ou não, consistem na ruptura da autonomia que o sujeito tem de si mesmo e dificultando, consequentemente, sua capacidade de dar sentido ao ambiente em que está inserido. Nesse sentido, Ricoeur (2007, p. 108) afirma:

> "é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo, orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo." (Ricoeur, 2007, p. 108).

A partir dessa perspectiva, o esquecimento, no contexto da violência, pode ser compreendido como uma forma de ruptura da relação do sujeito com suas próprias experiências e com a construção de sua memória. Essa dimensão se torna especialmente significativa na obra *Os que bebem como os cães*, em que a tortura psicológica aparece associada não apenas à violência física, mas também à tentativa de desarticular as referências que permitem ao personagem reconhecer a si mesmo e compreender a realidade que o cerca. Como sugere o próprio título da obra, a experiência de violência e desumanização atravessa a trajetória do personagem durante o período em que permanece encarcerado.

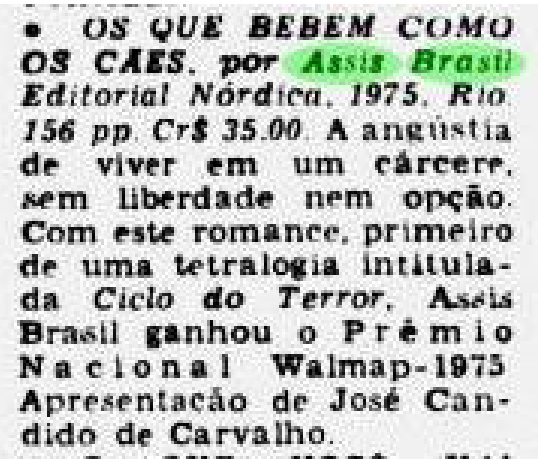
A força dessa narrativa também contribuiu para o reconhecimento de Assis Brasil no campo literário. Pela obra "Os que *bebem como os cães*", o autor recebeu, pela segunda vez, o Prêmio Walmap, em 1975, após já ter sido premiado em 1965 por *Beira rio, beira vida*, situando esse reconhecimento no mesmo período histórico investigado neste trabalho.

Assim, os referidos jornais contribuem para que o livro ganhe não só notoriedade como também ajude a esclarecer as faces do turbulento período. Suponha-se aqui que alguns jornais da época, mais especificamente os jornais aqui utilizados, mais especificamente se tratando da imprensa comercial, se limitavam a apresentar uma análise mais profunda sobre o conteúdo do livro, por vezes apenas o recomendado por repetidas vezes, em suas seções reservadas a novidades e leituras consideradas essenciais. Assim, era o caso do Jornal do Brasil que como demonstrado nas imagens *(figura 1,2,3 e 4)* o recomendou por algumas vezes.


Os que
Bebem como os Cães
De Assis Brasil

Assis Brasil, está habituado a conseguir prêmios. Já em 1965, ele foi o primeiro a conseguir o Prêmio Walmap, com Beira Rio Beira Vida, que depois foi um best-seller nacional. Dez anos mais tarde, OS QUE BEBEM COMO OS CÃES segue-lhe os passos.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, Jornal do Brasil 6 de dezembro de 1975, p.8.

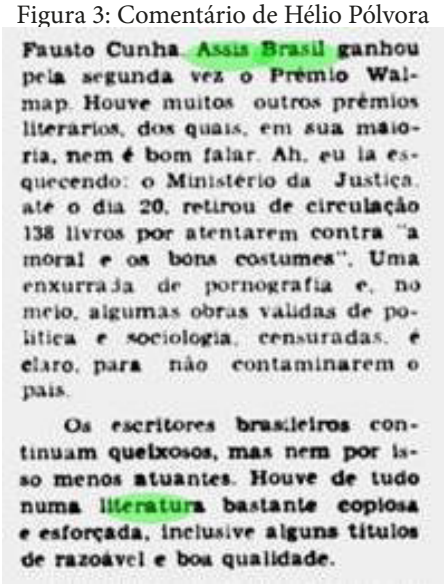

• OS QUE BEBEM COMO OS CAES, por Assis Brasil Editorial Nórdica, 1975. Rio 156 pp. Cr$ 35.00. A angústia de viver em um cárcere, sem liberdade nem opção. Com este romance, primeiro de uma tetralogia intitulada Ciclo do Terror, Assis Brasil ganhou o Prêmio Nacional Walmap-1975 Apresentação de José Candido de Carvalho.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, 16 de dezembro de 1975, p.17.

As imagens permitem observar que, nas seções analisadas, os jornais apresentavam um resumo do conteúdo das obras, estratégia que pode ser compreendida, a partir de Michel de Certeau (1980), como uma das "táticas" utilizadas para driblar a vigilância estabelecida.

Na *Figura 3*, essa dinâmica pode ser observada de maneira mais evidente. Ao anunciar que Assis Brasil havia conquistado o Prêmio Walmap pela segunda vez, o crítico Hélio Pólvora também chama atenção para a censura institucional, ao destacar a atuação do Ministério da Justiça na proibição da circulação de determinadas obras sob a justificativa de apresentarem conteúdo pornográfico. Segundo Pólvora, entre os livros proibidos também estavam obras relacionadas à política e à sociologia.

Figura 3: Comentário de Hélio Pólvora



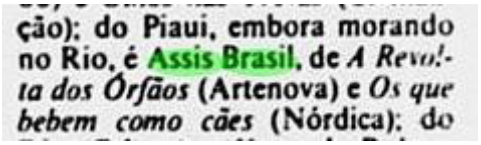
Fausto Cunha Assis Brasil ganhou pela segunda vez o Prêmio Walmap. Houve muitos outros prêmios literários, dos quais, em sua maioria, nem é bom falar. Ah, eu ia esquecendo: o Ministério da Justiça, até o dia 20, retirou de circulação 138 livros por atentarem contra "a moral e os bons costumes". Uma enxurrada de pornografia e, no meio, algumas obras válidas de política e sociologia, censuradas, é claro, para não contaminarem o país.

Os escritores brasileiros continuam queixosos, mas nem por isso menos atuantes. Houve de tudo numa literatura bastante copiosa e esforçada, inclusive alguns títulos de razoável e boa qualidade.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil Jornal do Brasil, 30 de dezembro de 1975, p.7)

No jornal *Opinião*, o livro também recebeu destaque na matéria de Flávio Moreira da Costa, intitulada "Apesar de tudo, foi uma boa safra". O título da matéria sugere uma avaliação positiva da produção literária do período, mesmo diante do contexto de instabilidade social e política. Na matéria, ao responder à pergunta do escritor Eduardo Portella sobre a existência de novidades na literatura ficcional brasileira, Flávio Moreira da Costa afirma que a produção literária apresentava novos aspectos e destacava autores de diferentes estados brasileiros. Entre os exemplos mencionados, encontra-se o escritor piauiense Assis Brasil e sua obra *Os que bebem como os cães*.

Figura 4: Trecho da matéria de Flavio Moreira citando obras de Assis Brasil

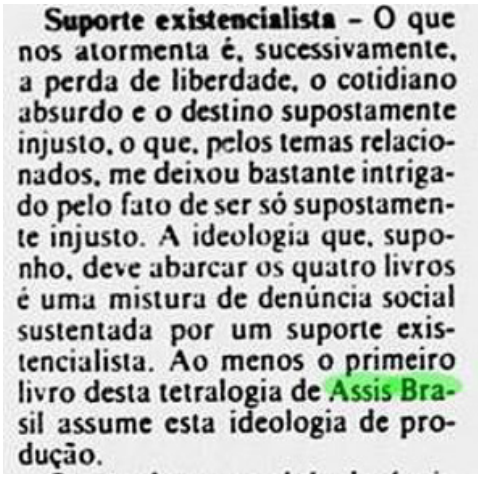


ção): do Piauí, embora morando no Rio, é Assis Brasil, de *A Revolta dos Órfãos* (Artenova) e *Os que bebem como cães* (Nórdica); do

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil Opinião, 2 de janeiro de 1976, p.19.

Contudo, a obra de Assis Brasil também foi alvo de críticas negativas na imprensa. No mesmo jornal, Wilson Nunes Coutinho, em matéria intitulada "Saudades de Graciliano: o novo romance de Assis Brasil" *(Figuras 5, 6 e 7)*, apresenta uma leitura crítica da obra, sugerindo que ela poderia ser uma versão atualizada de *Memórias do cárcere*. Na matéria, o crítico destaca alguns aspectos que considera problemáticos no romance, classificando-os como "suporte existencialista", "paixão inútil" e "cansativas repetições". No primeiro caso, segundo Coutinho (2026), a narrativa não esclarece adequadamente o que leva o personagem à prisão, deixando em aberto sua denúncia social. No segundo, o crítico questiona a tentativa do autor de conduzir o personagem à reflexão sobre si mesmo durante sua experiência existencialista, considerando que esse recurso não contribui para compreender as razões que o levaram à prisão.

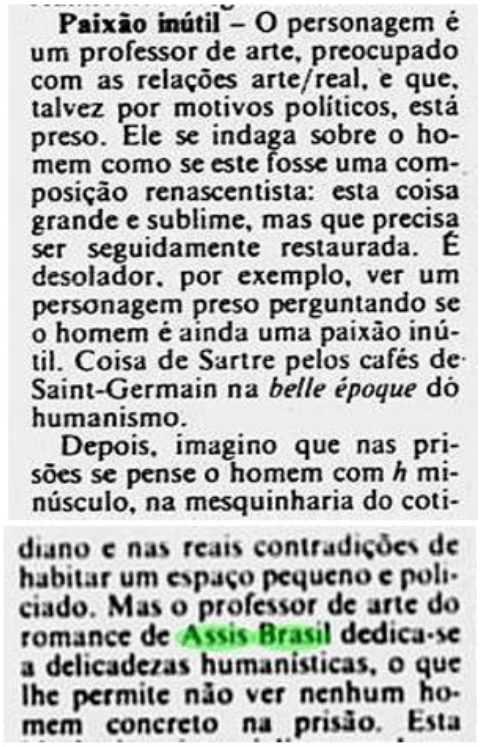
Figura 5: Trecho "Suporte existencialista"



Suporte existencialista – O que nos atormenta é, sucessivamente, a perda de liberdade, o cotidiano absurdo e o destino supostamente injusto, o que, pelos temas relacionados, me deixou bastante intrigado pelo fato de ser só supostamente injusto. A ideologia que, suponho, deve abarcar os quatro livros é uma mistura de denúncia social sustentada por um suporte existencialista. Ao menos o primeiro livro desta tetralogia de Assis Brasil assume esta ideologia de produção.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, Opinião 16 de janeiro de 1976, p.22.

Figura 6: Trecho "Paixão inútil"

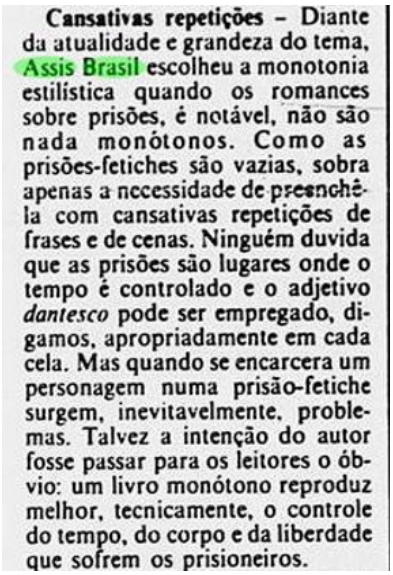


Paixão inútil – O personagem é um professor de arte, preocupado com as relações arte/real, e que, talvez por motivos políticos, está preso. Ele se indaga sobre o homem como se este fosse uma composição renascentista: esta coisa grande e sublime, mas que precisa ser seguidamente restaurada. É desolador, por exemplo, ver um personagem preso perguntando se o homem é ainda uma paixão inútil. Coisa de Sartre pelos cafés de Saint-Germain na *belle époque* do humanismo.

Depois, imagino que nas prisões se pense o homem com *h* minúsculo, na mesquinharia do cotidiano e nas reais contradições de habitar um espaço pequeno e policiado. Mas o professor de arte do romance de Assis Brasil dedica-se a delicadezas humanísticas, o que lhe permite não ver nenhum homem concreto na prisão. Esta

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, Opinião 16 de janeiro de 1976, p.22.

Figura 7: Trecho "Cansativas repetições"



Cansativas repetições – Diante da atualidade e grandeza do tema, Assis Brasil escolheu a monotonia estilística quando os romances sobre prisões, é notável, não são nada monótonos. Como as prisões-fetiches são vazias, sobra apenas a necessidade de preenchê-la com cansativas repetições de frases e de cenas. Ninguém duvida que as prisões são lugares onde o tempo é controlado e o adjetivo *dantesco* pode ser empregado, digamos, apropriadamente em cada cela. Mas quando se encarcera um personagem numa prisão-fetiche surgem, inevitavelmente, problemas. Talvez a intenção do autor fosse passar para os leitores o óbvio: um livro monótono reproduz melhor, tecnicamente, o controle do tempo, do corpo e da liberdade que sofrem os prisioneiros.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, Opinião 16 de janeiro de 1976, p.22.

A partir dessa perspectiva, a crítica de Wilson Nunes Coutinho estabelece uma comparação entre a narrativa de Assis Brasil e a de Graciliano Ramos, sobretudo no que se refere à representação do cárcere e do contexto de repressão. Para o crítico, a obra de Assis Brasil não desenvolve uma narrativa sobre a experiência carcerária com a mesma coerência atribuída à escrita de Graciliano Ramos, uma vez que, em sua avaliação, a prisão e o contexto repressivo não são suficientemente desenvolvidos na narrativa.

Além dessas críticas, a análise da imprensa da época permite observar a atuação de veículos que assumiram posições de enfrentamento ao contexto ditatorial. Nesse período, a chamada imprensa alternativa constituía espaços de produção e circulação de discursos que se diferenciavam da grande imprensa, especialmente pela crítica à censura e às práticas autoritárias. Como destaca a fonte consultada:

> O fato é que a imprensa alternativa surgiu com o desejo dos diversos grupos das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. Nas audiências públicas, destacou-se a precisão e importância das denúncias das violências impostas à população, a irreverência dos temas tabu, o vínculo direto aos movimentos sociais, o desafio à censura e a ousadia dos integrantes que, mesmo perseguidos, resistiram em seu papel (Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva", 2015)

Com isso, o jornal O Pasquim traz em sua recomendação do livro a obra de Assis Brasil, trazendo um comentário do jornalista e também escritor, José Cândido de Carvalho. E afirmando logo depois que para ler teria que se abster das notícias antes de adentrar na realidade, uma curiosidade ainda surge do fato da obra está ao lado do pôster de divulgação do filme O Grande Ditador de Charlie Chaplin, filme que representa, em forma de sátira, uma crítica ao regime do ditador Adolf Hitler.

Figura 8: Trecho do jornal *O Pasquim.*



OS QUE BEBEM COMO CÃES, Assis Brasil (edit. Nórdica)

Como diz José Cândido de Carvalho na apresentação: "... é um relato inteiriço da angústia de viver num cárcere, sem liberdade e sem opção." Ainda não li. Mas vou. Antes tenho de me concentrar por uma semana sem ler um jornal ou livro de ciência social, história e economia, para poder, então, mergulhar na realidade. – **(Ivan Lessa)**

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional- Brasil, Opinião 16 de janeiro de 1976, p.22.

Tanto o jornal *O Pasquim* quanto o jornal *Opinião* ocupavam um lugar importante no cenário jornalístico da época, constituindo espaços de resistência ao regime autoritário e de circulação de discursos que tensionavam a censura. Por meio da sátira, da literatura e de diferentes formas de manifestação, esses jornais contribuíam para denunciar aspectos da realidade política e social do período. Nesse sentido, a chamada imprensa alternativa reunia diferentes movimentos e sujeitos que, mesmo diante das restrições impostas pelo aparelho estatal, encontravam nesses espaços possibilidades de expressão e resistência. Assim, esses jornais também se constituíam como espaços nos quais sujeitos vinculados a diferentes movimentos poderiam dar continuidade às suas formas de atuação e enfrentamento ao regime.

Nesse sentido, a chamada imprensa alternativa reunia diferentes movimentos e sujeitos que, mesmo diante das restrições impostas pelo aparelho estatal, encontravam nesses espaços possibilidades de expressão e resistência. Kucinski aponta que:

> Muitos dos intelectuais colaboradores da imprensa alternativa pertenciam às gerações que viveram a queda do nazi-fascismo e do Estado Novo. já os jornalistas e ativistas políticos eram mais jovens, forjados em sua maioria na matriz dos movimentos estudantis do final da década de 1960, passando alguns pela luta armada e pelas prisões. a eles, juntaram-se os focas, recém-formados, das escolas de comunicação dos anos de 1970. a prática alternativa fez deles companheiros de jornada (KUCINSKI, 1991, p.19).

Desse modo, muitos desses jornais disputavam espaço com a imprensa comercial da época, que, em determinados casos, evitava assumir posições de oposição ao regime. Essa postura não estava necessariamente relacionada à atuação dos jornalistas, mas às políticas administrativas dos grandes jornais, que buscavam preservar sua posição comercial e garantir a própria continuidade. Além disso, alguns desses veículos mantinham relações de financiamento com o regime, o que também contribuía para limitar sua atuação diante do contexto político. Entretanto, a emergência da imprensa alternativa durante o regime militar não pode ser compreendida apenas a partir de seu caráter de oposição ao governo. Seu surgimento também está relacionado à ampliação das possibilidades de produção jornalística, permitindo a utilização de diferentes conceitos e estilos para abordar a realidade e os problemas sociais do período. Para Kuucinski:

> A ditadura, entretanto, não foi a única razão de ser da imprensa alternativa. Nem a ditadura podia sozinha explicar a riqueza do fenômeno alternativo, a diversidade de suas manifestações ou a tentativa, conforme ana Maria Nethol, de criar todo um 'modelo ético-político', com formas e estratégias próprias, que se confrontaria com o sistema dominante muito mais no campo permanente da tentativa de construção de uma contra hegemonia ideológica do que no campo conjuntural da resistência à ditadura. (Kucinski, 1991, p.19).

Então, uma vez demonstrado o papel da imprensa, em seus diferentes pólos, e as distintas formas de atuação dos jornais e da própria mídia no período, esta discussão pode ser encaminhada para a relação entre a imprensa literária e a obra *Os que bebem como os cães*. Nesse sentido, é possível compreender a produção literária como um importante instrumento para a construção da historicidade dos sujeitos, além de constituir um recurso de comunicação capaz de registrar, por meio da ficção, aspectos da realidade social. Por sua aproximação com a imprensa, a literatura pode alcançar diferentes sentidos e perspectivas, tornando-se também um elemento importante para compreender diferentes dimensões da história.

Além de evidenciar as formas pelas quais os sujeitos se inserem e produzem sentidos em determinado contexto histórico, a literatura possibilita observar o passado, compreender o presente e refletir sobre o futuro. Nesse sentido, tanto a obra de Assis Brasil quanto os jornais, críticos e pesquisadores mobilizados nesta análise estabelecem uma relação com a história brasileira ao registrarem diferentes experiências de luta em torno de um direito fundamental da sociedade: a liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, ao trazer o livro como uma leitura recomendada, especialmente considerando o potencial de circulação do jornal e o público leitor que alcançava, pode-se interpretar que a presença da literatura de Assis Brasil buscava aproximar os leitores de aspectos do contexto social e político vivido naquele período, sobretudo daqueles que poderiam não ter acesso direto a outras formas de discussão sobre a realidade nacional. Diante do cenário social e político e da narrativa apresentada pela obra, sua circulação nos periódicos analisados pode ser compreendida para além de uma simples sugestão de entretenimento ou de formação estética, assumindo também uma dimensão de intervenção no debate político. Nesse contexto, a ficção funcionava como uma possibilidade de evidenciar contradições de um regime que se apresentava como promotor da ordem e do desenvolvimento, ao mesmo tempo em que era marcado pela repressão, pela violência e pela perseguição aos seus opositores.

A escolha e a circulação da obra, nesse sentido, revelam a possibilidade de explorar os limites impostos pela censura e de utilizar a linguagem literária como forma de abordar questões que dificilmente poderiam ser apresentadas de maneira direta. A literatura, por meio de seus recursos narrativos e de sua dimensão simbólica, permitia apresentar experiências relacionadas à repressão política, despertando no leitor possibilidades de reflexão sobre a realidade vivida naquele momento. Dessa forma, a recepção de *Os que bebem como cães* pelos periódicos analisados demonstra como a literatura poderia participar das disputas de sentido existentes naquele contexto histórico.

Em suma, a análise da repercussão de *Os que bebem como cães* nos periódicos *Opinião*, *Jornal do Brasil* e *O Pasquim* evidencia o papel da literatura e da imprensa como espaços de circulação de discursos de resistência durante a Ditadura Militar brasileira. A pesquisa demonstra que, mesmo diante da censura e da supressão das liberdades individuais, os jornais da época encontraram diferentes possibilidades para repercutir obras que abordavam experiências relacionadas à repressão. Essas possibilidades não se restringiam aos recursos formais, como resenhas, entrevistas e charges, mas também envolviam dimensões simbólicas, uma vez que ressignificavam o ato de ler como uma prática capaz de estimular a reflexão crítica sobre a realidade social e política.

A obra de Assis Brasil, portanto, inseriu-se no conjunto de materiais produzidos e discutidos por esses jornais não apenas como um objeto literário, mas também como uma produção que permitia abordar aspectos relacionados à violência institucionalizada pelo Estado. Ao apresentar, por meio da ficção, experiências de tortura, interrogatórios e medo, o romance estabelecia uma relação com acontecimentos e experiências vivenciados por sujeitos perseguidos durante o regime militar. Nesse sentido, a narrativa literária possibilitava que determinadas experiências históricas fossem inscritas no campo da memória e alcançassem diferentes leitores por meio da circulação da obra e de sua repercussão na imprensa.

Além disso, o trabalho ressalta a relevância da escrita do literato parnaibano ao confrontar discursos relacionados ao apagamento da memória e à normalização da violência durante o período ditatorial. Ao ficcionalizar experiências relacionadas à tortura, à suspensão dos direitos civis e à perseguição política, o autor inscreveu na narrativa situações vivenciadas por sujeitos submetidos à repressão. A literatura, nesse contexto, pode ser compreendida como um espaço de preservação de experiências que poderiam ser silenciadas ou apagadas pelo discurso oficial associado à ordem social e ao desenvolvimento econômico.

A imprensa, ao acolher e discutir essa produção literária, contribuiu para ampliar a circulação dessas representações e para colocá-las em contato com diferentes leitores. Os periódicos estudados, cada qual marcado por sua linha editorial e por seu público específico, apresentaram diferentes formas de abordagem da obra, mas convergiram na possibilidade de utilizar a produção cultural como espaço de reflexão sobre o contexto político. Dessa maneira, a literatura e o jornalismo constituíram campos importantes de disputa de sentidos, nos quais a palavra escrita poderia assumir também uma dimensão de resistência diante das limitações impostas pelo regime.

Por fim, esta investigação de iniciação científica reitera a importância de continuar discutindo as relações entre literatura, imprensa e autoritarismo no Brasil, especialmente a partir da recuperação de materiais produzidos e publicados durante a Ditadura Militar. Resgatar a recepção crítica de *Os que bebem como cães* na década de 1970 contribui para a preservação da memória sobre aquele período e para a compreensão das formas pelas quais escritores, jornalistas, críticos e outros sujeitos utilizaram os espaços culturais disponíveis para produzir e fazer circular discursos sobre a realidade política e social.

Dessa forma, a pesquisa possibilita compreender como a narrativa de Assis Brasil foi recebida pelos jornais de seu período e como sua circulação estabeleceu possibilidades de reflexão que poderiam alcançar diferentes setores da sociedade civil. Além disso, permite observar a atuação de diferentes sujeitos, especialmente escritores e jornalistas, que mobilizaram seus

espaços de atuação, seja por meio de suas obras, seja por suas intervenções jornalísticas, em torno de uma reivindicação fundamental: o direito de pensar por si mesmos.

Assim, compreender as formas de denúncia, circulação e sobrevivência cultural desenvolvidas durante o período ditatorial permanece fundamental para analisar os processos de resistência e de produção de sentidos em contextos autoritários. A articulação entre diferentes campos da cultura, como a literatura, o jornalismo, as artes visuais e a música, demonstra que as formas de expressão podem constituir espaços de denúncia, reflexão e resistência. Nesse sentido, o estudo da circulação de *Os que bebem como cães* e de sua recepção pelos periódicos analisados permite compreender como a literatura participou das disputas em torno da memória, da liberdade e da interpretação da realidade brasileira durante a Ditadura Militar.

Por meio dessa perspectiva, a pesquisa reforça a importância de preservar e analisar as produções culturais vinculadas a períodos de repressão, uma vez que elas possibilitam compreender não apenas as formas pelas quais o autoritarismo procurou controlar a circulação de discursos, mas também as estratégias encontradas por escritores, jornalistas e demais sujeitos para produzir sentidos sobre a realidade vivida. A literatura e a imprensa, nesse contexto, constituíram espaços nos quais a palavra pôde permanecer como instrumento de reflexão e de resistência, estabelecendo uma relação entre memória histórica, liberdade de expressão e participação social.

REFERÊNCIAS

COSTA, Flávio Moreira da.Teve de tudo, até debate público: o ensaio predominou .Opinião: Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1976, p.19. Disponível em: BNDigital. Acesso em: 31 de jul. 2026.

CARVALHO, José Murilo de. ***Cidadania no Brasil****: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. E-book. ISBN 978-65-5802-052-3.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano 1: artes de fazer. (3ª ed.) Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

COUTINHO, Wilson Nunes. Saudades de Graciliano: o novo romance de Assis Brasil poderia ser uma versão atualizada de 'Memórias do cárcere'. Mas não é .Opinião: Rio de Janeiro,Opinião 16 de janeiro de 1976, p.22. Disponível em: BNDigital. Acesso em: *29 de jul. 2026*.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; Fapesp, 2002, p. 533-551.

KUCINSKI, Bernardo. ***Jornalistas e revolucionários****: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

PÓLVORA, Hélio.Teve de tudo, até debate público: o ensaio predominou .Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1975, p.7. Disponível em: BNDigital. Acesso em: *29 de jul. 2026*.

NAPOLITANO, Marcos. *A história política do golpe de 1964 e do regime militar: balanços e perspectivas*. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 16, n. 42, e0301, set. 2024.Disponível em:https://doi.org/10.5965/2175180316422024e0301 (doi.org in Bing). Acesso em: *29 jul. 2026*.

RICOEUR, Paul. ***A memória, a história, o esquecimento***. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PÓLVORA, Hélio.Teve de tudo, até debate público: o ensaio predominou .Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1975, p.7. Disponível em: BNDigital. Acesso em: *29 de jul. 2026*.

SÃO PAULO (Estado). **Comissão da Verdade "Rubens Paiva"**. *Relatório – Tomo I – Parte III – Imprensa de resistência à ditadura*. São Paulo: Comissão da Verdade "Rubens Paiva", 2014. Disponível em: <www.verdadeaberta.org>. Acesso em: *29 de jul. 2026*.

Schwarcz, L. M. (2019). **Sobre o autoritarismo brasileiro** São Paulo, SP: Companhia das Letras.

O Cinema e a invenção da vida moderna em Teresina no início do século XX

Cinema and the invention of modern life in Teresina in the early 20th Century

Evandro Araújo Fontinele
Universidade Federal do Piauí. Graduando em Licenciatura em História

Resumo: O presente artigo tem como objetivo compreender o modo de experimentar a cidade, analisar como o cinema se insere no contexto de modernização e urbanização em Teresina com a chegada do século XX e observar o que se buscava construir no imaginário social acerca de uma cidade moderna, planejada em função das novas técnicas e, principalmente, como essas transformações sensibilizaram o modo de viver dos habitantes teresinenses. Do ponto de vista das fontes, foram analisados os periódicos disponíveis no acervo digital do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (Nupem), *Cidade de Therezina* e *Correio de Therezina*, órgãos independentes que circularam em 1911 e 1916, respectivamente. Para o quadro teórico e historiográfico, foram fundamentais autores como Queiroz (2009; 2008), Tito Filho (1975), Nascimento (2015; 2011), Xavier (2017), Sevcenko (2021) e Ginzburg (1989). Entendemos que o imaginário modernizante, presente sobretudo nas autoridades políticas e na elite local, encontrou desafios em sua implantação, na medida em que a capital piauiense não dispunha de condições materiais objetivas para que essa transplantação cultural ocorresse de forma sistemática e efetiva. Assim, analisamos o cinema como uma técnica que representava, no imaginário da ideologia da ordem e do progresso da elite piauiense, o mais moderno aparato civilizatório.
Palavras-chave: Cinema; Cidade; Modernização; Teresina.

Abstract: This article seeks to understand how the city was experienced and how cinema fit into the context of modernization and urbanization in Teresina at the turn of the 20th century. It also examines the vision of a modern city, planned around new technologies, that the social imagination sought to construct, and, above all, how these technologies shaped the lifestyles of Teresina's inhabitants. Regarding sources, the study analyzed periodicals available in the digital collection of the Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (Nupem), specifically *Cidade de Therezina* and *Correio de Therezina*, independent publications that circulated in 1911 and 1916, respectively. Key authors for the theoretical and historiographical framework included Queiroz (2009; 2008), Tito Filho (1975), Nascimento (2015; 2011), Xavier (2017), Sevcenko (2021), Ginzburg (1989). We argue that the modernizing vision, held primarily by political authorities and the local elite, faced implementation challenges, as the capital of Piauí lacked the objective material conditions for this cultural transplantation to occur systematically and effectively. Thus, we analyze cinema as a technology that, within the elite's "Order and Progress" ideology, represented the pinnacle of modern civilizing apparatuses.
Keywords: Cinema; City; Modernization; Teresina.

INTRODUÇÃO

Através das pesquisas realizadas sobre o cinema na cidade de Teresina no início do século XX, não encontramos diferenças significativas em relação a outros lugares do Brasil e do mundo no modo de receber as maravilhas das imagens em movimento. A recepção da nova técnica que acabara de nascer provocava um sentimento especificamente característico desse período de modernização e urbanização no final do século XIX e no início do século XX: a curiosidade. E, junto a ela, a complexificação do tecido social teresinense. Segundo Queiroz (2008, p. 16), "foi mais precisamente nos anos finais do século XIX e nos primeiros anos do século XX que as novidades modernas e a estupefação face a elas se fizeram mais presentes em Teresina".

A população teresinense que se formava, desde a segunda metade do século XIX, com a transferência da capital de Oeiras para Teresina – na época, Vila do Poti – em 1852, começava a buscar formas de entretenimento e diversão na cidade, sendo o teatro, para as autoridades daquele momento, a melhor opção. Em 1858, Teresina já possuía o Teatro Santa Teresa (Tito Filho, 1975). O presidente da Província do Piauí na época, Dr. João José de Oliveira Junqueira, teve a ideia de comprar um prédio para um teatro público da cidade. Esse teatro era o Santa Teresa, que se localizava na Praça da Constituição – que futuramente se tornaria a Praça Marechal Deodoro da Fonseca, conhecida como Praça da Bandeira. O presidente, na época, reconhecia no Teatro o "primeiro e mais útil divertimento dos povos civilizados" (Freitas, 1988, p. 148).

Em 1864, o presidente Franklin Dória, o Barão de Loreto, lamentava em um relatório não haver ninguém que se colocasse à frente do empreendimento teatral. O então presidente Dória queria que a população desenvolvesse o gosto pelos "espetáculos dramáticos" e notasse as "úteis lições" que eles proporcionavam. Entretanto, seus desejos foram frustrados em razão de outras necessidades mais urgentes da capital (Freitas, 1988). Em 1867, o presidente Luna Freire solicitou que fizessem reparos no teatro Santa Teresa, gastando mais de 500 mil réis. O presidente Spínola Júnior, por sua vez, em 1870, alegou que a casa que servia ao teatro já estava muito arruinada, assim, o espaço teve seu fim em 1874 quando o presidente Lamenha Lins o transformou em uma escola pública (Freitas, 1988).

Com a extinção do teatro Santa Teresa, outro foi aberto na praça Uruguaiana, residência do então coronel Pedro Sant'ana. Depois, nas meias-águas do quartel da polícia, foi instalado o teatro Concórdia em 1979. Também houve outro teatro particular, na casa do capitão Antonio Rodrigues Teixeira Júnior, localizada na Rua Desembargador Freitas.

Assim como o teatro, os circos também se fizeram presentes na vida dos teresinenses antes da chegada do cinema. Em 1885, esteve em Teresina o Circo Americano e, no ano seguinte, o Grande Circo Pavilhão, com trapezistas, palhaços e o homem voador (Tito Filho, 1975). Dessa forma, observamos que existiam algumas formas de entretenimento para os cidadãos que buscavam se livrar da vida monótona. Nas palavras de Queiroz (2008, p. 13), "Teresina, em 1880, é quase um arraial, cuja vida urbana e social começa a se tornar mais complexa, seguindo lentamente as transformações capitalistas de escala mundial".

O objetivo deste trabalho é compreender o modo de experimentar a cidade e como o cinema se insere nesse contexto de modernização e urbanização em Teresina com a chegada do século XX, bem como o que se buscava construir no imaginário social acerca de uma cidade

moderna, planejada em função das novas técnicas e, principalmente, como estas sensibilizaram o modo de viver dos habitantes teresinenses. Para tal empreendimento, foram analisados dois periódicos disponíveis no acervo digital do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (Nupem), *Cidade de Therezina* e *Correio de Therezina*, órgãos independentes que circularam em 1911 e 1916, respectivamente. Para o quadro teórico e historiográfico, foram fundamentais autores como Queiroz (2008), Tito Filho (1975), Nascimento (2015), Pesavento (2007), Xavier (2017), Sevcenko (2021) e Ginzburg (1989).

O TEATRO 4 DE SETEMBRO E A CIDADE PARADOXAL

Em razão das pesquisas realizadas, uma afirmação nos parece certeira: o cinema em Teresina no começo do século XX confunde-se com a existência do Teatro 4 de Setembro, que ficava localizado na então Praça Aquidabã – atualmente, Praça Pedro II. Por isso, torna-se necessário direcionar nossos olhares à história do lugar que foi, por muito tempo, o principal ponto de lazer da capital piauiense.

O teatro, no dizer de Higino Cunha, é contemporâneo à fundação da cidade de Teresina, em 1852. Entretanto, o início da construção do Teatro 4 de Setembro ocorreu apenas em 1889 – ano que marca também o golpe republicano pelo presidente da província na época, Dr. Teophilo dos Santos. A história de surgimento do Teatro é curiosa: no dia 4 de setembro de 1889, um grupo de senhoras muito bem vestidas caminhou em direção ao palácio do presidente da província e lá elas solicitaram que ele destinasse parte da verba de socorros públicos para a construção de um teatro (Chaves, 2013). A imprensa, já no ano anterior, em 1888, manifestava-se em favor da construção de um novo teatro, afirmando que o Teatro Concórdia, fundado em 1879, já não correspondia à altura da cidade (Chaves, 2013).

É notório que, em 1887, Higino Cunha elogiou a extraordinária beleza da atriz portuguesa Helena Balsemão que se apresentara no Concórdia: "Essa mulher privilegiada causou verdadeiro delírio na sociedade teresinense, dominando-a de alto a baixo como estrela de primeira grandeza. Foi a primeira vez que exibiram, no palco teresinense, pernas e seios quase nus, no esplendor da plástica antiga" (Tito Filho, 1975, p. 28). Mais tarde, o escritor piauiense se manifestaria mais a favor do cinema, em contraste com seus contemporâneos Elias Martins e Clodoaldo Freitas, que enxergavam no cinema o declínio da ordem social e dos bons costumes (Queiroz, 2009).

No início do século XX, o cinema se inseria em Teresina em um momento em que o teatro se encontrava mais consolidado e havia uma efervescência da vida social urbana. As relações se tornaram mais complexas e a cidade crescia lentamente em busca de se adequar às transformações mundiais que afetavam o Brasil, sobretudo a capital, Rio de Janeiro, que servia de espelho para as outras capitais do país.

> Evidentemente, a relação do povo com o progresso, materializado em inúmeras inovações utilitárias, não se deu de forma passiva e pacífica. Embora não apropriadas pela grande maioria da população, essas inovações não deixaram de indicar os novos rumos da civilização, e as novas possibilidades da modernidade traziam como corolário novas formas de pensar e de sentir (Queiroz, 2008, p. 16-17).

A relação das autoridades e da população teresinense com as inovações advindas da modernização que o Brasil enfrentava pode ser percebida ainda nos discursos sobre os teatros nos primeiros anos de Teresina. Em relatório de 1859, o presidente da província, Antônio Correa do Couto, estava ciente dos benefícios que o teatro poderia realizar na vida dos cidadãos da cidade:

> Vós sabeis perfeitamente que as funções teatrais, uma vez bem dirigidas e inspecionadas são uma escola de sã moral, onde se colhem importantíssimas lições, e sobre um ponto de recreio que ameniza as fadigas dos espíritos cansados dos homens de ocupações, é um posto de reunião agradável (Tito Filho, 1975, p. 22).

Na cerimônia de instalação da primeira pedra para a construção do Teatro 4 de Setembro, em 21 de setembro de 1889, Manuel Idelfonso de Sousa Lima discursou afirmando a importância do empreendimento para uma cidade que se direcionava para a civilidade, isto é, para o ideal de civilidade da época, uma vez que, desde o século XIX, o teatro começa a ser pensado como um instrumento pedagógico, que poderia ser utilizado em favor da moralidade e do progresso social (Ferreira, 2017). Este é o discurso de Manuel Idelfonso, que colocava em relevo "as incontestáveis vantagens resultantes da criação e fundação dessa edificante escola de educação e bons costumes, assim das sociedades antigas, como das sociedades modernas" (Tito Filho, 1975, p. 33). Em conformidade com esses discursos, Ferreira ainda aponta que

> o teatro e o cinema [...] tratavam-se supostamente de instrumentos civilizatórios, eficazes para orientar os espectadores, tidos como sujeitos que, majoritariamente analfabetos e incultos, não teriam capacidade intelectual para filtrar adequadamente o que lhes era mostrado, por isso a defesa do combate às peças e fitas que consideravam ofensivas à moral. Dito de outra forma, esses escritores, representantes de uma parcela que atribuía ao teatro e ao cinema uma função pedagógica, buscavam impor determinada visão de mundo aos grupos sociais que integravam o público, que, por sua vez, alimentava sentidos próprios a partir de experiências e interesses particulares (Ferreira, 2017, p. 42).

As autoridades políticas dessa época compreendiam o que as ações modernizadoras poderiam proporcionar, assim eles assumiam, de acordo com Fontineles Filho (2008, p. 29), "a postura de, ideológica e simbolicamente, divulgar para a população que a urbanização das cidades é algo que traz enormes benefícios e que pretende satisfazer a todos os indivíduos", aderindo às ideologias burguesas do progresso e assimilando os símbolos da vida moderna. É sobretudo nas autoridades políticas que mais se encontra esse imaginário de modernização (Fontineles Filho, 2008).

A construção do Teatro 4 de Setembro teve início no dia 21 de setembro de 1889 e foi entregue ao público somente em 1894 pelo governador Coriolano de Carvalho e Silva. Dessa maneira, temos que a construção foi iniciada no período imperial e concluída em um Brasil já republicano. Observa-se, assim, um vertiginoso crescimento e verticalização das cidades nesse período de transição do Império para a República – processo esse que, no Piauí, segundo Ferreira (2024), foi marcado por intensos conflitos políticos e disputas pela memória no decorrer da implementação do novo regime –, esclarecendo a ideologia do progresso em sua

materialidade, evidenciando o ritmo alucinante em que tudo, em uma corrida desenfreada, parecia mudar.

> A metrópole moderna e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo momento. Sua justaposição fornece várias chaves sobre a estética pragmática pela qual experimentamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como um espaço psíquico (Sevcenko, 2021, n. p.).

A cidade de Teresina não ficou distante desses processos modernizantes e também enfrentou transformações. A cidade, esse lugar cheio de significados, tornou-se um espaço de sensibilidades e o cinema passou a ser uma nova forma de sentir e viver a cidade, um processo tanto material quanto imaginário. Assim, a cidade e o cinema podem se tornar objetos de estudo para compreensão de um dado recorte temporal, visto que, para Pesavento (2007, p. 17), "nesse processo imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente".

Entretanto, a modernização não afetou, de forma direta, todos os cidadãos teresinenses. Essas formas de lazer e entretenimento atingiam diretamente uma minoria da população. Esses lugares - teatros, cinemas e salões luxuosos - eram frequentados por pessoas privilegiadas, principalmente vinculadas à elite, que possuíam "dinheiro para o teatro e para o cinema, para vestir e para calçar melhor, para consumir novos produtos industriais, para a escola particular, para as aulas de música" (Queiroz, 2008, p. 15). Da mesma forma, verificam-se semelhanças nas intenções de modernização da cidade, Fontineles Filho (2008, p. 29) afirma que "o projeto modernizador e o padrão cultural impostos pelas lideranças políticas mostravam-se inadequados à realidade social da maioria dos brasileiros, excluídos dos benefícios diretos da urbanização, que privilegiava uma parcela restrita da população".

Por ser uma cidade que ainda carregava aspectos rurais, Teresina era uma mistura de tradição e modernização. Consoante o pensamento de Pimentel (2019), podemos dizer que o cidadão teresinense no início do século XX vivia entre os costumes tradicionais e os modernos. Da mesma forma, Nascimento (2011) afirma que a cidade também nasceu sob o signo da pobreza, uma vez que desde a segunda década da fundação havia uma preocupação com o tipo de habitação que cercava o centro da cidade, as casas de palha não passavam pelo crivo dos cronistas e intelectuais da época.

Durante o ano de 1899, esteve em Teresina o poeta maranhense Coelho Neto, que apelidou a capital teresinense de Cidade Verde, nome esse que remete

> ao imaginário de uma cidade urbanizada, no momento em que existia uma preocupação com o seu embelezamento, através da arborização, construção de praças e jardins, alargamento de ruas e construção de avenidas, aspirações de uma sociedade civilizada e progressista (Araújo, 1995, p. 104).

Essa característica da alienação presente nos discursos dos literatos e intelectuais da época foi resultado de um processo sistemático educacional de construção do ensino superior no Brasil no século XIX iniciado ainda no período imperial, os homens letrados eram oriundos das Faculdades de Direto e que haviam se desenvolvido, de acordo com Sodré (1984), a partir de uma cultura europeia transplantada, com os ideais positivistas. Os bacharéis brasileiros des-

se momento são, em sua maioria, homens das letras que compartilham essa cultura, em uma formação intelectual desconectada da realidade do país naquele momento, mas que exerceram enorme influência, herdando uma verdadeira cultura colonial que se manifestava em seus discursos e escritos.

A partir dos primeiros anos do século XX, a vida urbana se torna mais cara (Queiroz, 2008). Em Teresina, segundo Nascimento (2015, p. 15), "aqueles que não podiam construir casas e cobri-las de telhas foram obrigados a morar fora da área urbana." O modelo de modernização brasileira da época foi sustentado de forma autoritária e imposta pela elite (Nascimento, 2015). Ainda de acordo com Nascimento, a realidade da cidade não era muito diferente da realidade das outras cidades do Nordeste. O autor afirma que:

> até o início da primeira década do século XX, tinha aquele aspecto bem característico das cidades coloniais. 'Ralamente habitada', as ruas estreitas, a sujeira e a presença de animais eram comuns. A maioria da população ocupava construções 'acanhadas' e 'miseráveis': 'As residências nobres e os prédios oficiais opulentos e sólidos davam a dimensão do contraste com as casas dos moradores pobres.' Não apresentava nenhum sinal urbano que a definisse como uma cidade moderna: 'Ausência total e absoluta de calçamento, água tratada e canalizada, transporte público, luz elétrica, esgoto, telefone etc' (Nascimento, 2015, p. 127).

Dessa forma, Teresina, no início do século XX, ainda carregava características de uma cidade colonial. A aspiração das autoridades e intelectuais do período de inventar em Teresina uma experiência verdadeiramente moderna é contraditória às próprias condições materiais da cidade que, nesse período, é um amálgama de pobreza e atraso de um lado, em razão da massiva presença de migrantes e desempregados pelas ruas e, de outro, da alienação da elite política que, em seus discursos, defendia essas práticas modernas (Araújo, 1995). Teresina estava materialmente em condições distantes das grandes cidades brasileiras, longe de se valer dos costumes da civilização, vivenciando conflitos entre a pobreza e o imaginário da cidade moderna. Silva sintetiza muito bem esse período da capital piauiense:

> Em alguma medida, os signos emaranhados no cotidiano teresinense da segunda metade do século XIX ao alvorecer do século XX, explica e oferece indícios, manifestando simbologias constituidoras das identidades, local em feitio híbrido. Se, por um lado, configura-se como uma sociedade que busca constantemente o desenvolvimento e atributos dignos da condição de capital da província e mais tarde do estado do Piauí, continuamente voltado para o imaginário transformador da modernidade; por outro, essa dinâmica de transformação é contingenciada e negociada não apenas pela posição geográfica interiorana em relação à costa litorânea do país, mas pelos costumes relacionados genericamente às tradições percebidas como sertanejas (Silva, 2024, p. 96).

As maneiras de experenciar as cidades variavam, as trocas nos teatros, a música, as praças e o divertimento do cinema proporcionavam uma dinâmica social nunca antes vista. A cidade é, portanto, no dizer de Certeau (1998, p. 174), praticada: "Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções mas sujeito

sem cessas enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade."

O CINEMA E O IMAGINÁRIO DA MODERNIDADE NA CIDADE VERDE

Não há acordo entre os autores quanto ao início das projeções cinematográficas em Teresina. Higino Cunha escreveu que em setembro de 1902 surgiu na capital o primeiro cinematógrafo, trazido de São Luís pelo alemão Bernardt Bluhm, com o filme "Paixão de Cristo"; depois de agradar ao público da capital, Bluhm seguiu para Floriano (Queiroz, 2008). O órgão *O Artista*, na edição de 30 de setembro de 1902, registou a presença do alemão no dia 27 de setembro daquele ano, exibindo as fitas "A noite de núpcias", "O homem cachorro" e "A fumista folgazã" (Tito Filho, 1975). Porém, o jornal *O Piauí*, na edição de 1 de junho de 1901, noticiava que o Sr. Frederico A. Naumman havia realizado a primeira exibição cinematográfica no Teatro 4 de Setembro, em uma quarta-feira (Tito Filho, 1975). A edição do jornal foi lançada três dias após a exibição, portanto, essa primeira exibição feita por Naumman teria ocorrido em 29 de maio de 1901, ano anterior à exibição realizada por Bluhm.

Entre os anos de 1903 e 1905, segundo Queiroz (2008), não há informações disponíveis acerca de projeções cinematográficas em Teresina. Essa ausência de notícias referentes aos primeiros anos do cinema no Brasil – seja em termos de produção ou exibição – é verificável em diversas regiões do país, inclusive na capital, à época, o Rio de Janeiro. Gomes (1980, p. 29) afirma que "o Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria". A atitude em se livrar do passado é como uma ação quase natural de se desvincular do atraso. Em Teresina, essa ausência de registros, porém, não parece ser deliberada, uma vez que, como afirmamos anteriormente, é um fato observável em todo o território nacional. É só a partir de 1923 que se começa a ter uma quantidade maior de filmes preservados em sua totalidade, momento em que o cinema brasileiro também ganha maior sistematicidade (Souza, 2023).

Não sabemos quais foram as primeiras reações teresinenses aos primeiríssimos contatos com o cinema, se correram com medo da *Chegada do Trem na Estação*: "A câmera foi colocada perto dos trilhos, de modo que o trem aumentava gradualmente de tamanho conforme se aproximava, até parecer que atravessaria a tela e invadiria a sala." As pessoas abaixavam, gritavam ou levantavam para sair" (Cousins, 2017, p. 23). Considerando as reações das exibições em Paris ou no Rio de Janeiro, é muito provável que sim, levando em conta ainda que os irmãos Lumiére enviavam seus filmes e projecionistas para várias partes do mundo (Cousins, 2013).

O cinema não era apenas um símbolo da modernização ou da urbanização, mas representava e se vinculava a tudo aquilo que no imaginário da população se constituiu como moderno. O cinema afeta as esferas psicológicas e, com o tempo, desenvolveu características próprias que o transformaram em linguagem artística. Nos primeiros anos, de acordo com Xavier:

> O cinema como produto e signo da técnica, não deixava de ter, incorporada à sua significação, as conotações que a mãe técnica adquiria como força de manipulação e progresso, bem vindo aos olhos de todos, porque uma ideologia dominante o ins-

> taurava socialmente como símbolo de poder da humanidade em geral (Xavier, 2017, p. 33).

Em Teresina, o cinema surge como mais um meio de entretenimento para as elites e as pessoas com poder aquisitivo para frequentar as salas. As primeiras exibições aconteciam sobretudo no Teatro 4 de Setembro. Nele se realizavam conferências, festivais, apresentações de músicos, banquetes, comícios políticos e espetáculos variados, e nesse meio, encontrava-se o cinema (Tito Filho, 1975). Em 1906, chegava de Parnaíba o fotógrafo Moura Quineau trazendo um cinematógrafo que funcionava à luz elétrica que também estreou no Teatro 4 de Setembro (Queiroz, 2008).

Em 1908, a Empresa Fontenele & Cia apresentava um cinematógrafo falante, com quadros (filmes) novos, coloridos e pretos, além de imitação perfeita da voz humana. De setembro de 1908 até o fim do ano, o Teatro 4 de Setembro esteve lotado para as sessões cinematográficas da Fontenele, foram exibidas mais de cinquenta fitas (Tito Filho, 1975). A reação do público foi marcada por "gritos e assobios impertinentes, **incivis** e inoportunos" (Queiroz, 2008, grifo nosso). O culto em torno do cinematógrafo era notável, não se admitiam reações incivilizadas com aquilo que era de mais representativo, no imaginário social, do mundo moderno e civilizado. Tratando-se de cinema, os anos de 1909 e 1910 parecem ter sido fracos no 4 de Setembro apesar de ter continuado funcionando normalmente o Cinema Pathé, de Sinval, Santídio e Veloso.

Nesses primeiros anos, destacavam-se os aspectos técnicos das exibições, como a iluminação e o visual das fitas. Ainda não se falava em atores e atrizes, tampouco em arte ou artistas. O processo de reconhecimento dos atores e atrizes se consolidou pelo fortalecimento da indústria cinematográfica e pelo *star system*[1] nos anos seguintes, os cineastas precisavam colocar mais em tela os grandes ídolos que surgiam e isso significava ver seus rostos mais claramente (Cousins, 2013). Isso se constituiu pela inovação dos diretores que, com o passar dos anos, foram criando uma linguagem cinematográfica. O uso do *close-up* e do plano-detalhe foi essencial para a consolidação de atores e atrizes no imaginário das pessoas, assim, "para expressar esses sentimentos e emoções, os cineastas tiveram de mover a câmera mais para perto e aprender a usar planos e cortes para revelar sentimentos", uma vez que

> não era apenas no rosto dos atores, mas também em seus pensamentos que o público estava interessado. Como o cinema ainda era mudo, os atores não podiam ser ouvidos, mas os cineastas e roteiristas começaram a entender que o público seria atraído para dentro do filme se conseguisse entender o que os atores poderiam estar sentindo e sentir com eles (Cousins, 2013, p. 44).

Em 1911, o Cinema Pathé continuava funcionando em Teresina e por quase todo o ano de 1912 o Cinema Paris se instalou na cidade. No dia 23 de agosto de 1911, estreou no Teatro 4 de Setembro o Cinema São Luiz, que havia acabado de chegar do vizinho estado do Maranhão: "É de esperar uma bôa casa, pela excellencia do aparelho" (Cidade de Therezina, 1911, n. 24, p.

1. O *star system* foi um dos responsáveis pela consolidação de Hollywood, ele consistia em fomentar a curiosidade pela vida dos atores para além das telas do cinema, com reportagens, fotos e entrevistas. Os estúdios controlavam estritamente a carreira, a imagem pública e a vida pessoal de atores e atrizes por meio de contratos de longo prazo, transformando-os em celebridades lucrativas.

2). No *Cidade de Therezina*, um mês antes, em 22 de julho do mesmo ano, percebemos a força que tomou o imaginário moderno atrelado aos ideais republicanos sobre a cidade:

> Os paizes civilizados, com raras exceções, especialmente as repúblicas, onde a liberdade brilha como sol rutilante, consideraram'a, há muito, como um elemento detestável, relegando-o para o numero das couzas desprezíveis, vergonhozas e inuteis. Em vista disso, admiramos como a França, a pátria das grandes idéas, onde o povo educado nos princípios modernos, procura evidenciar os seus direitos, e em que a civilização atingiu o seu ápice luminoso, restabeleceu um processo tão odiozo e cruel de garantia social, fazendo derramar o sangue de seus filhos desgraçados, como um exemplo aterrorizante aos que dezejam seguir o seu caminho enegrecido (Cidade de Therezina, 1911, n. 15, p. 1).

A França, sobretudo sua capital Paris, a cidade das luzes, da modernidade, do progresso e do cinema, torna-se o modelo de cidade inalcançável, mas sonhado pela elite, pela imprensa e pelos literatos da época. Benjamin (2009) entendeu os efeitos da modernidade por meio das novas experiências urbanas, lançando ao homem um novo ritmo de vida, em que a tradição parecia se perder na complexidade do novo tecido social que se formava.

Compreendeu igualmente Benjamin (2009), por meio de suas pesquisas em Paris relacionadas ao poeta francês Baudelaire, que a experiência moderna era também uma experiência estética, em que o sentir a cidade e o sentir-se na cidade passaram a importar para o entendimento da própria cidade tanto quanto o universo material urbano. Enxergamos esse entendimento benjaminiano na edição de 7 de junho de 1911 do *Cidade de Therezina*, que discursava para os cidadãos teresinenses da época o seguinte:

> Nós, porem, que não temos avenidas, nem praças publicas apropriadas, nem cafés constantes, nem theatros, nem cinemas, nem praias e nem bosques, devemos amar o nosso jardimzinho, fazer delle o nosso ponto de reunião permanente, para que assim nos adaptemos gradativamente, a esta convivência publica e respeitosa, que tanto contribue para demonstrar aos olhos dos estranhos, o grau de civilização de um povo, pelos seus costumes, pela sua educação e bons modos (Cidade de Therezina, 1911, n. 2, p. 1)

A cidade de Teresina, assim, necessitava passar por um processo de embelezamento, precisava se compor de lugares voltados para o lazer, para a contemplação de si própria. A imprensa, mesmo a independente, capturada por esses discursos progressistas, continuava:

> Em toda cidade em que ha algum progresso, o povo procura um ou vários pontos para as suas reuniões, onde possa entreter palestras agradaveis, exhibir as suas "toilettes", apreciar o bello sexo, distrahir-se das fadigas do dia, servir-se de bebidas, refrescos, frios, jogar partidas de bilhar, os dados, o dominó, ler as novidades nos jornaes apregoados, etc, etc. (Cidade de Therezina, 1911, n. 2, p. 1)

Os discursos presentes nesses vestígios da imprensa, independentemente da época, mostram-nos como o passado se apresenta ao presente da investigação histórica, repleto de palavras-chave esclarecedoras e ao historiador cabe essa tarefa de detetive na procura dos ras-

tros, das pistas e evidências que conduzem à interpretação desse mesmo passado (Ginzburg, 1989). O periódico anteriormente citado, na mesma edição, complementa ressaltando que

> nos grandes centros esses pontos são as extensas avenidas, com arborização aprimorada e attrahente, iluminação feérica e assentos confortáveis, os jardins com as suas flores perfumosas e repuxos crystallinos, as praças publicas, os cafés cantantes com as suas orchestras constantes e harmoniosas, os "restaurantes", os theatros líricos, dramáticos e de variedades, os cinemas "ou tout le monde passe", as praias com a doçura das brisas marinhas, os bosques com os pássaros cantores e folhagens esmeraldinas etc (Cidade de Therezina, 1911, n. 2, p. 1).

Retornando às projeções cinematográficas em Teresina, de acordo com Queiroz (2008), em 1913, foram vistas pelo menos três fitas com o ator francês Max Linder, com o ator italiano Gustavo Serena e em 1914 já se encontravam na imprensa elogios à bela atriz italiana Francesca Bertini. Isto é, os efeitos do *star system* começavam a se fazer sentir na capital piauiense.

> O cinema, então, marcou o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi uma consequência e uma parte vital da cultura urbana que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa coletivo e potencialmente indiferenciado (Ferreira, 2008, p. 23).

Em 1913, na noite de 14 de julho, o Teatro 4 de Setembro estava belo. Nesta noite esteve presente o governador Miguel de Paiva Rosa e a casa, cheia, foi muito bem iluminada à luz elétrica e com lindas flores. Ainda em 1913, no mês de dezembro, o Cinema Guarani exibia filmes no Teatro com duas sessões noturnas até às 22 horas, oferecendo serviço de bar no salão do primeiro andar (Tito Filho, 1975).

Símbolo marcante de modernização, a eletricidade também começou a se tornar presente na vida cotidiana teresinense. Conforme Gomes (1980), a eletricidade foi fundamental para a proliferação das salas de cinema no Rio de Janeiro no começo do século XX, a capital federal recebeu muitas influências europeias acerca do imaginário modernizante e serviu de inspiração para as outras cidades no Brasil. Muito provavelmente a eletricidade também foi importante para o florescimento do lazer noturno na capital piauiense.

Os cinemas com eletricidade, como o Cinema Paris, em Teresina, proporcionavam para o público teresinense maravilhosas noites de diversão, "com filmes perfeitamente projetados, sem trepidações e o Theatro 4 de Setembro com a iluminação elétrica brilhante e farta" (Queiroz, 2008, p. 54-55). Esses cinemas eram possivelmente mais caros e destinados à população mais abastada da sociedade teresinense da época. Em 1914, começaram a surgir críticas sobre a ausência de uma sala de espera que marcasse uma separação entre a elite e o povo (Queiroz, 2008). Isso marca, como também sugere Queiroz (2008), a coexistência de diferentes classes sociais no mesmo espaço.

Como o cinema era adaptado aos locais de exibição, por não ter ainda lugares próprios para exibição dos filmes, a separação de lugares era pouco viável, o que permitia o convívio de distintas classes sociais no mesmo ambiente. Há, portanto, o desaparecimento dessa rígida estratificação entre camarotes e lugares populares muito comum nos teatros. Segundo Souza

(2023, p. 15), "o espaço da exibição cinematográfica foi mais democrático, consequentemente, que o espaço habitual da produção teatral".

O Cinema São Luís, vindo do Maranhão, também esteve presente em Teresina no ano de 1915 exibindo filmes no Teatro 4 de Setembro e, além do São Luís, houve também, no Teatro, uma reexibição do drama histórico "Jovita ou a heroína de 1965", peça de Jônathas Batista. Tito Filho (1975) também registrou a presença de um Cinema chamado Bussons que, segundo o autor, exibiu variados filmes.

Em 1916, a cidade teve vários cinemas (Queiroz, 2008), o Cinema Palace, Cinema Rio Branco, Ideal Cinema e o Cinema América. No mesmo ano, o órgão independente *Correio de Therezina*, em 11 de abril, havia divulgado que na "sexta-feira passada houve um ligeiro desastre no motor do cinema, que interrompeu a exhibição do extraordinário film, - *Os filhos do capitão Grant*" (Correio de Therezina, 11 de abril de 1916, n. 165, p. 2). Neste acidente, um mecânico acabou sendo ferido. O Cinema América, durante o período de 1917 a 1918, dominou as exibições no Teatro 4 de Setembro (Tito Filho, 1975).

Em 1919, a empresa teresinense Silva, Barbosa & Cia. instalou um cinema com um bar conjugado (Queiroz, 2008). Nesses primeiros anos, muitas salas de cinema eram construídas com espaços integrados para diversos outros tipos de espetáculo e o cinema era mais um dentre vários. Durante certo tempo, segundo Xavier (2017, p. 34), o cinema foi apenas mais uma novidade técnica entre tantas outras que preenchiam o quadro de entretenimento das cidades, "fazendo parte de um conjunto de espetáculos que mobilizavam os mais diversos aparelhos e mecanismos, em que o cérebro humano e eletricidade combinavam-se para mostrar algo novo a espectadores em busca de novas atrações".

A cena cinematográfica teresinense na década de 1920 é dominada pela empresa Silva, Barbosa & Cia., que instala sua própria sede na praça Rio Branco comandando o Palace Teatro Cinema, que possuía em suas instalações também uma orquestra (Queiroz, 2008). O espaço de projeções do Palace era independente e pela primeira vez em vinte anos o cinema desvinculava-se do Teatro 4 de Setembro, que foi nessas duas décadas o principal lugar das exibições dos filmes. O lugar era frequentado pelas moças bonitas e pelos rapazes *smarts*, exibia filmes italianos, dinamarqueses, franceses, americanos, portugueses e nacionais. "Nos reclames, pouca presença de filmes nacionais e uma publicidade que já incidia preferencialmente sobre as fitas, com os resumos dos enredos e informações sobre atores e atrizes de projeção mundial, dentro do *star system* que se impõe" (Queiroz, 2008, p. 61-62).

> O que não resta dúvida é de que, no início da década de 1920, os filmes e os artistas vêm para o primeiro plano, e os frequentadores já estavam habituados com essa diversão, não se fazendo mais necessário apelar para o *chic* da frequência. O que se considera agora é o valor dos filmes, a qualidade da interpretação dos atores e a beleza ideal das atrizes. Agora a mistificação centra-se não mais na ciência, na tecnologia e nos maquinismos, e sim na vida, na beleza e na atuação dos artistas (Queiroz, 2008, p. 63).

Da grande quantidade de exibições de filmes internacionais que estão presentes em Teresina na década de 1920, são quase na sua totalidade produtos oriundos das grandes empresas cinematográficas americanas, como a Universal e a Paramount Pictures que impõem seu gosto através das suas produções (Queiroz, 2008). O que vale ser ressaltado dessas infor-

mações é a coexistência do produto cinematográfico brasileiro com o produto estrangeiro. Uma convivência pouco amigável, uma vez que o produto brasileiro é sufocado em razão do domínio econômico estrangeiro, sobretudo dentro do mercado exibidor, característica determinante de subdesenvolvimento que percorre toda a história do cinema brasileiro (Cf. Gomes, 1980; Bernardet, 2009; Xavier, 2012).

O cinema teria, também, segundo Elias Martins e Clodoaldo Freitas, intensificado a erotização das relações amorosas, alterado as vestimentas das pessoas, assim como modificado o universo infantil e as formas de brincar (Queiroz, 2009). Nesse período, de acordo com Castelo Branco (2003), a família ganha espaço na preocupação dos literatos, que colocavam em discussão o papel dessa instituição na modernidade. Progresso, civilidade e religião andaram lado a lado em Teresina durante esse período.

Não há dúvida de que o cinema foi a grande arte do século XX, mas o seu processo para se tornar aceito enquanto arte ocorreu cerca de 20 anos após seu "surgimento". Queiroz (2008) coloca que no início dos anos 1920, em Teresina, os filmes e os artistas são colocados em primeiro plano, os frequentadores de cinema haviam se habituado com a diversão, os filmes se tornam o principal fator que leva as pessoas às salas e não os outros espetáculos. O empolgamento deixa de ser pela técnica e passa a se concentrar no enredo dos filmes, na beleza e na atuação dos atores e atrizes. E é sobretudo depois do chamado "cinema primitivo" dos anos 1910 e 1920 que o cinema realmente firma suas bases e toma uma forma: mudo, falado e depois procurando seus próprios meios de expressão (Aumont, 2008).

Na década de 1920, percebe-se a presença de vários cinemas em Teresina. O Cinema América, junto ao Palace, também passou a exibir filmes na praça Rio Branco. A empresa Silva e Companhia começou a explorar duas casas de espetáculo: o Palace, na praça Rio Branco, e o Cinema Moderno, no 4 de Setembro (Tito Filho, 1975). Foi sobretudo na segunda metade dessa década que a vida artística e cultural da cidade também se desenvolveu no Cinema Olímpia, localizado na praça Rio Branco.

A grande sensação dessa década ocorreu justamente em seu momento derradeiro: a invenção do filme falado, considerada uma revolução cinematográfica, modificou completamente o modo de produzir, exibir e assistir aos filmes. Na década de 1930, segundo Tito Filho (1975), o filme *A Grande Jornada* (The Big Trail) é exibido na capital piauiense, estrelado por John Wayne e dirigido pelo grande Raoul Walsh. Os teresinenses assistiam ao que era produzido de melhor no cinema mundial naquela época. A cidade de Teresina poderia dizer que agora se modernizou, mesmo que grande parte da população continuasse a viver como na época colonial, sendo essa contradição fundamental, segundo Berman (2007), o que caracteriza a modernidade e a vida moderna, que em Teresina, no início do século XX, constituiu-se como uma verdadeira invenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar, a partir do exposto, que o cinema se inseriu em Teresina, no início do século XX, em meio a enormes contradições fundamentais que não devem ser ignoradas. No Brasil, nesse período, o desenvolvimento das relações capitalistas ainda rastejava, principalmente em uma cidade como Teresina, ainda bastante provinciana. Embora a vontade da elite política de Teresina fosse empregar na cidade os ideais, o imaginário da modernidade e

do progresso, sobretudo advindos da França, a própria cidade não dispunha de condições materiais objetivas para que a transplantação cultural ocorresse de forma efetiva.

Durante as duas primeiras décadas, a presença do cinema em Teresina se confundiu com a existência do Teatro 4 de Setembro. Na verdade, este foi o local de centralização das principais atividades culturais existentes na cidade, das quais o cinema era apenas uma, ao lado de comícios, palestras, shows, circos e as próprias peças teatrais. Aos poucos o cinema foi ganhando posições em relação aos outros espetáculos, deixando de ser apenas técnica para se tornar uma arte indissociavelmente relacionada ao idealismo estético moderno proporcionado pelas imagens em movimento.

Ao mesmo tempo, nesse período, a elite política, administrativa e cultural de Teresina foi capturada por esse idealismo da ideologia estética da modernidade, em que as novas formas de sentir e se sentir na cidade passaram a representar um certo *status*, passando por certa recusa à tradição, cultuando o novo, valorizando o presente e colocando o indivíduo como o guia de seu próprio destino, baseando-se na razão e na ciência, que levariam, assim, a história em direção a um futuro melhor.

A enorme maioria dos habitantes de Teresina ainda viva em casas de palha, muitos foram expulsos do centro, uma vez que era preciso embelezar a cidade. E das grandes mazelas pelas quais passavam esses teresinenses, como o desemprego, a fome, a falta de moradia e saneamento básico, a falta de lazer, já que o entretenimento se localizava no centro, o cinema era a última das necessidades. Isso significa que o novo modernizante, seja material ou imaginário, foi direcionado para uma parcela muito pequena da população teresinense. Para estes, restavam os costumes e a tradição, uma vez que a vida continuava não sendo "moderna".

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Mafalda Baldoino de. *Cotidiano e pobreza*: a magia da sobrevivência em Teresina (1877-1914). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1995.

AUMONT, Jacques. *Moderno? porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. As práticas discursivas dos literatos e as relações familiares. *In*: ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa, Anais...: UFPB, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHAVES, Monsenhor. *Obra Completa*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2013.

CIDADE DE THEREZINA. Teresina, n. 2. p. 1, 7 jun. 1911. Acervo do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí – Brasil. Disponível em: https://www.nupemdigital.com/acervos--digitais/5533452b-36a4-4e77-9f1c 689ad4f8f1a6.

CIDADE DE THEREZINA. Teresina, n. 15. p. 1, 22 jul. 1911. Acervo do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí – Brasil. Disponível em: https://www.nupemdigital.com/acervos-digitais/5533452b-36a4-4e77-9f1c 689ad4f8f1a6

CIDADE DE THEREZINA. Teresina, n. 24. p. 2, 23 ago. 1911. Acervo do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí – Brasil. Disponível em: https://www.nupemdigital.com/acervos-digitais/5533452b-36a4-4e77-9f1c 689ad4f8f1a6.

CORREIO DE THEREZINA. Teresina, n. 165, 11 abr. 1916. Acervo do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí – Brasil. Disponível em: https://www.nupemdigital.com/acervos--digitais/5533452b-36a4-4e77-9f1c 689ad4f8f1a6.

COUSINS, Mark. *História do Cinema*: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FREITAS, Clodoaldo. *História de Teresina*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

FERREIRA, Jordan Bruno Oliveira. *O cinema em Teresina*: cultura do cinema e modernidade no século XX. 2008. Monografia (Licenciatura em História). Universidade Estadual do Piauí, 2008.

FERREIRA, Ronyere. Os primeiros momentos republicanos, os ressentimentos políticos e as disputas de memória no Piauí. *Contraponto*. Teresina, v. 13, n. 2, p. 98-112, jul./dez. 2024.

FERREIRA, Ronyere. *O teatro em Teresina: produções artísticas e tensões culturais (1890-1925)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2017.

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. *Desafiando o olhar de medusa*: a modernização e os discursos modernizadores em Teresina, nas duas primeiras décadas do século XX. 2008. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

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

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo*: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). Teresina: EDUFPI, 2015.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Teresina, a capital que nasceu sob o signo do moderno e da pobreza. *In*: ANPUH – XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, Anais...: USP, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.

PIMENTEL, Franciadna Eufrazina. Teresina, uma capital republicana: as mudanças ocorridas na capital do Piauí com a chegada do século XX. *Humanas Res*, Teresina, v. 1, n. 1, p. 254-263, 2019.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus. *As diversões civilizadas em Teresina*: 1880-1930. Teresina: FUNDAPI, 2008.

QUEIROZ, Teresinha. Cinema, invenção do diabo?. *In*: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In*: NOVAIS; SEVCENKO (orgs.). *História da vida privada no Brasil Volume 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021. *Ebook.* [livro eletrônico].

SILVA, Victor Marcelo Pires Gonçalves da. Teresina: entre o moderno, os costumes e a tradição. *Contraponto*, Teresina, v. 13, n. 2, p. 81-96, jul./dez. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura brasileira*. São Paulo: Difel, 1984.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Cinema Brasileiro – 1896-1949*: entre ciclos e recomeços. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2023. [A trajetória do cinema brasileiro: 1896-2022. v. 1]

TITO FILHO, José de Arimathéa. *Praça aquidabã, sem número*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte*: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

O 68 dos estudantes: a invenção de um ano que teimava em não terminar

The Students' '68: The Invention of a Year That Refused to End

Idelmar Gomes Cavalcante Júnior
Universidade Estadual do Piauí – Uespi. idelmargomes@phb.uespi.br

Resumo: O artigo se propõe a identificar as estratégias que inscreveram nas manifestações dos estudantes de 1968 uma espécie de medida final para o movimento estudantil das décadas posteriores. Por que aquele ano demorou tanto para terminar? O que garantia a vitalidade do "modelo" de ME desenvolvido nesse ano? Estas questões estão na base da problematização deste texto. Trata-se de uma contra-história do movimento estudantil de 68 que quer duvidar da prática discursiva que fez emergir um tempo infinito e desorganizá-la. Estilhaçar o mito para encontrar em seus fragmentos o que não aparece sob a capa da memória oficial que se estabeleceu sobre 68, para entender porque e como ele, afinal, acabou aprisionando a alteridade de movimentos juvenis subsequentes e condenando-os a vagar por um salão de espelhos, com uma visão hipnótica de um eu forçado a sempre ser o mesmo ao longo do tempo.
Palavras-chave: 1968, Movimento Estudantil, Memória, Discursos.

Abstract: This article aims to identify the strategies that embedded a sort of ultimate benchmark for the student movements of subsequent decades within the student protests of 1968. Why did that year take so long to end? What sustained the vitality of the student movement "model" developed that year? These questions lie at the heart of this text's inquiry. It offers a counter-history of the 1968 student movement, seeking to challenge—and dismantle—the discursive practice that gave rise to a sense of infinite time. The goal is to shatter the myth and discover, within its fragments, what remains hidden beneath the official memory of '68; to understand how and why it ultimately imprisoned the alterity of subsequent youth movements, condemning them to wander a hall of mirrors, held by the hypnotic vision of a self forced to remain forever the same across time.
Keywords: 1968, Student Movement, Memory, Discourses.

Já faz algum tempo que 1968 não remete mais apenas a um numeral indicador de uma certa quantidade de anos do século XX, situando no calendário o penúltimo ano da década de 1960. Quando pronunciada, esta expressão nos traz à mente tantos significados que talvez ela seja, radicalizando o que a gramática chama de derivação imprópria, melhor classificada como substantivo ou, até mesmo, como adjetivo, associada a termos como *revolta, subversão* e *subversivo*. Nesse caso, a classe gramatical da palavra só poderia ser determinada pelo contexto e pelas intenções daquele que fala. Um artigo de Istoé do dia dezesseis de novembro de 2005, por exemplo, no qual a revista discorre sobre distúrbios que jovens excluídos da periferia parisiense protagonizaram em represália à morte de dois adolescentes, atribuída à polícia local, atesta isso. O seu título transforma, claramente, 68 num substantivo com direito a toda carga simbólica que é peculiar a este tipo de palavra: "O 68 da periferia" (ISTOÉ, 2005, nº 1883: 100).

Essas operações que confirmaram 1968 como um importante dispositivo discursivo durante cerca de quatro décadas, só se tornaram possíveis graças a um investimento lingüístico que, afrontando a explicitude do calendário, significou 1968 como um ano que jamais terminou (VENTURA, 1988). Esta implicação o manteve vivo, pulsante, potencial representativo ao qual se recorria toda vez que se fala na rebeldia juvenil dos anos sessenta e, mais especificamente, no movimento estudantil. Este último se tornaria o fenômeno mais visível naquele penúltimo ano da década de sessenta, em parte devido à efetiva presença de legiões juvenis nas ruas das grandes cidades brasileiras, mas também como resultado de um investimento discursivo que capturaria os acontecimentos daquela época e os alojaria na história do Brasil como uma espécie de ícone perpétuo. Espelho poderoso em cujo reflexo as sucessivas gerações de estudantes deveriam se reconhecer.

E assim constituído, o 1968 enquanto narrativa, acaba se confundido com o real, como se tivesse uma existência própria, independente da linguagem que a constituiu. Torna-se um passado que já se permite ver em sua vibrante maturidade, sem insinuações sobre a sua infância ou a desengonçada puberdade, na qual se encontrariam alojadas as infinitas possibilidades de vir-a-ser da época. Nesta perspectiva, as palavras apenas, "inofensivamente", se esforçariam para descrever este passado, a sua verdade essencial. Mas sendo o campo da linguagem o espaço onde a História encontra o seu desenlace, as palavras jamais seriam inofensivos instrumentos descritivos, elas são dispositivos que cortam, mutilam, sangram, fraturam e suturam o real para criar realidades devidamente organizadas pela racionalidade que as fizeram emergir e estão saturadas de intenções.

Em razão disso – o que vou procurar explicar melhor em outra parte desse texto – para a compreensão de eventos como os protagonizados pelos caras-pintadas, em 1992, primeiro se faz necessário acionar, em meio ao repertório interpretativo disponível, o conjunto de discursos e imagens herdados das manifestações de 1968, para só em seguida tentar particularizá-los, demarcando sua posição diante de um "outro" distante que acaba, desta maneira, atribuindo-lhes sentido. Essas manifestações podem ser consideradas grandes ou pequenas, violentas ou pacíficas; mas de qualquer maneira elas sempre o são em virtude das comparações feitas, mesmo que inconscientemente, entre elas e as de 1968, que sempre encontraram meios para se fixarem em nosso imaginário, mesmo que tenhamos nascido anos depois delas ocorrerem.

Esta fixação contraria as impressões de alguns militantes estudantis da época, como Jean Marc e Inês Etienne. Enquanto o primeiro avalia que o "AI-5 decretou a morte simbólica do Movimento Estudantil" (MARC, 1999: 104), a ex-militante acredita que o movimento es-

tudantil anterior ao AI-5 ficou tão destruído após o endurecimento do regime que não sobrara nem mesmo as suas cinzas (HOLLANDA, 1989: 81).

De fato, o período em que vigora o AI-5 foi difícil para a juventude que sentia necessidade de manifestar o seu inconformismo contra a falta de liberdade observada no país, ele afinal suspendia todas as garantias individuais, o *habeas-corpus* e praticamente institucionalizou a tortura e a eliminação física dos adversários do regime. O AI-5, enfim, "só não tirava o direito de pensar porque era impossível penetrar na cabeça das pessoas", como lembra ironicamente Tavares (1999: 100).

No entanto, muitos protagonistas de 1968 procuraram continuar na luta buscando formas de resistência compatíveis com a adversidade do momento e acabaram descobrindo na memória uma das mais eficazes táticas para tal desafio, afinal, como lembra Tavares, a "cabeça" ainda estaria livre, apesar da violenta realidade imposta pelo AI-5. As memórias dos militantes, portanto, foram se conectando àquilo que Certeau (1994: 163) entende ser a "expectativa de que vai se produzir ou de que deve se produzir algo de estranho ao presente. Longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, a memória vive de *crer* nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita".

O silêncio, portanto, acabou se tornando a única forma viável e duradoura de resistência aos discursos que, contando com a cumplicidade da sociedade civil brasileira, acabou gerando slogans que acirraram ainda mais a marginalização dos adversários do regime: "Brasil, ame-o ou deixe-o", "Ninguém segura este país", "Pra frente Brasil"...

> O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989: 5).

Assim, recolhidos em seu isolamento e silenciados pela violenta repressão imposta, de um lado, por um Estado aparelhado por militares e civis reacionários, e do outro, pelas próprias organizações de esquerda que exigiam dos corpos-militantes um inabalável comprometimento com a causa, os militantes de 68, que não foram para a luta armada, não "desbundaram" ou que não se integraram ao sistema, continuaram resistindo através de suas memórias subterrâneas, uma dimensão onde afinal, os símbolos da rebeldia estudantil da época puderam circular livremente, esperando por um momento oportuno quando pudessem retornar à superfície dos espaços públicos e confrontar a memória oficial. E além de uma nova forma de resistência que se colocava para aquela geração, já tão acostumada às grandes manifestações de rua, a memória subterrânea seria também um meio através do qual o próprio corpo-militante encontraria razão para existir.

E até encontrar uma possibilidade de escuta ampliada, essa memória deveria ser mantida intacta, o que exigia dos militantes a captura, no passado, daquilo que fosse considerado belo no movimento estudantil, construído a partir da abnegação, da coragem e da força que os estudantes demonstraram nas jornadas de 1968; e a ocultação de lembranças associadas a episódios que pudessem envergonhar a memória do movimento. Isso, os militantes deveriam fazer mesmo que significasse perseguir outros corpos juvenis, aqueles considerados indisciplinados para os padrões dos corpos-militantes, e nas condições mais adversas, como na pri-

são, onde normalmente eles estavam sujeitos a toda sorte de humilhações, tortura e à própria morte, que visavam à aniquilação daquilo em que eles acreditavam. Nesta situação extrema, o silêncio, mais do que nunca era essencial para a luta contra a ditadura e para a manutenção de sua própria identidade militante, na medida em que delatar companheiros, além de colocar em risco a resistência, era a indicação instantânea de que sua missão pessoal fracassara, pois o individual acabava superando o coletivo.

A existência de *memórias envergonhadas* pela delação[1] acabaria maculando não só a identidade militante, mas os próprios símbolos do movimento estudantil de 68 e por isso deveriam ser evitadas. E caso ocorressem, tratadas com discrição. Assim, protegidas em memórias subterrâneas, as verdades sobre as ações estudantis só deveriam ser reveladas sob medidas de seguranças garantidas pelos próprios militantes ou quando elas encontrassem uma escuta ampliada por parte do conjunto da sociedade. 1968, portanto, não chegou até o presente como acontecimento, mas como resultado de um conjunto de práticas discursivas que tem nas figuras dos ex-militantes os seus principais artífices. De suas mãos, 1968 surgiu como uma renda permanentemente retrabalhada na qual as linhas, laços e nós, por mais coloridos, não são os únicos elementos que dão forma ao "desenho projetado, são justamente os buracos, os vazios, as ausências, que são responsáveis por fazer aparecer com nitidez o que se pretendia fazer" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2000: 123).

E a escuta tão almejada torna-se possível a partir da segunda metade dos anos setenta, com o início do processo de abertura política ocorrido no Brasil. Afinal, chegava o momento de os militantes dos anos sessenta romperem com o silêncio. E eles romperam: "Hoje, todos nós, sobreviventes da luta armada, saídos da prisão, chegados da prisão, chegados do exílio, renascidos do silêncio, sentimos bater no peito: A UNE SOMOS NÓS! ABAIXO A DITADURA!" (HOLLANDA, 1989: 81). O desabafo é de Inês Etienne e está identificado com o momento da recuperação do movimento estudantil que já vinha se insinuando desde 1977 e que em 1979 ganharia um reforço expressivo com a reorganização da UNE, desativada oito anos antes e com o vibrante clima de mobilização popular que, para muitos, parecia reviver os signos de 1968.

> No contexto da "abertura" política então em curso no país, o ano de 1979 marcou fundamente a história do Brasil pelo que ocorreu de mobilização popular. Grandes greves em São Paulo, a agitação em torno da reconstrução da UNE, a luta pela anistia e o fim do AI-5, a reunião da SBPC em Fortaleza, a rebelião pela meia passagem em São Luís do Maranhão, tudo se dando sob o pano de fundo da vitória da Revolução Sandinista na Nicarágua, confirmam o clima reinante naqueles dias. A sensação que se tinha era de estar tomando a história nas próprias mãos e construindo das cinzas da ditadura um novo país. Não era pouca coisa sentir-se personagem desse histórico ano, que mais parecia a continuação de 1968, o ano que para os verdadeiros combatentes, como sugere Zuenir Ventura, ainda não tinha terminado [grifo meu] (NETO, 1994: 55).

Percebe-se na fala de um ex-militante de 1979 que os signos de 1968 são retomados para dar sentido àquilo que ele e seus contemporâneos estavam vivenciando uma década depois. Ele sugere ainda que enquanto houver o que ele classifica como "verdadeiros combaten-

1. Para uma análise mais detalhada sobre *memória envergonhada* ver VASCONCELOS (1998: 37).

tes", definição que, pela lógica de seu texto, ele atribui aos corpos-militantes, 1968 continuará, como parece confirmar a realidade descrita, com empolgação, por ele. O seu entusiasmo, portanto, se justifica pela constatação de que em 1979 existiam também "verdadeiros combatentes" dispostos a dar continuidade a 1968, aparentemente considerado um modelo a seguir.

A constatação por sua vez é resultado de aproximações mais ou menos evidentes. As greves do ABC paulista poderiam ser relacionadas às greves de Osasco e Contagem, dois movimentos importantes ocorridos onze anos antes; a revolução sandinista, afinal, poderia ser para os estudantes de 79 o que foi a cubana para os de 68 e finalmente as manifestações de rua pareciam dar continuidade à rebeldia urbana silenciada pelo AI-5. Para Deleuze, estes tipos de aproximações podem ser explicados pelo fato de "reconhecermos as coisas sem jamais as conhecermos. Confundimos o significado do signo com o ser ou o objeto que ele designa" (DELEUZE, 2003: 26).

Os militantes do final dos anos setenta, no entanto, não foram os únicos a projetar 68 em 79. A imprensa também se utilizou deste recurso para fazer a cobertura do renascimento da UNE. No fragmento a seguir, retirado do exemplar da revista Istoé do dia nove de maio de 1979, a comparação é evidente. O movimento estudantil do momento é submetido a uma prática discursiva que, com o passar do tempo, se especializou em apontar as debilidades dos movimentos que tem na juventude os seus protagonistas após submetê-los a comparações com as jornadas de 68: "Nenhum estudante brasileiro tem, hoje, o prestígio que tiveram líderes como Luís Travassos, José Dirceu ou Vladimir Palmeira – as estrelas dos anos 60 [...] A inexistência de dirigentes no movimento estudantil atual é discutida com vistas à eleição da UNE". (ISTOÉ, 1979, [s.n.], p. 33).

Assim, admirados por muitos, elogiados por setores da grande mídia e beneficiados com a Lei da Anistia, as "estrelas dos anos sessenta" são reintegradas à vida social legal trazendo na bagagem um enorme capital simbólico conquistado a partir das suas lutas contra o regime militar que então dava os seus últimos suspiros. Eles, então, começaram a colocar suas memórias em disputa com as dos militares.

E estas memórias brilharam na ocasião como brilha toda a memória que, por certo período, precisa ficar escondida até o instante em que pode se revelar, no "momento oportuno", quando se transforma numa enciclopédia rica em experiências passadas e capaz de inventariar outras possíveis (CERTEAU, 1994: 158). A partir delas, as novas gerações poderiam compartilhar com os ex-militantes a sua crença nas virtualidades possíveis e garantir para si um aprendizado que desse sentido aos seus sonhos de engajamento político. Ou seja, os anos sessenta potencializaram o seu efeito pedagógico na constituição de uma linguagem juvenil, sinônimo de engajamento político, que até pouco tempo marcou profundamente o vocabulário dos estudantes engajados, mesmo que eles não pudessem celebrar estes símbolos nas ruas, em grandes passeatas, como os seus antecessores dos anos sessenta faziam. E foi em meio a esta disputa entre as memórias marginais e a oficial que se completou a abertura política brasileira que determinou o fim do autoritarismo militar que buscou disciplinar o país por duas décadas. No entanto, diferente do que isso pode parecer, essa "disputa" não significou uma nova luta entre oponentes que buscavam a eliminação física de seu adversário. Em nome da "coesão nacional", acabou ocorrendo no Brasil um *enquadramento da memória*.

Enquadrar a memória implica fornecer um quadro de referências e de pontos de referência de modo que as recordações sobre o passado não coloquem em risco a "coesão dos

grupos e das instituições que compõem uma sociedade" (POLLAK, 1989: 9). Desta forma, era preciso, por um lado, esquecer os militares e suas práticas repressivas, para evitar o rancor e o revanchismo de suas vítimas que então, buscavam reunir os cacos de sua dignidade. E nisso os militares, com a ajuda de seus colaboradores civis, foram muito eficientes.

Uma vez que os acontecimentos não deveriam se inscrever na memória coletiva da sociedade, eles procuraram de várias formas processarem uma desacontecimentalização do passado, usando para isso a censura, a disseminação do medo, a eliminação física de adversários, até chegarem ao extremo de matar a própria morte (CARDOSO, 1999: 137) ao promover deliberadamente o desaparecimento dos corpos e de todos os indícios de que alguém tivesse sido assassinado pelos aparelhos repressivos da Ditadura.

O processo da abertura política brasileira acabou proporcionando também a garantia de que não haveria investigação ou julgamentos contra os aparelhos repressivos e dois pontos desse compromisso são bastante explícitos quanto às suas finalidades: "ficam anistiados, ampla e totalmente, os acusados de crimes 'conexos aos crimes políticos' (eufemismo para as torturas e outras violações dos direitos humanos)" e "é criado um procedimento pelo qual os parentes de 'desaparecidos' podem obter rapidamente uma 'declaração de ausência'" (CARDOSO, 1999: 138).

Por outro lado, era preciso também enquadrar a memória relativa àqueles que se engajaram na luta contra a ditadura de modo que todo o movimento da oposição refletisse os anseios de uma sociedade que não estaria mais disposta a conviver com a intolerância e o autoritarismo seja lá de quem fosse, o que implicava, entre outras coisas, que a experiência dos estudantes que aderiram à luta armada, isto é, que pensavam o fim do capitalismo em nome de uma ditadura revolucionária, precisava ser revista, pois certamente não contaria com a simpatia da maioria.

Também existiu uma formação discursiva que tinha como objetivo escamotear qualquer tipo de comportamento estudantil que denunciasse intolerância, então, atribuída apenas aos militares. Neste sentido, Reis (2005) se surpreende com os discursos de ex-militantes que ressurgiram nos anos oitenta e noventa, como grandes admiradores de Caetano Veloso e Gilberto Gil e entusiastas das pequenas revoluções comportamentais ocorridas fora dos canais formais da política. "Não é essa memória que eu tenho, ao contrário. A grande maioria da militância de esquerda era muito resistente a questionamentos heterodoxos. No seio das organizações revolucionárias, isso era muito claro. Nós não permitíamos homossexualismo e drogas". A repressão, afinal, não vinha exclusivamente de algum lugar fora do espectro militante. O autoritarismo estava na matriz formativa da cultura política no Brasil e era particularmente visível entre os setores engajados, independente de serem de direita, esquerda ou centro.

E, finalmente, o enquadramento da memória ocorrido também procurou apagar a própria cumplicidade da sociedade brasileira que em momentos decisivos, antes e depois do golpe, esteve ao lado dos militares e dos censores de modo geral. Uma sociedade que não só desejou a Ditadura Militar, como reproduziu "com naturalidade a repressão em escala micro, questionando e procurando fazer cessar os modelos de subjetividades alternativas ao modelo padrão" (CASTELO BRANCO, 2005: 94).

O resultado deste enquadramento foi a consolidação de um discurso que criou uma engenharia maniqueísta no interior da qual o nome "ditadura militar" passou a absolver todos os civis que participaram do golpe de 64 e que, efetivamente, colaboraram ano após ano com o

Estado militarizado. E esse discurso que empurrou a culpa por todos os males ocorridos entre 1964 e 1985 para os "militares", encontrou nas celebrações a 1968 um importante dispositivo.

> Para a grande maioria da sociedade, a ditadura e os ditadores foram demonizados. Em 1998, por ocasião das comemorações dos 30 anos do estranho ano de 1968, a sociedade brasileira, através da mídia e da academia, consagrou uma orientação de hostilidade à ditadura: celebrou os vencidos de então e condenou sem piedade os poderosos que mandavam e desmandavam no país. Sobre o período, de modo geral, a memória da sociedade tendeu a adquirir uma arquitetura simplificada: de um lado, a ditadura, um tempo de trevas, o predomínio da truculência, o reino da exceção, os chamados *anos de chumbo*. De outro, a *nova* república, livre, regida pela Lei, o reino da cidadania, a sociedade reencontrando-se com sua vocação democrática (REIS FILHO, 2000: 7-8).

Assim, no Brasil da redemocratização criou-se a convicção de que toda a sociedade civil resistiu à ditadura. Dessa forma, se por um lado, as memórias, até então marginais dos adversários do regime militar, não foram capazes de levar à punição ou pelo menos constranger os militares e seus colaboradores civis, que a partir de 1964 cometeram sucessivas violações dos direitos humanos, por outro, elas acabaram transfigurando estes sujeitos em encarnações vivas da resistência que naquele momento a grande maioria da sociedade civil, oportunamente, assumia como sua. E muitos deles haviam atuado politicamente em 1968, aquele radiante ano onde a memória coletiva depositava as mais expressivas reações civis contra a ditadura.

Ocorreu nesse momento a construção de uma memória mais compatível com o futuro democrático desejado para o Brasil. Selecionou-se, assim, aquilo que deveria ficar gravado e o que deveria ser esquecido. Desse processo, vai nascer uma conveniente identidade para a sociedade civil brasileira que se queria democrática, ou seja, a expressão de um povo vitimizado que teria como provar, graças a um conjunto de práticas contestatórias, convenientemente atribuídas a toda a sociedade civil, o seu inconformismo contra a ditadura e a sua disposição para a luta em favor da liberdade.

Os brasileiros, então, acabaram assumindo as grandes manifestações civis em repúdio à ditadura ocorridas em 1968 e especialmente as do movimento estudantil, como um passado glorioso, um verdadeiro álibi a confirmar sua resistência ao regime militar, na verdade limitada e muitas vezes questionável. É com este instante mágico e com seus signos de rebeldia e inconformismo que ela quer se identificar e não mais com o período em que conclamava a todos a sentir amor pelo Brasil e exigia o exílio para aqueles que não o fizessem.

Assim, percorrer o caminho que levou à "Nova República" exigia mais das pontas dos dedos para um tatear impreciso, do que da visão, tranqüilizadora, mas impotente diante de uma escuridão bastante conveniente para muitos que desejavam a desorganização das lembranças relativas ao passado recente. E entre as poucas iniciativas dispostas a dissipar esta escuridão encontrava-se o exercício da memória-enciclopédia dos ex-militantes que, como boa parte deles asseguravam, sem revanchismo, mas disposta a relembrar os fatos, vítimas e algozes, acabou transformando uma realidade multifacetada, repleta de virtualidades e sujeitos fragmentados em uma simulação na qual os sujeitos, finalmente, ganhariam uma confortadora identidade e um passado organizado. Estas foram condições importantes para a familiarização do presente vivido na época.

E as lembranças destes ex-militantes – e de testemunhas solidárias – deram início a discursos a partir dos quais se estabeleceu uma prática discursiva sobre o movimento estudantil de 1968. Um discurso que retirou 1968 do fluxo temporal, desacontecimentalizando-o. Capturando as suas inúmeras virtualidades de modo a permitir a visibilidade de apenas algumas delas, justamente as daqueles que traziam de 68, uma identificação maior com as lutas estudantis do período e que souberam traduzir isso numa linguagem clara e atraente. E essa dizibilidade continua operando no sentido de manter a sua continuidade.

E é desta forma, em meio a esta permanente troca simbólica entre o presente e o passado que os signos de 68 vão se perpetuando no tempo e no espaço, ajudando a preservar uma imagem cristalizada do movimento estudantil daquele ano na memória coletiva da sociedade.

Uma conseqüência histórica desta situação é que todo movimento juvenil posterior, estudantil ou não, passaria a só encontrar significado como desdobramento das manifestações de 1968. Existiu até 2013 uma relativa incapacidade de se reconhecer nas manifestações juvenis contemporâneas que não tivessem filiação direta ao ME de 1968, algum valor. Era como se um passado ideal, distante e inatingível permanecesse constantemente nos assombrando, impedindo a emergência de novas experiências. Éramos capturados pelo poder hipnótico das origens.

1968, portanto, longe dos atributos impostos pelo discurso que o transformou num modelo natural e ideal para o movimento estudantil, não teria a capacidade de explicar ou ser a medida final para a história do ME. O 68 que se apresentava à posteridade nem sequer era a medida final para si próprio, pois não se apresenta completo. Ele é apenas parte do que foi por obra de uma formação discursiva que condicionou o múltiplo a ser uno. E vozes foram silenciadas neste processo.

O movimento estudantil observado em 1968, portanto, não possuía uma identidade fixa, ele foi um movimento em movimento, que aos poucos foi se constituindo a partir das representações que a sociedade, os militares e os próprios estudantes criavam para torná-lo inteligível, e da captura e sufocamento de outras virtualidades que não encontravam nas práticas militante-partidárias a sua possibilidade de realização. Assim, entender que ele se originou no dia 28 de março, com a comoção e revolta relacionadas à morte de Edson Luís no restaurante Calabouço, e que a partir daí ele foi sempre idêntico a si mesmo, é fazer reverência ao *mito das origens*, para o qual, este trabalho soa como um ruído.

Esse processo de constituição não se encerrou com o fim de 1968. Se o movimento estudantil daquele ano foi violentamente interrompido em sua dimensão pública pela repressão que se intensificaria após a decretação do AI-5, ele não desapareceu enquanto experiência, lembrança e referência política. Ao contrário, parte significativa de sua existência deslocou-se para outro território: o da memória. Os militantes que haviam experimentado as ruas, as assembleias, as manifestações, os enfrentamentos com a polícia, as prisões e as sucessivas derrotas impostas pela repressão passaram a carregar consigo uma experiência que já não podia ser publicamente enunciada nos mesmos termos. A derrota política de 1968, portanto, não significou necessariamente o desaparecimento de seus sentidos. Significou, antes, sua inscrição em uma temporalidade distinta, marcada pelo silêncio, pela clandestinidade e pela espera.

Submetidas à violência política instaurada e aprofundada pela ditadura, essas memórias precisaram encontrar espaços de sobrevivência. Algumas permaneceram restritas aos círculos familiares e às relações de confiança; outras foram preservadas entre antigos companheiros de

militância, em relatos fragmentários, correspondências, fotografias, documentos guardados e conversas nas quais a experiência passada era continuamente rememorada. Havia, nesse processo, uma espécie de suspensão da palavra pública. A memória dos militantes permanecia ativa, mas encontrava-se submetida às condições políticas de uma sociedade na qual a repressão procurava controlar não apenas as ações presentes, mas também as possibilidades de elaboração do passado.

É nesse sentido que se pode pensar em uma espécie de subterrâneo da memória. Não se trata de uma memória imóvel ou simplesmente preservada à espera de um futuro que lhe permitisse retornar intacta. Enquanto permanecia subterrânea, ela também era reelaborada. O tempo, as experiências posteriores, as derrotas, os exílios, as prisões, as transformações políticas e culturais e as novas formas de sociabilidade modificaram a maneira como aqueles sujeitos compreendiam a própria experiência de 1968. A memória, portanto, não guardava simplesmente o acontecimento: ela o reconstruía. Cada rememoração realizada posteriormente atribuía novos sentidos àquilo que havia sido vivido, fazendo de 1968 não apenas um passado a ser lembrado, mas uma experiência continuamente reinterpretada à luz do presente.

A abertura política alteraria significativamente as condições de circulação dessas lembranças. À medida que os mecanismos autoritários começaram a ser progressivamente questionados e novos espaços públicos de expressão foram conquistados, aquilo que durante anos permanecera restrito à esfera privada pôde voltar a adquirir visibilidade. As memórias dos antigos militantes encontraram, então, uma sociedade progressivamente mais disposta a escutá-las. A emergência dessa escuta foi resultado de uma transformação das próprias condições políticas de produção e circulação da memória. O que antes precisava ser silenciado ou cuidadosamente narrado pôde, gradativamente, tornar-se testemunho, narrativa, documento e argumento político.

É nesse momento que o movimento estudantil de 1968 parece saltar novamente das memórias de seus protagonistas. Mas o que retorna não é exatamente o mesmo movimento que havia ocupado as ruas duas décadas antes. Retorna uma experiência reelaborada pelo tempo e pelas circunstâncias históricas posteriores (LEONARDELLI, 2012). O 1968 rememorado durante a abertura é, simultaneamente, o acontecimento vivido e o acontecimento reconstruído pela memória. Por isso, sua reaparição não deve ser entendida como simples recuperação de um passado perdido, mas como uma atualização: os sentidos atribuídos à experiência estudantil são mobilizados a partir das necessidades e disputas do presente.

Essa atualização conferiu ao movimento estudantil de 1968 uma nova dimensão política. Aquilo que havia sido derrotado pela repressão podia agora ser apresentado como parte de uma tradição de resistência ao autoritarismo. As manifestações, as ocupações, as passeatas, os enfrentamentos e as reivindicações estudantis deixavam de constituir apenas episódios de contestação juvenil e passavam a integrar uma narrativa mais ampla sobre a luta pela democracia. A memória de 1968 adquiria, assim, uma função política no presente: ajudava a estabelecer vínculos entre diferentes gerações de opositores da ditadura e oferecia ao processo de abertura referências, experiências e repertórios de ação acumulados em outro momento histórico.

É justamente nessa passagem que a memória deixa de ser apenas um lugar de conservação do passado para tornar-se espaço de disputa pelo futuro. Ao serem novamente narradas, as experiências de 1968 participavam da definição daquilo que deveria ser lembrado, reconhecido e incorporado à história da redemocratização brasileira. Os antigos militantes não retorna-

vam simplesmente para contar o que havia acontecido; ao contar, também reivindicavam um lugar para sua experiência na construção da democracia que então se anunciava. O passado estudantil era, desse modo, convocado a intervir no presente.

Pode-se dizer, portanto, que entre 1968 e a abertura política existe longa continuidade subterrânea. O AI-5 interrompeu a presença pública de determinadas formas de mobilização, mas não conseguiu eliminar completamente as experiências e os sentidos produzidos naquele ano. Estes sobreviveram nos sujeitos que os vivenciaram, foram transformados pela passagem do tempo e reapareceram quando as condições históricas permitiram sua circulação pública. Ao saltar das memórias para o espaço público, 1968 reapareceu como experiência atualizada, já não apenas como o ano das grandes manifestações estudantis, mas como uma referência capaz de interrogar o presente e de participar da elaboração das possibilidades de democratização do Brasil.

Seu término cronológico não correspondeu ao encerramento de seus efeitos. O movimento estudantil continuou existindo como experiência rememorada, como identidade compartilhada e como repertório político, ainda que durante anos em condições de silêncio e retraimento. Quando a sociedade brasileira voltou a oferecer espaços de escuta, essas memórias encontraram novas possibilidades de expressão e transformaram-se novamente em discurso político. O que emergiu dos subterrâneos da memória não foi, portanto, simplesmente o passado: foi um passado reatualizado pelas demandas da abertura, capaz de oferecer novas linguagens para pensar a democracia e de reivindicar para aqueles que haviam lutado em 1968 um lugar na história da redemocratização brasileira.

E foi assim que se completou a sutura que definiu os contornos daquilo que se consagrou como movimento estudantil de 68: um monumento imagético-discursivo que, extrapolando seus limites, insinuou-se como a medida final para a categoria "movimento estudantil" e para a própria vivência política da juventude brasileira até 2013, pois ao que tudo indica, ao longo dos últimos treze anos, o "ano que não terminava" terminou.

Sobretudo após o impeachment de Dilma Rousseff, o que se percebe é que 1968 começou a perder a sua "unanimidade". E é provável que isso tenha ocorrido por três razões: pelo pragmatismo político dos governos petistas de Lula e Dilma, que se contrapôs a "política do impossível"; por disputas políticas que repercutiram nos combates pela memória e porque a sociedade brasileira não precisa mais de um álibi.

Uma das marcas da juventude rebelde dos anos sessenta era que ela parecia acreditar numa "política do impossível", como demonstram alguns slogans políticos da época, que se tornaram lendários: "é proibido proibir", "a imaginação no poder", "sejam realistas, exijam o impossível". Quando chegaram ao poder, com a vitória de Lula em 2002, muitos ex-militantes de 1968 que passaram a frequentar o Palácio do Planalto, no entanto, deixaram de lado suas antigas proclamações e aderiram ao que poderia ser considerada uma política pragmática, o que pode explicar um certo desencanto com o legado de 68.

Além disso, a própria presença desses ex-militantes no topo da política nacional também pode explicar porque as jornadas de 1968 perderam parte da visibilidade que possuíam antes. Uma coisa era interessar-se e dar espaço midiático para José Dirceu e para seus ex-companheiros de movimento estudantil, antes que esses sujeitos se tornassem poderosos politicamente, outra coisa, bem diferente, era tratá-los como políticos do alto escalão de um governo federal, sobretudo quando este governo se vê em rota de colisão com a grande mídia do país.

Longe da visibilidade do passado, o que ocorreu foi uma campanha sistemática para a destruição simbólica desses sujeitos e daquilo que representaram no passado.

Por fim, é possível afirmar que as memórias de 1968 perderam vigor na medida em que grande parte da sociedade brasileira, nos últimos anos, decidiu não mais esconder a sua simpatia pelo regime militar iniciado em 1964. Se durante a redemocratização, ela precisou de um álibi para provar que não houve apoio aos militares, ultimamente ela tem assumido abertamente essa simpatia. A resistência ocorrida em 1968 contra a ditadura não significa nada para os milhões de brasileiros responsáveis pela atual onda conservadora que sacode o Brasil.

1968, o ano que não terminava, por essas razões e porque as grandes jornadas de 2013 parecem agora rivalizar com o seu significado, parece ter terminado. Fica o tema para futuras pesquisas.

FONTES

REVISTAS E SITES

ISTOÉ. São Paulo – 1979 e 2005 – Revista Semanal/ Circulação Nacional.

REIS, Daniel Aarão. *Depoimento concedido a www.mme.org.br*. Jul. 2005.

BIBLIOGRAFIA

1. ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

NETO, Fonseca. Movimento estudantil no Piauí anos 70. *Cadernos de Teresina*, Teresina: FCMC, nº 18, p. 50-56, 1994.

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

2. LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: PORTOCARRERO, Vera; CASTELO BRANCO, Guilherme (Org.) *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000, p. 117-137.

CARDOSO, Irene. Há uma herança de 1968 no Brasil? In: *Rebeldes e contestadores*: 1968 – Brasil/ França/ Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 135-142.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 9. ed, Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEONARDELLI, Patricia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2012.

MARC, Jean. 1968: a memória expropriada. In: SOUZA, Daniel; CHAVES, Gilmar (org.). *Nossa paixão era inventar um novo tempo*. Rio de janeiro: Rosa dos tempos, 1999, p. 99-107.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TAVARES, Flávio. O golpe de 1964, início de 1968. In: *Rebeldes e contestadores*: 1968 – Brasil/ França/ Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 95-103.

VASCONCELOS, José Gerardo. *Memórias do silêncio*: militantes de esquerda no Brasil autoritário. Fortaleza: EUFC, 1998.

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. 20. ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

“Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”: temporalidade nas canções de Belchior na década de 1970

“We Are Still the Same and Live Like Our Parents”: Temporality in Belchior’s Songs in the 1970s

Fernando do Nascimento
Graduado em Licenciatura em História na Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Resumo: O presente artigo surge do interesse em analisar canções do compositor cearense Antonio Carlos Belchior (1946-2017), tendo em vista o contexto social, político e cultural de sua produção musical, bem como concepções da geração e do período vivenciado do artista. As letras de Belchior refletiram elementos de sua época trazendo em seu conteúdo tendências históricas, questões geracionais e de temporalidade, vivenciadas na experiência e projetadas em expectativas. Tais aspectos servem para ampliar a compreensão acerca de concepções de tempo, expectativas e experiências da juventude, que tomaram forma musical e embalaram um grande público, por meio da obra desse cantor. A análise das canções foi realizada a partir de uma parcela das composições produzidas entre os anos de 1970, principalmente do seu segundo álbum de 1976 “Alucinação”, e utilizou como referencial teórico textos de autores como Hartog(2015) e Kosseleck(2006), para auxiliar na reflexão.
Palavras-chave: Belchior; Canção; Tempo; Experiência; Expectativa; Presente.

Abstract: This is article aims to analyze songs by the Ceará-born composer Antonio Carlos Belchior (1946-2017), considering the social, political, e cultural context of his musical production, as well as the conceptions of genereration and the historical period experienced by the artist. Bechior’slyrics reflect elements of his time, incorporating historical trends, generational issues, and notions of temporality, expressed trough lived experiences and projected expectations. These aspects contribute to a broader understanding of concepts of time, and youth experiences, wich took musical form and reached a wide audience trough the artist’s work. The analysis focuses on a selection of compositions produced during the 1970s, particularly those from his second álbum, “Alucinção” (1976). The theoretical framework is based on studies by authors such as Hartog (2015) and Koselleck (2006), to support the discussion.
Keywords: Belchior; Song; Time; Experience; Present.

Introdução

"Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia, nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto, ou oba-oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos, sonhos matinais
Eu não estou interessado em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente, romances astrais
A minha alucinação é suportar o dia a dia
E meu delírio é a experiência com coisas reais".
(Alucinação – Belchior, 1976)

Na manhã de 30 de abril de 2017, um domingo como outro qualquer, os principais jornais tiveram como notícia central a morte do "rapaz latino-americano", como assim se popularizou o cantor e compositor Antônio Carlos Belchior. Fizeram de maneira rápida e resumida, uma pequena narrativa de sua trajetória artística, elencando episódios que vão desde a sua saída do interior do Ceará à chegada ao eixo Rio-São Paulo, como o início de sua carreira nos primeiros anos da década de 1970 e as principais canções de destaque as quais marcaram sua obra musical, até o começo do seu suposto "desaparecimento" no ano de 2007.

Mas quem foi Belchior? *"Apenas um rapaz latino-americano"*, um *"Coração selvagem"*, um *"Poeta maldito"*? Um Franciscano? Um quase médico? Poeta, pintor, cantor e compositor?

Cantor cearense, nascido em Sobral, em 26 de outubro de 1946, era filho de uma típica família do interior do nordeste brasileiro, sendo o 13º de vinte e três irmãos, fruto do segundo casamento de seu pai Otávio Belchior Fernandes com Dolores Gomes Fontenelle Fernandes. Seu pai era comerciante da pequena cidade de Coreaú que, fugindo das constantes secas e almejando uma vida melhor, mudou-se para Sobral com toda a família.

Já na década de 1960, com toda família morando na capital Fortaleza, Belchior torna-se interno no mosteiro de Nossa Senhora de Lourdes de Guaramiranga, localizado na serra de Baturité, onde estudou Latim, Cantos Gregorianos, Teologia e Filosofia. Sua formação franciscana seria uma marca forte em sua obra e uma bagagem que carregaria até o fim da sua vida. O seu "jeito pausado de falar, com uma entonação falsamente ordinária, sem picos nem falhas. Ao mesmo tempo, as palavras eram ornamentadas por uma perfeita dicção, refinamento feito de erudição íntima, sem afetação" (MEDEIROS, 2017: 29); que foram construídas ao longo dessa experiência de formação religiosa.

A rotina do claustro baseava-se no profundo recolhimento, isolamento, meditação, sem qualquer acesso à informação do mundo exterior, rádio, jornal, cartas, eram extremamente proibidos, tanto que os internos "só vieram a tomar conhecimento do Golpe Militar de 1964 três meses depois do ocorrido" (FUSCALDO; BORTOLOTI, 2021: 38).

Abaixo uma foto da visita realizada ao mosteiro em Guaramiranga – CE, pelo então Presidente da República Humberto Castelo Branco, na época em que Belchior ainda era interno como frade Capuchinho. A imagem a seguir ilustra um cenário de tudo aquilo que o compositor cearense enfrentaria como futuro artista, num contexto de regime ditatorial.



Figura 1- Foto retirada no Mosteiro Nossa Senhora de Lourdes – Gauramiranga - CE
Fonte: Site Baturité Antiga em Cores

Desligando-se da vida monástica após três anos de claustro, Belchior entra para a Faculdade de Medicina, e viveria toda a efervescência do ambiente universitário da década de 1960. Vagueando entre os corredores da universidade, entre aulas, saraus, festivais de música e as noites boêmias de Fortaleza, seus passos começavam a tomar outro rumo, o da música.

> No final dos anos 60, em tempos de ditadura e repressão, um grupo de artistas frequentava eventos culturais na Faculdade de Arquitetura da UFC e se encontrava regularmente no Bar do Anísio, na avenida Beira-Mar, em frente à praia do Mucuripe. Lá, quase todas as noites, até o dia amanhecer, eles produziam música, poesia, teatro, compartilhando sonhos e canções. Estavam ali os pioneiros Augusto Pontes, Petrúcio Maia, Rodger Rogério, Fausto Nilo, Belchior, Ednardo, Fagner, Brandão, Teti, Yeda Estergilda, Gilmar de Carvalho, Ricardo Bezerra, Alba Paiva, Marli Vasconcelos, Tânia Araújo, Xica, Olga Paiva, Pepe, Cirino, Amelinha, Jorge Mello, Antônio Carlos, Cláudio Pereira, Sérgio Pinheiro, Wilson Ibiapina, Guto Benevides, Mino, e muitos outros de uma turma boa de mais de 80 nomes, atuando nas diversas formas de expressões artísticas. (CRUZ, HOLANDA: 2012).

Sairia dali nomes que ficariam conhecidos futuramente como o *Pessoal do Ceará* (Fagner, Amelinha, Ednardo, Belchior), artistas que comungavam e experiências semelhantes à de sua geração, em um dos períodos mais conturbados da história do Brasil, a Ditadura Civil-Militar. Instaurada em 1964, que entre 1968 a 1978 teve o seu período mais sombrio, "escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade" (GASPARI, 2002: 1). Cada vez mais repressiva, com perseguições, prisões, mortes e exílios acontecendo, essa "cultura autoritária", já muito presente na sociedade, se institucionalizou no país, conseguindo desarticular e limitar as formas reativas ao autoritarismo.

A juventude nesse contexto demonstrou um comportamento de contestação ao regime vigente, não apenas no que diz respeito a valores familiares, mas a "cultura autoritária" que agora ultrapassa os discursos de poder, disseminada através de práticas rotineiras da censura, da violência policial, da tortura, que começaram "a condicionar a existência dos indivíduos na medida em que, não apenas passam a definir as relações entre poder e sociedade, mas penetram e ordenam os mais variados domínios da vida cotidiana" (MARTINS, 2000: 16-17). Neste

cenário, era para o jovem uma alternativa procurar novos canais e espaços para a expressão e contestação. E uma dessas vias foi a música, ou melhor, a canção.

A canção, que neste estudo é entendida como fonte histórica, pois é um veículo de informação sobre o passado, já que é construída a partir de influências do seu próprio tempo, que atravessa toda sua estrutura (música e letra). Para o estudioso Marcos Napolitano (2005: 7) "a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais". No contexto brasileiro a produção musical, inseriu além de diversos ritmos, temáticas diferentes, outras formas de pensar, diferentes comportamentos, que servem para análise histórica de determinada época. Por essa razão serão utilizadas algumas canções de Belchior, como forma de apresentar os contextos que emergiram nas décadas de 1960 e 1970.

Belchior teve sua produção musical até o fim dos anos de 1990, e sempre apresentou em seu trabalho composições que carregavam além da rebeldia, a agonia de uma juventude sufocada, e "se tornaria uma referência ao traduzir sentimentos, perplexidade e contradições de toda uma geração" (ALBUQUERQUE, 2018: 3).

O cantor cearense fez de sua obra um grito de alerta, onde por meio de suas canções, "utilizadas como instrumentos de transformação, se dão como narrativas sobre o passado, a partir de um presente, constituindo assim um tempo histórico onde suas concepções apresentam a necessidade de projeção de um futuro" (ALBUQUERQUE, 2018: 3).

Já que as questões de tempo emergem a obra do cantor cearense, pergunta-se que tipo de temporalidade se faz presente nas canções de Belchior? Como Belchior se relaciona com seu tempo? Em quais categorias de tempo ele se encontra? E como estas são abordadas em sua obra?

Para o desenvolvimento desta pesquisa, será analisado o álbum *Alucinação*, lançado em 1976, inserido no recorte temporal da década de 1970. Foram analisadas algumas canções buscando compreender como o cancioneiro cearense relacionou passado, presente e futuro em sua obra e como para Belchior, a partir de suas experiências no tempo, o passado foi observado, bem como o tempo presente.

Como cada indivíduo ou coletividade relacionam-se com seu tempo? Como articula passado, presente e futuro? Até que ponto uma instância temporal predomina uma sobre a outra? Que temporalidade norteia o fluxo da História? Segundo Koselleck (2006):

> "experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político". (p. 308).

Diante disso foi observado que essas duas categorias apresentadas por Koselleck são frequentes nas composições de Belchior, na medida em que o mesmo aborda em suas canções questões de seu próprio tempo revelando o lugar onde se desenvolve sua experiência, assim como ele vislumbra o futuro. A coexistência desses conceitos inseridos nas composições está enriquecida por um conteúdo que são possibilidades para descobrir seu tempo histórico.

Outro autor que também reflete sobre a categoria de tempo histórico é François Hartog. O historiador defende a ideia que "haja uma ordem do tempo, mais precisamente, ordens que

variam de acordo com os lugares e as épocas" (2015: 17), o que ele define como Regime de Historicidade, a interpretação das experiências do tempo de uma sociedade, como a mesma ordena seu passado, presente e futuro.

Ao compreendermos que o tempo histórico vivido por Belchior, foi um período de grandes transformações técnicas, científicas, e esse avanço alterou as formas de sociabilidade da época, de uma parte da juventude que a partir daquele momento almeja novas experiências, iremos entender que, diferente daquelas que até então tinham vivido, o passado já não poderia mais desenvolver a função de carro chefe da história, coordenador das relações temporais. "Se há uma lição da história, ela vem do futuro e não mais do passado" (HARTOG, 2015: 138). Ou seja, a juventude do contexto em questão, não mais se pauta pelas experiências vividas de gerações anteriores, já que consideram apenas o tempo presente. Nesse momento o futuro também passa a ser a temporalidade há comandar o tempo histórico, é o horizonte de grande parte da juventude, um espaço para novas atitudes e comportamentos.

E é no meio desta disputa entre recordação e esperança, experiência e expectativa, que este trabalho se desenvolveu, onde analisou estas concepções ou como elas aparecem em algumas canções de Antonio Carlos Belchior com objetivo de entender como o cancioneiro cearense observou a relação da juventude de sua geração com o tempo, e até que ponto o passado ainda se encontrava no presente, teimava em não passar; e as incertezas que o cantor tinha em relação ao futuro.

Deste modo, o desafio deste estudo se faz não apenas em compreender a trajetória do *"jovem que desce do Norte pra cidade grande"* e os seus primeiros *"dez anos, presente vividos, entre o sonho e o som"*, mas entender o artista e seu tempo, através de suas percepções de mundo, angústias, frustrações em relação a sua geração, como assim cantou em seus versos.

Dentro do recorte temporal da década de 1970, foi selecionado para este trabalho algumas canções do álbum *Alucinação* de 1976, álbum este composto de dez letras, todas de autoria de Belchior, que além serem fontes históricas, as canções deste disco expressam o sentimento de latino americanidade, também abordou a angústia, frustração, decepção de uma parcela da juventude, o conflito geracional entre o velho e o novo, passado e futuro, assim como a urgência por mudanças diante de um período marcado pela censura, prisões, tortura e mortes, onde foi por muito tempo foi negado aos cidadãos inúmeros direitos, dentre eles o de exercer sua própria existência.

O álbum *Alucinação* foi a maneira pela qual Belchior, de forma clara e direta, intensa e provocativa, apresentou composições carregadas de críticas ao cenário político e social da época e aos anseios e sentimentos de uma parcela de sua geração que buscou a liberdade, a mente e corpo livre, e que para Belchior, foi uma juventude que se viu perdida em meio a sonhos e utopias. Canções de outros álbuns também foram usadas neste trabalho, a exemplo de *Populus* de 1977 do disco *Coração selvagem* e *Arte final*, canção do álbum *Baihuno* de 1993, sendo que todas as composições utilizadas serviram para o enriquecimento teórico-metodológico desta pesquisa.

“Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido, o dedo em V, cabelo ao vento”: Alucinação, utopia e desencanto nas canções de Belchior na década de 1970.

Já faz tempo eu vi você na rua
cabelo ao vento, gente jovem reunida
na parede da memória está lembrança é o quadro que dói mais
(Como nossos pais – Belchior, 1976).

Em “*Olho de frente a cara do presente e sei que vou ouvir a mesma história porca*”, trecho da canção “*Conheço meu lugar*” lançada no álbum *Era uma vez um homem e seu tempo* de 1979 percebe-se que a temática do tempo perpassa muitas de suas composições. No desenvolvimento deste trabalho serão analisadas algumas canções destas canções, onde mais se detecta as percepções, experiências e expectativas do tempo do cantor cearense.

Belchior é um exímio observador das experiências juvenis do seu tempo presente, onde a partir delas ele analisa os traços do passado; seja para contrapor ou reproduzi-lo no futuro pelos que a vivenciam. Isto pode ser observado em canções que serão analisadas no decorrer do texto, através de estrofes. O objetivo neste momento é captar de que modo a realidade e o tempo foram traduzidos em suas canções, da forma como o próprio compositor buscou anunciar, uma composição de mensagem objetiva, direta. Segundo Mateus (2014: 63):

> “As experiências no tempo são determinantes na forma como interpretamos o passado, agimos no presente e norteamos nosso futuro. Nesse sentido Belchior ao trabalhar o passado como algo a ser superado, espera do futuro algo diferente do que foi experimentado em tempo idos. Suas expectativas, ao chocar com suas experiências produzem uma visão crítica do passado”.

Em 1976, após o lançamento do seu segundo disco *“Alucinação”*, que de acordo com a crítica da época e a atual, é o mais importante de sua carreira e o responsável efetivamente por sua inserção no cenário musical, Belchior em entrevista a Nelson Motta, é questionado pelo sobre o nome do respectivo álbum em questão: “Belchior, mas por que Alucinação?”, prontamente ele responde: “Alucinação pelo seguinte, acho que até agora a gente têm feito uma arte de evasão, e eu quero que meu trabalho seja um trabalho de confrontação com o real, com a realidade, eu acho que a realidade é uma verdadeira alucinação” (CAVALCANTI; DIAS, 2022).

Sua resposta foi de grande significação para entender o trabalho que viria a desenvolver enquanto cantor e compositor em um período tão conturbado na história do Brasil, onde sua composição soaria como em um de seus versos um “canto torto feito faca”, que seria uma espécie de grito de uma geração sufocada, mas ainda um desabafo que era fruto de desencantos trazidos por experiências juvenis que se seguiram com o tempo.

A composição *A Palo Seco*, do álbum *Alucinação* de 1976 expressa uma comunicação bem objetiva o sentimento de descontentamento e frustração logo na primeira estrofe com a época vivida. Este título é uma apropriação do poema do escritor João Cabral de Melo Neto, que recebe o mesmo nome. No texto do escritor pernambucano a ideia de uma voz que se coloca de forma aberta, direta aparece nos versos “*que o cante a palo seco sem tempero ou ajuda tem de abrir o silêncio com sua chama nua”* (Quaderna. In: Poesias Completas,1975, p.160),

no sentido de se abrir a voz sem receio. A expressão que significa falar sem rodeios, de forma franca, direta é retomada por Belchior que se mostra assertivo, não encobrindo sua percepção sobre o momento que vive.

> Se você vier me perguntar por onde andei
> No tempo em que você sonhava
> De olhos abertos, lhe direi
> Amigo, eu me desesperava.
> (A palo seco – Belchior, 1976).

Na próxima estrofe ele mostra que seu entendimento do período vivido pode gerar uma interpretação generalizada, de que a angústia que lhe atravessa, possa ser vista como algo usual nos anos 1970. Mas para o mesmo, não se trata disso apenas, mas de um desespero realmente sentido num cenário de problemáticas sociais, políticas e econômicas, que infligiram sobre a juventude. Este período foi marcado pelo arrefecimento das manifestações juvenis e mesmo de protesto frente a Ditadura Civil-Militar. São tempos de baixas expectativas para os jovens, diante de um regime político que tolheu as liberdades e instaurou medo e incerteza. Ainda nesta estrofe, aparece uma contraposição que pode ser percebida nos verbos sonhava/desesperava. Enquanto o outro mencionado pelo eu lírico vivencia o sonho, a utopia, o sujeito dos versos sente desespero, está imerso na sua própria realidade, que será anunciada posteriormente. Seu sentimento está localizado no tempo presente, ou seja, na experiência, e não conjecturas para o porvir. Ele experimenta o agora que o exasperava.

Os versos seguintes reforçam o desespero localizado na época, o ano de 1976. O sujeito procurar afirmar sua aflição como um fato, e não como uma interpretação do outro. Ela de fato é sentida, não se tratando meramente de uma hipótese associada por outrem ao que se representava do período ligado a alguns comportamentos das parcelas das juventudes dos anos de 1970. Assim, a ânsia é reafirmada, como algo presente e que se repete por vezes no decorrer da estrofe.

> *Sei que assim falando pensas*
> *Que esse desespero é moda em 76*
> *Mas ando mesmo descontente*
> *Desesperadamente, eu grito em português*
> *Mas ando mesmo descontente*
> *Desesperadamente, eu grito em português.*
> (A palo seco – Belchior, 1976).

O período salientado na estrofe foi marcado por efeitos de uma política econômica de arrocho salarial e de uma crise internacional do petróleo que incidiram sobre a maioria da população brasileira sob forma de inflação e concentração de renda. A economia havia beneficiado o poder de consumo da classe média e enriquecido donos de indústrias e empresários, porém acentuava as dificuldades sobre a classe trabalhadora. Somado a isso, o clima de impotência gerado pela força repressora do regime sobre a sociedade civil estava presente, mesmo no momento em que se encaminhava inicialmente um projeto de distensão política. Foi em 1976, o ano do falecimento de dois ex-presidentes Juscelino Kubistchek e Jango, que simbolizavam o clima populista e democrático pré-1964. O contexto era de descontentamento

político para vários setores da sociedade brasileira que experimentaram há mais de uma década os dissabores da ditadura.

A demarcação de sua juventude e de seu lugar (América do Sul) vem nos versos seguintes como algo que o situa num contexto próprio, o de ser jovem num país subdesenvolvido, de raízes históricas da colonização, de atrasos. Fatores estes, que lhe impõe um destino, ao qual ele mesmo busca se relacionar. No verso "*um tango argentino me vai bem melhor que um blues*", o sujeito da canção opta pelo que lhe é próximo, no caso o ritmo do tango, surgido na América Latina, em fins do século XIX.

Neste trecho também se expressa a força de um processo histórico que é que o faz aproximar do ritmo musical. Na estrofe, elementos como o sonho e o sangue aparecem relacionados à ideia de utopia e realidade, neste caso o sangue como algo que simboliza a vida que pulsa, a experiência. Então são vinte e cinco anos de uma vida marcada pelas contingências do seu tempo e do seu lugar.

> Tenho vinte e cinco anos
> De sonho e de sangue
> E de América do Sul
> Por força deste destino
> Um tango argentino
> Me vai bem melhor que um blues.
> (A palo seco – Belchior, 1976).

Nos versos "*E eu quero é que este canto torto, feito faca, corte a carne de vocês*" demonstra a intertextualidade com o poema do escritor pernambucano, já anteriormente mencionado. Este em seu poema compara a voz a uma lâmina. Belchior assim também o faz em relação ao seu canto, dizendo do seu interesse de tocar seu interlocutor para a mensagem que dirige. Seu descontentamento precisa cortar, numa linguagem metafórica, abrir ainda que de forma dolorosa, para mostrar o que se sente pelo outro.

O tempo de Belchior nesta canção é o presente, o instante de desespero que é fruto de questões do passado. Seu lugar de sujeito jovem latino americano é retomado nesta canção e sua condição é angustiante, desmotivada. A rítmica da musicalidade é indicadora destes sentimentos de desconsolo já que corrobora se apresentando mais densa, vagarosa, em consonância com o desânimo evidenciado na letra da composição. Um horizonte de expectativa estancado pela frustração, presente no instante de seu campo de experiência, também evidenciado na sonoridade.

> "A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a

> inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem". (KOSELLECK, 2006: 309-310).

A imbricação dos conceitos experiência/expectativa leva a pensar a forma como o contexto vivenciado por Belchior está ligado com a sua composição, na medida em que a mesma reflete expectativas do compositor sobre seu tempo; ou retoma temáticas que expressam elementos da experiência vivida. O passado atual que permeia esta experiência na canção de Belchior se expressa nos anos vividos dentro de um país latino americano, quem vem como um fardo e um destino, que o aproxima de seu legado. Algo que se tem e permanece. Isso se reflete em angústia diante de uma realidade objetiva, da qual ele não hesita em falar abertamente. Sua expectativa é de uma repetição do que já foi, já que há destino, que vem como fruto de um passado que o constitui.

A canção *Como nossos pais,* conhecida primeiramente na voz de Elis Regina, lançada em 1976 também do álbum Alucinação, apresenta uma narrativa das experiências (passado) coletivas e/ou individuais de uma parte da juventude, num conflito de gerações, e como este transpassa o campo do passado (na canção presentificado) interferindo o agir humano no presente.

> Não quero lhe falar meu grande amor
> Das coisas que aprendi nos discos
> Quero lhe contar como vivi
> E tudo que aconteceu comigo
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

Nos versos iniciais da canção, o eu lírico que fala em primeira pessoa revela o interesse do compositor em demonstrar uma espécie de diálogo com o ouvinte, onde ele busca compartilhar sobre seu passado (Campo de experiência) com um interlocutor. Ele deixa de lado o aprendizado obtido com suas referências musicais passadas, dando espaço para suas vivências. Em sua fala deixa claro aquilo que ele mais valoriza: a vida. Nos versos seguintes ele reitera esta importância, mostrando-a como elemento central, em detrimento de outros que também são considerados importantes.

> Viver é melhor do que sonhar
> E eu sei que amor é uma coisa boa
> Mas também sei que qualquer canto é menor
> Do que a vida de qualquer pessoa.
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

Em suas canções Belchior mantém de forma recorrente um diálogo com seu ouvinte sobre o passado e sobre a juventude a qual ele mesmo se inclui. O cantor cearense participa como o agente histórico na narrativa dos fatos que, tendo como exemplo as experiências vividas pela geração anterior (juventude dos anos de 1960), busca no presente um novo caminho a ser trilhado, mas que nesse exato momento, no seu tempo presente todos os sonhos e utopias (viver é melhor que sonhar) já não serviriam como modelo para a busca do novo.

O ano de lançamento da canção *Como nossos pais* foi um momento em que o Brasil ainda vivia um de seus piores momentos do Ditadura Civil-Militar, que de 1968 a 1978 teve a sua fase mais intensa, violenta e cruel, principalmente para uma parte da juventude que tentou ser

sujeito de sua própria história. A vigilância constante, a prisão e o sumiço de pessoas durante esse período criavam um clima de medo e insegurança. Este cenário de um país sob vigência do autoritarismo foi cunhado nesta canção.

A realidade da "cultura autoritária" que o jovem enfrentava naquele momento e que agora ultrapassa os discursos de poder pode ser visto no trecho seguinte da canção Disseminada através de práticas rotineiras da censura, da violência policial, da tortura, esta cultura, começa "a condicionar a existência dos indivíduos na medida em que, não apenas passam a definir as relações entre poder e sociedade, mas penetram e ordenam os mais variados domínios da vida cotidiana" (MARTINS, 2000: 16-17), Belchior também faz referência ao título da canção *Sinal Fechado* de Paulinho da Viola.

> Por isso cuidado meu bem
> Há perigo na esquina
> Eles venceram
> E o sinal está fechado pra nós
> Que somos jovens.
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

O sinal realmente fechou, com o Ato Institucional nº5 (AI-5) de dezembro de 1968, a ditadura torna-se cada vez mais forte e confiante. A medida tomada pelo governo "foi uma espécie de corte abrupto de uma grande festa revolucionária, que estava em pleno auge" (NAPOLITANO, 2006, p. 76). Cada vez mais repressiva, com perseguições, prisões, mortes e exílios acontecendo, essa "cultura autoritária", já muito presente na sociedade, se institucionalizou no país, conseguindo desarticular e limitar as formas reativas ao regime.

A letra definida pelo próprio compositor como "uma canção ácida, um pouco amarga", é fruto de suas experiências com o tempo e sua interpretação do passado, sendo que esse passado é algo a ser superado, pois no presente as expectativas são de novas projeções para o futuro. Belchior mantém a esperança (futuro) em dias melhores, mesmo sabendo que a caminhada é dolorida, já que é "caracterizada pela angústia gerada pela dificuldade de resolver a questão do não rompimento, de fato, com aquilo que gostaria" (Albuquerque, 2018, p. 8), neste caso o velho, como demonstrado no trecho a seguir.

> Você me pergunta
> Pela minha paixão
> Digo que estou encantado
> Como uma nova invenção
> Eu vou ficar nessa cidade
> Não vou voltar pro sertão
> Pois vejo vir vindo no vento
> Cheiro de nova estação
> Eu sinto tudo na ferida viva
> Do meu coração
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

Ao tempo que o eu-lírico da narrativa, diante do seu tempo presente, deslumbra a chegada do novo (*Pois vejo vir vindo no vento o cheiro de nova estação*), ele sente o peso do passado

(*Eu sinto tudo na ferida viva do meu coração*), sempre vivo, presentificado, que ainda interfere (re)formulando comportamentos e pensamentos dos indivíduos no presente.

Belchior não é apenas um observador do seu tempo, que constrói uma narrativa distanciada dos fatos de tudo aquilo que acontecera sem ter vivido tudo o que apresenta em suas canções. Diferente de Demódoco, o aedo cego em Odisseia, que canta "a querela entre Aquiles e Ulisses" e o "episódio do cavalo de madeira com detalhes", como se realmente estivesse presente em todos os acontecimentos ocorrido, e mais diferente ainda de Ulisses que chora, porque "ele que não sabe como apreender o passado, o seu, na dimensão de passado". (HARTOG, 2015: 72 e 79).

Belchior conhece seu passado, assim como ele o compreende bem. Sujeito participe das experiencias vividas pela sua geração, narra a partir de suas lembranças o tempo de uma juventude rebelde e atuante da década de 1960 que buscava a liberdade, o amor e a paz, e que agora estas recordações para o compositor, em seu tempo presente, é um passado vivo, que não findou e é sempre lembrado, mas que não o orienta rumo a um futuro. Possuidor de uma consciência histórica ele recusa o passado, descreve como indivíduos que possuem a mesma conexão geracional interpretam os fatos históricos vividos de maneira diferente, e esta interpretação age no presente.

> Já faz tempo eu vi você na rua
> Cabelo ao vento
> Gente jovem reunida
> Na parede da memória
> Essa lembrança
> É o quadro que dói mais
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

Na estrofe acima o passado que o cantor apresenta é o da sua juventude, onde ele esteve participativo e viveu as mesmas experiências da sua geração. Aquela que quis romper com uma sociedade já estabelecida, moldada em costumes, hábitos e valores conservadores. Um mundo adulto herdado pelos jovens, que naquele momento, década de 1960, se encontrava em crise, não apenas nos modelos tradicionais de família, como também no conjunto de explicações e justificativas de organização social não dava conta de responder às inquietações surgidas num contexto de muitas novidades, inclusive tecnológicas, que provocaram mudanças no modo de pensar dos jovens no que se refere às tradições.

A crise dos padrões da sociedade, como comportamentos, práticas e valores ocorre em um período em que o espaço e o tempo se tornam cada vez mais fluidos, em virtude do ritmo acelerado e intenso das mudanças ocorridas na década de sessenta, diante das maravilhas tecnológicas como o primeiro circuito integrado (Chip), lançado em 1964 pela IBM, os soviéticos lançaram em 1961 o primeiro homem no espaço, enquanto que os estadunidenses o primeiro homem a pisar na lua, fotografias da terra redonda e azul, passaria a redefinir a vida de homens e mulheres daquele período, "esta redefinição, por sua vez, se faria graças a um conjunto de esforços voltados para a prospecção de novas linguagens" (CASTELO BRANCO, 2005, p.54).

O outro ponto é, os avanços técnicos e científicos provocaram um abalo não apenas no tradicional modelo de família, mas no conjunto de símbolos, signos e objetos, que até então

eram sólidos e inabaláveis, e serviam como alicerces de uma sociedade considerada para alguns setores da juventude ultrapassada e dominada "por uma longínqua e onipotente gerontocracia marcial" (MARTINS, 2000: 34).

As inovações técnicas ocorridas na década de 1960 gera um estranhamento entre o velho e o novo, como também provocaria um misto de sentimentos nas pessoas que viveram a época. As mudanças criaram uma crise existencial que faria emergir o surgimento de novas linguagens, uma redefinição de valores em diversos setores da sociedade que, através de novas pautas de comportamentos, novas identidades surgem:

> "Em um momento que no Brasil se protestava pela liberdade, a juventude brasileira compartilhava as diversas mudanças que ocorriam mundo afora. Em meados da década de 1960 e 1970, houvera o início do movimento da contracultura. Esse movimento significou uma forma de revolução, já que as pessoas poderiam demonstrar o seu descontentamento, que passava por várias atitudes contrárias ao *status quo*, como por exemplo, ocorreu no modo de as pessoas se vestirem. (SILVA, 2017: 31).

A tentativa de romper com os padrões sociais levou muitos jovens a criar formas diferentes de vestir, de falar, de dançar, de administrar o próprio corpo e organizar próprias convicções. Foi nos anos de 1960 que a juventude começou uma autoafirmação em busca de uma identidade própria. Toda esta busca de ser e de estar diferente no mundo se refletiu numa diversidade de expressões artísticas, na música, na literatura, no cinema; que por sua vez, se tornaram veículos de todas estas novidades de comportamento.

A rapidez da comunicação, o fluxo contínuo das imagens de televisão, que veiculava apresentações artísticas e musicais, contribuiu na construção de novos modelos de se vestir, de se portar; e redefiniram muitas das condutas juvenis. A ideia de liberdade seduziu uma geração de jovens por sua busca, incorporada em novos hábitos e estilos de vida. A cabeleira longa nos homens (*Cabelo ao vento*), a calça jeans boca de sino colado no quadril, os gestos simbolizando paz, amor; a busca por liberdade sexual, experimentação de drogas, etc., representavam toda uma vontade de ruptura com padrões de comportamento herdados de uma sociedade conservadora e autoritária.

Mas Belchior percebe que essa ruptura, esse rompimento com o antigo, o velho em detrimento do novo não acontece, ou melhor, não se sustenta com o passar do tempo, havendo apenas uma reprodução dos costumes das gerações anteriores, como se percebe no trecho a seguir.

> Minha dor é perceber
> Que apesar de termos feito tudo, tudo
> Tudo o que fizemos
> Nós ainda somos os mesmos
> E vivemos
> Ainda somos os mesmos
> E vivemos
> Ainda somos os mesmos
> E vivemos como os nossos pais.
> (Como nossos pais – Belchior, 1976).

Em uma sociedade onde as transformações ocorriam cada vez mais rápidas - motivadas pelas disputas ideológicas durante o contexto da Guerra Fria, que contribuíram para o aprimoramento das comunicações e demais tecnologias - o esfacelamento da rebeldia jovem se deu em grande medida porque os sistemas econômicos (Capitalismo, Socialismo), as forças políticas alinhadas aos padrões de conservadores de comportamento irão continuar a se impor sobre os anseios de mudança de parcelas da juventude, como definiu Belchior em entrevista à revista *Veja* em julho de 1976:

> "Na década de 1960, a grande explosão da juventude foi no sentido da libertação de preconceitos, da multiplicação da consciência, da alteração dos padrões de comportamento, de relacionamento e de hierarquia. Então para mim, os anos de 1960 forma uma grande forma de rebeldia. Mas toda essa experiência foi isolada, aproveitada pelo sistema e transformada em mercadoria. Não acho que valeu a pena, que não se modificaram coisas. Porém me dói muito, e me decepciona ver que nossos projetos mais caros deram nisso e agora temos que começar tudo de novo."

Belchior identificou o fracasso da rebeldia juvenil em seu próprio isolamento enquanto experiência, que foi se perdendo no tempo e sendo mercantilizada pelo capitalismo através dos meios de comunicação de massa. Um esforço de transformação que não surtiu grandes efeitos em tentativas frustradas.

Partindo da análise da canção anterior, e tendo como elemento a ser analisada a rebeldia jovem dos anos de 1960 e as formas reativas de comportamento ao regime autoritário, como também foi observada na composição *Como nossos pais*, a próxima canção apresenta elementos desta reinvenção comportamental no momento onde a juventude percebe aquilo que lhes estava sendo negado: a condição de sujeito de suas existências. Todavia esta contestação juvenil é apontada no seu fracasso por Belchior na canção *Velha roupa colorida,* que é a segunda do álbum Alucinação de 1976. Neste período, em que o movimento Hippie já não tinha tanta popularidade e toda rebeldia juvenil foi sufocada, a composição carrega em si uma referência ao passado, sendo esta categoria histórica como algo a ser superado.

> Você não sente nem vê
> Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
> Que uma nova mudança em breve vai acontecer
> E o que há algum tempo era jovem novo, hoje é antigo
> E precisamos todos rejuvenescer.
> (Velha roupa colorida – Belchior, 1976).

A Contracultura, que tinha como objetivo o questionamento e a negação da cultura vigente, procurando romper com todos os padrões estabelecidos de uma sociedade conservadora, tiveram seu auge e sua maior representatividade no movimento Hippie nos anos de 1960 estende-se até o início da década de 1970, através de sua filosofia do "Paz e Amor" (*Peace and love*), "Poder das flores" (*Flower Power*), e claro, o uso de roupas coloridas, roupa esta que será analisada a seguir.

Podemos perceber, assim como na canção *Como nossos pais*, a existência de um diálogo, uma conversa franca entre amigos, onde a esperança de um novo amanhã chega ao anúncio do que Belchior diz ser uma *nova mudança* que em *breve vai acontecer*, engendrando assim uma

expectativa para a abertura de novos espaços para as experiências juvenis. Ao mesmo tempo alerta para a necessidade de rejuvenescer, pois no tempo presente a juventude precisaria de fato abandonar as experiências anteriores partindo em direção ao novo, já que no hoje não cabe mais uma repetição das vivências de outrora.

Belchior percebe que as experiências vividas pela sua geração não são exatamente iguais, pois várias são as formas que cada jovem, de maneira coletiva ou individual, interpretou e ressignificou seu passado, encontrando ou não nele meios para o agir no presente. Num mesmo tempo, seus contemporâneos fizeram percursos distintos, onde alguns seguiram a onda contracultural e outros se mantiveram num modelo mais conservador. Sua proposta para um rejuvenescimento é também um indicativo de que essa geração rebelde, deixou para trás suas contestações, seus projetos de mudança, e é preciso que ainda se recupere pelo menos a vontade de mudar, fazendo algo diferente, recuperar o que da juventude não prosseguiu com o passar do tempo. O cancioneiro cearense vê no presente que é possível buscar por uma existência futura.

> *Nunca mais meu pai falou "she's leaving home"*
> *E meteu o pé na estrada, like a Rolling Stone*
> *Nunca mais eu convidei minha menina*
> *Para correr no meu carro (loucura, chiclete e som)*
> *Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido*
> *O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quede o cartaz?*
> (Velha roupa colorida – Belchior, 1976).

Na estrofe acima são utilizados diferentes elementos intertextuais como meio para expressar as influências musicais e os tipos juvenis da época, assim como a releitura de algumas obras literárias que compõem algumas das canções de Belchior.

Duas canções aparecem na estrofe sendo a primeira *She's leaving home*, composição dos *Beatles* lançada no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967, conta a história sobre a fuga de uma adolescente de casa, em um período que tais atitudes eram costumeiras. Na década de 1960 a busca pela liberdade e uma vida que rompia com os padrões impostos pela sociedade já estabelecida, levou muitos jovens ao rompimento com a família, levando-os a procurarem um estilo de vida alternativo, sem apego ao material, abandonando o conforto de casa, naquele momento havia para a juventude a necessidade de se justificarem, de criar uma identidade, de se auto afirmarem como sujeitos de suas próprias vidas.

A outra canção mencionada pelo compositor em sua canção é *"like a Rolling Stone"* de *Bob Dylan* lançada em 1965 no álbum *Highway 61 Revisited*, ícone do Rock and Roll que influenciou muitos artistas pelo mundo, a história da composição também gira em torno de uma personagem feminina, Miss Lonely, mulher que tinha uma vida confortável e estável, mas que vive a vida diante de um caminho perigoso, e de repente se ver diante de uma situação difícil, sem casa, sem ninguém para ajudá-la, lutando pela próxima refeição. Um outro exemplo de abandono de padrões.

Na estrofe a seguir o interlocutor da narrativa questiona:

> *How does it feel* (Qual é a sensação?)
> *To be on your own* (De estar por conta própria?)
> *With no direction home (Sem um rumo para casa?)*

A complete unknown (Uma total desconhecida?)
Like a rolling stone (Como uma pedra rolando?)
(Like a Rolling Stone – Bob Dylan, 1965).

O termo *Rollin' Stone* (pedra rolante/rolando) tem origem no ditado *a rolling stone gathers no moss,* ou seja, *pedra rolante não acumula musgo*. Uma pedra rolante é livre, não é presa a nada, é como uma pessoa que não para em lugar nenhum, vive uma vida nômade, não cria vínculos ou raízes em lugar nenhum, característica marcante dos integrantes do movimento Hippie nos anos de 1960.

Nos versos: Para correr no meu carro (*loucura, chiclete e som*), acompanhado de *grupo reunido*, *o dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor,* Belchior retoma em português mais elementos da juventude rebelde e indaga com: *quede o cartaz?* mostrando que todas essas referências não se encontram mais. A questão põe em dúvida todo sentimento de euforia e contestação de outrora, ficando apenas um espaço vazio. Ou seja, onde estão agora aqueles jovens que queriam mudanças radicais, que seus próprios corpos eram instrumentos de contestação, já não se fazem mais presentes, estão perdidos.

Nos versos seguintes o compositor descreve que no tempo presente os sonhos e utopias da juventude que foi mencionado na estrofe anterior, tornaram-se obsoletos, a partir da metáfora que compara o passado a uma roupa, que se perdeu, no corpo. Deste modo, as experiências em décadas anteriores, que representam o passado se esvaziaram, e não servem ao presente, como mostra a estrofe a seguir:

No presente a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais
No presente a mente, o corpo é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais.
(Velha roupa colorida – Belchior, 1976).

A utilização de referências literárias estão presentes na obra de Belchior, e também se apresentam em *Velha Roupa Colorida.* Na estrofe abaixo, se identifica um diálogo intertextual com o poema *O Corvo* de *Edgar Allan Poe.*

Como Poe, poeta louco americano
Eu pergunto ao passarinho
Assum preto, black bird
Pássaro preto o que se faz?
Raven, never, raven, never, never, never, never raven
Assum preto, black bird
Pássaro preto, me responde
Tudo já ficou atrás?
Raven, never, raven, never, never, never, never raven
Assum preto, black bird
Pássaro preto, me responde
O passado nunca mais.

O poema narra os delírios de um homem e seu sofrimento pela perda de sua amada. Recebendo em uma noite a visita inesperada de um corvo (ave considerada como mau agouro), pousa sobre uma estátua (o busto de Atenas, considerada a deusa da sabedoria grega). Uma conversa é iniciada entre a ave e o eu-lírico da história, sendo que a todos os questionamentos feitos ao corvo pelo jovem ele recebe como resposta apenas um "nunca mais".

Outra referência que acompanha a mesma estrofe, se refere ao pássaro Assum Preto, que foi tema da canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em 1950. Enquanto nordestino, Belchior incluiu sua regionalidade fazendo menção a ave, ao lado do *outro pássaro preto, black bird,* que também funcionou como recurso metafórico. A história desta ave comum na região Nordeste é contada na música do rei do baião. O pássaro teve seus olhos furados por quem o capturou, no intuito de lhe fazer cantar, mantendo-o por perto, sem que o mesmo pudesse levantar voo. Seu canto nasce de dor e sua existência é marcada pela perda da liberdade. Num enredo triste e sofrido, Assum Preto simboliza um ser que apesar de viver, perdeu de forma dolorida uma parte de si. Sua cegueira restringe possibilidades de ir em busca do que lhe chama no horizonte. Vive num modo programado para ele. De forma semelhante, a perda da liberdade, a alienação diante de uma realidade de violência e silenciamento durante o regime levou muitos jovens a desistirem de seus sonhos de mudança, que àquela hora para muitos/as era mais fácil seguir o rebanho, do que ir contra ele, numa sensação de impotência, frustração e necessidade de desapego do passado.

Melancolia, angústia, a dor causada pela lembrança e a dificuldade em esquecer, são características marcantes também no poema de Edgar Alan Poe. Na canção não se apresenta de maneira diferente. Quando questionado, o que se fazer com todo esse sentimento? Essa recordação de um passado onde grande parte da juventude não alcançou seus objetivos enquanto protagonista de sua própria jornada, vencidos por uma cultura autoritária que através da alienação conseguiu desarticular formas reativas ao regime vigente da época? Em resposta a isso, o compositor propõe: O que é necessário nesse momento é esquecer, afastar-se desse passado, rumar a novos horizontes, através de novas práticas jovens, ou seja, rejuvenescer.

A canção *Populus,* que encerra o Álbum *Coração Selvagem* (1977), também pode ser vista como um espaço de expressão das temporalidades que se fazem presentes nas composições de Belchior. A categoria do tempo presente, bem como as permanências do passado, que sobrevivem de geração em geração aparecem na letra construída com o uso de metáfora e por meio da intertextualidade.

Em seus primeiros versos, sua letra menciona um cão que se alimenta de sobras. O uso do pronome possessivo meu em "Populus, meu cão", em primeira pessoa, indica uma narrativa que é contada e observada pelo dono do animal. No verso "*O escravo, indiferente, que trabalha"*, o emprego do verbo trabalha associado ao cão, que é um escravo aponta para a metáfora utilizada pelo compositor que compara o cão ao povo. É este o elemento em questão. Populus, palavra que vem do latim e significa povo, metaforiza a situação vivida pela população miserável.

> Populus, meu cão
> O escravo, indiferente, que trabalha
> E, por presente, tem migalhas sobre o chão
> Populus, Populus, Populus, meu cão

Populus, meu cão
Populus, meu cão
(Populus – Belchior, 1977).

O contexto do lançamento desta composição foi o ano de 1977, marcado pelo início da crise do Petróleo e o fim do "Milagre Econômico Brasileiro". Foram tempos de aumento da inflação, arrocho salarial e aditamento da desigualdade social no país. A situação econômica de grande parte da população brasileira era de muitas dificuldades, onde o poder de compra estava drasticamente limitado pelo aumento significativo dos preços.

A segunda estrofe da canção demonstra que a condição de vida limitada do povo é herdada a cada geração. Como mostram os versos a seguir:

Primeiro, foi seu pai
Segundo, seu irmão
Terceiro, agora, é ele, agora é ele, agora é ele
De geração, em geração, em geração
(Populus – Belchior, 1977).

A intertextualidade ocorre na canção na utilização do título do poema drummondiano *Congresso Internacional do Medo.* Publicado durante a II Guerra Mundial, o autor versa sobre o sentimento de medo que se faz presente naquele momento nas várias instâncias da vida das pessoas. O fim deste poema mostra que a sensação profunda do medo permanece inclusive após a morte. Belchior traz na estrofe de sua música o medo que também se faz presente entre o povo, que vive num contexto de ditadura, num período em que a morte levou muitos sem explicações.

No congresso do medo internacional
Ouvi o segredo do enredo final
Sobre Populus, meu cão
Sobre Populus, meu cão
Documento oficial, em
Testamento especial
Sobre a morte, sem razão
De Populus, meu cão
(Populus – Belchior, 1977).

O povo, chamado de *Populus* por Belchior, reaparece nos versos seguintes em mais condições adversas: delírios de sangue, espumando pela boca, em sofrimento em vão. O povo ainda aparece como agente do medo, como numa atitude reativa a sua condição de miséria que pode ser reconhecida em seu próprio rosto. Tal percepção reconhece a capacidade de revolta que o povo pode assumir em algum momento, ao ponto de gerar temor sobre suas possíveis ações, como um cão que às vezes pode parecer manso, mas ainda assim também pode querer avançar.

Tenho medo de Populus, meu cão
Roto no esgoto do porão
De Populus, de Populus, de Populus, meu cão

Seu olhar de quase gente
E as fileiras dos seus dentes
Trago o rosto marcado
E eles me conhecerão, me conhecerão
Me conhecerão, me conhecerão
(Populus – Belchior, 1977).

Se ultrapassarmos o recorte temporal deste trabalho, ainda encontramos em alguns momentos da trajetória de Belchior posterior aos anos de 1970 um cantor que fala com dureza, sem receio de provocar desconforto ao discutir a juventude da geração de 1960 em que ele se encontra inserido. A exemplo disso a canção *Lira dos vinte anos* do álbum *Elogio da Loucura* de 1988, que traz uma crítica direta ao jovem rebelde (*Os filhos de Bob Dylan*) de outrora, que se rendeu ao consumismo (*Clientes da Coca-Cola*), aquele mesmo que queria mandar brasa e o outro ser pedra que rola (*Like a rolling stone*), entrando em cena o poder do vil metal (*E adeus caras bons de bola*). Em *Arte final*, canção do álbum *Baihuno* (1993), ele localiza no tempo presente dos anos de 1990 os problemas gerados pelo capitalismo, ao mesmo tempo em que questiona comportamentos juvenis do passado e do presente.

Alguém se atreve a ir comigo, além do shopping center?
Hein? Ah! Donde están los estudiantes?
Os rapazes latino-americanos? Os aventureiros?
Os anarquistas? Os artistas? Os sem-destino
Os rebeldes experimentadores? Os benditos, os malditos?
Os renegados? Os sonhadores?
(Arte final – Belchior, 1993).

Belchior traz em suas canções um conjunto de narrativas sobre as experiências do homem no tempo, a relação entre passado e futuro, e como cada geração vivenciou seu passado e vislumbrar um futuro, recordação e esperança, de uma juventude que se perdeu dentro de si mesma, abandonando sonhos e ideais, o futuro mostrando-se incerto, onde novas experiências não surgiram, o cantor cearense abandona a luta, a poesia musical como arma contra um passado que tanto quis evitar.

Considerações finais

A composição de Belchior nos anos de 1970, mais especificamente a que se apresenta no álbum *Alucinação(1976)* expôs uma distinção da produção de sua época por combinar em seu conteúdo a temática juvenil sob uma análise crítica, através do uso de uma linguagem objetiva e inteligível aos ouvintes para expressar experiências vivenciadas principalmente no início da sua carreira nos anos de 1970 bem como durante outras etapas de sua trajetória enquanto um jovem latino americano, marcado por configurações históricas, culturais e sócio econômicas do seu tempo.

A geração de Belchior vivenciou um período muito conturbado da história do Brasil, especialmente nas grandes cidades, espaço onde o mesmo cresceu na vida artística. Foi sob a marca do autoritarismo, da repressão, da perseguição, da tortura e da desigualdade social, que

o artista forjou sua composição num Ditadura Civil-Militar o qual durou vinte e um anos. Belchior comungando das experiências de sua geração identificou e traduziu em suas letras algumas das formas de comportamentos juvenis que se destacaram num estilo mais alternativo de viver. Figurou estilos destes jovens, mencionando suas cabeleiras, roupas, linguagens, reportando ainda outras influências também emergidas na música da época, a exemplo de Bob Dylan e dos Beatles. Para além de uma identificação de tais elementos ainda expressou uma visão crítica sobre os mesmos, tanto no seu momento de ocorrência como posteriormente, após o esfacelamento de suas utopias.

Vivenciando as experiências de sua geração, e como está se relacionou com o seu tempo, as canções do artista refletiram o entrelaçamento das categorias temporais, passado, presente e futuro. Foi no diálogo com o tempo que Belchior percebeu como a juventude de sua época apesar de toda rebeldia e contestação, se perdeu em suas próprias utopias, abandonando lutas e sonhos, e reproduzindo assim um comportamento vigente que havia sido antes contestado.

Tópicos como juventude, rebeldia, ironia, pessimismo, experiências no tempo presente e no passado foram abordados não apenas na forma de se apresentar no palco - como fizeram Caetano Veloso, Secos e Molhados ou quaisquer outros em algumas de suas apresentações nos idos de 1960, 1970 - mas numa mensagem cancional que observou toda uma experiência e experimentação juvenil e a questionou, mostrando que manifestações visíveis no corpo e no exercício de algumas práticas disseram muito mais sobre escapismo da realidade, do que sobre uma profunda transformação. Aliás, esta mudança para o compositor cearense seria algo muito mais difícil de atingir. O mesmo apontou o quanto muitos jovens foram atropelados pelo sistema político e engolidos pelo capitalismo deixando para trás suas utopias ou delírios. Belchior mostrou que seus delírios se diferenciam de outros presentes entre os jovens de sua geração, como o mesmo cantou: "a minha alucinação é suportar o dia-a-dia e o meu delírio é a experiência com coisas reais". Sua alucinação foi vier como um sujeito sem compromisso com qualquer modismo ou manifestação de tribo juvenil, falando abertamente sobre o que via entre seus contemporâneos de geração e também como se sentiu diante destas dinâmicas com realismo e objetividade.

Belchior aponta para a dificuldade da juventude em romper com os valores e costumes de uma sociedade conservadora, demonstrou sua frustração e pessimismo diante de uma geração que ficou perdida dentro de si mesma e de sua própria alienação, ficando paralisada, impotente para transformar de forma real a sociedade.

A abordagem do conflito entre gerações nas composições de Belchior também se fez presente e testemunhou em grande medida as tensões entre o velho e o novo refletindo experiência e expectativa segundo as categorias de tempo (trabalhadas por Kosselleck e Hartog). O compositor trabalhou com a noção de que as experiências passadas de outras gerações já não norteiam em nada no presente, já que para o mesmo era necessário construir um outro espaço para novas experiências que contribuíssem na formulação de um futuro diferente, autônomo, construído na ideia de que o *passado nunca mais* voltar a ser o que foi, estava este superado.

Assim, a obra do cantor cearense, que perdurou até final da década de 1990, foi carregada de críticas à juventude da sua geração que se rendeu ao fetichismo do consumismo desenfreado, onde os sonhos e ambições foram comprados e vendidos por um sistema cada vez mais excludente, desigual e conservador. Com uma consciência histórica e um conhecimento da sua condição de sujeito latino-americano Belchior, diante de uma Ditadura Civil-Militar compro-

missada com um modelo conservador burguês, buscou fazer de suas canções um instrumento transformador da realidade golpeando feito faca as experiências humanas, seus sentimentos e a vida num gesto de fazer ver, sentir e viver.

Referências

ALBUQUERQUE, Larissa. Uma análise do tempo na música popular brasileira: o álbum alucinação (1976), de Belchior. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9097/6630. Acesso em: 06.02.2024.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. / Edwar de Alencar Castelo Branco. - São Paulo: Annablune, 2005.

CRUZ, Carlos Augusto Rocha e HOLANDA, Lúcio Flávio Chaves. Pretérito Passado, 2012. Disponível em: http://fortalezaantiga.blogspot.com/2012/06/preterito-passado.html. Acesso em: 04.02.2024.

DEIVID, Eder. *Alguns pré-textos nas canções de Belchior num Brasil ufanista*. São Paulo: Giostri Editora, 2017.

FUSCALDO, CHRIS. *Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior* / Chris Fuscaldo; Marcelo Bortoloti. - 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada* / Elio Gaspari. - São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* / François Hartog. - 1 ed.; 2 reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. - (Coleção História e Historiografia).

KOSELLECK, Reinhart, 1923-200 6 *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* / Reinhart Koselleck; tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. - Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. 368p.; 23 c m Tradução de: Vergangene Zukunft.

MARTINS, Luciano, 1934 - *A "Geração AI-5" e o Maio de 68: Duas manifestações intransitivas* / Luciano Martins. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Livr. Argumento, 2004.
MEDEIROS, Jotabê (1962) Belchior Apenas um rapaz latino-americano: Jotabê Medeiros. São Paulo.: Todavia, 1ª ed., 2017 240 páginas.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música - história cultural da música popular* / Marcos Napolitano. 3. ed. - Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 -1980)* / Marcos Napolitano. 3ª ed. - São Paulo: contexto, 2006. - (Repensando a história).

PINHEIRO, Marcelo. Nos 70 anos de Belchior, dez depoimentos que escancaram seu "coração selvagem", 2016. Disponível em: https://www.aldeianago.com.br/artigos/5/14478-nos-70-anos-de-belchior-dez-depoimentos-que-escancaram-seu-coracao-selvagem-por-marcelo-pinheiro. Acesso em: 06.02.2024.

Páginas em Combate: a imprensa operária como fonte e o jornal *A Plebe* na Greve Geral de 1917

Pages in Struggle: The Labor Press as a Historical Source and the Newspaper A Plebe during the 1917 General Strike

Lívia Eduarda Ferreira da Silva
Universidade Federal do Piauí (UFPI) - Mestranda
eduardalivi800@gmail.com

João Paulo Charrone
Universidade Federal do Piauí (UFPI) – Doutor
jcharrone@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho aborda a importância da imprensa como fonte histórica e objeto de estudo, focando na história da imprensa operária brasileira no início do século XX. Tradicionalmente, os jornais tinham a função de informar, formar opinião pública e mediar relações de poder. Contudo, a partir da Escola dos Annales, a historiografia passou a utilizá-la para entender o imaginário sociais e as práticas políticas, superando o foco exclusivo em documentos oficiais. O texto enfatiza que o jornal não é neutro e imparcial, mas nele há um campo de lutas cheio de intenções políticas e econômicas. Desse modo, o historiador deve adotar uma postura crítica, analisando o contexto de produção, os silêncios, estratégias discursivas e etc. Um ponto central é a diferenciação entre a "grande imprensa" burguesa e a imprensa operária e libertária. Esta última atuava como uma contra-narrativa, visando a conscientização, a denúncia da exploração capitalista e a mobilização da classe trabalhadora, sendo crucial para a Greve Geral de 1917. Para a análise da imprensa operária, serão utilizados os jornais A Lanterna, A Voz do Trabalhador e A Plebe. Além dos jornais, será utilizado teóricos como, José D' Assunção Barros (2023), Edilene Toledo (2007), Tania Regina de Luca (2008), entre outros.

Palavras-chave: jornais, imprensa operária, fonte histórica.

Abstract: This paper addresses the importance of the press as a historical source and object of study, focusing on the history of the Brazilian workers' press in the early 20th century. Traditionally, newspapers had the role of informing, shaping public opinion, and mediating power relations. However, starting with the Annales School, historiography began using it to understand social imaginaries and political practices, moving beyond the exclusive focus on official documents. The text emphasizes that the newspaper is not neutral or impartial; it's a field full of political and economic struggles. Thus, the historian should take a critical stance, analyzing the context of production, silences, discursive strategies, and so on. A key point is differentiating between the bourgeois 'mainstream press' and the workers' and libertarian press.The latter acted as a counter-narrative, aiming at awareness, denouncing capitalist exploitation, and mobilizing the working class, being crucial for the 1917 General Strike. For the analysis of the workers' press, the newspapers *A Lanterna*, *A Voz do Trabalhador*, and *A Plebe* will be used. Besides the newspapers, theorists such as José D'Assunção Barros (2023), Edilene Toledo (2007), Tania Regina de Luca (2008), among others, will also be used.

Keywords: newspapers, workers' press, historical source.

Introdução

O cenário político e social do Brasil no início do século XX, passava por mudanças, potencializadas pela emergente industrialização, a urbanização e a expansão dos movimentos sociais. Nesse sentido, a imprensa estabeleceu-se não apenas como um meio de comunicação, mas como um espaço de disputa ideológica e mediação das relações de poder. A renovação metodológica da historiografia promovida pela Escola dos Annales alterou os paradigmas. A partir disso, o jornal deixou de ser visto apenas como um veículo de informação e passou a ser compreendido como um objeto capaz de revelar práticas políticas, mexer com o imaginário social e carregado de tensões de uma determinada época.

Partindo do pressuposto de que nenhum veículo de comunicação é neutro ou imparcial, a imprensa deve ser encarada como um verdadeiro campo de lutas, atravessado por interesses econômicos e intencionalidades políticas. Para o historiador, ao pesquisar a imprensa é necessária uma abordagem metodológica crítica e rigorosa. Investigar o documento jornalístico requer ir além da superfície do texto, decifrando suas estratégias discursivas, suas redes de sociabilidade, suas escolhas editoriais e, fundamentalmente, os seus silêncios. É sob esse olhar atento que se torna possível diferenciar a atuação da chamada "grande imprensa" burguesa daquela desenvolvida pela imprensa operária e libertária do período.

Enquanto os jornais maiores refletiam os interesses das elites e contribuíam para a manutenção da ordem vigente, os periódicos operários surgiram como uma contranarrativa dessa hegemonia. A imprensa alternativa além de trazer notícias, buscou conscientizar os trabalhadores, trazia denúncias acerca da exploração capitalista e mobilizações dos operários. Os impressos exerceram um papel crucial na eclosão e na sustentação de marcos históricos da luta trabalhista no Brasil, a exemplo da Greve Geral de 1917.

Para analisar esse conjunto bibliográfico, este estudo recorre a uma abordagem qualitativa, centrada na análise crítica da produção historiográfica sobre os mundos do trabalho, além da análise do jornal anarquista A Plebe. Primeiramente, discute-se o jornal como fonte e objeto da história, estabelecendo os pressupostos teóricos e metodológicos necessários para a análise crítica da imprensa. Em seguida, o foco volta-se para a imprensa operária, abordando o surgimento, os objetivos e o papel pedagógico e político desses periódicos no seio da classe trabalhadora. Na sequência, analisa-se a figura de Edgard Leuenroth, destacando sua trajetória como jornalista, militante anarquista e articulador de relevante peso na imprensa libertária brasileira. Por fim, apresenta-se uma análise detida do jornal A Plebe, observando suas pautas, estratégias discursivas e contribuições para o movimento operário do período.

Diante disso, o trabalho tem como objetivo analisar a atuação e o impacto da imprensa operária brasileira nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, o corpus documental desta pesquisa é constituído pelos jornais *A Lanterna*, *A Voz do Trabalhador* e *A Plebe*, fundamentais para a compreensão do pensamento anarquista e sindicalista da época. A análise dessas fontes será respaldada pelo diálogo com um referencial teórico especializado na história da imprensa e do movimento operário, destacando-se as contribuições de autores como José D'Assunção Barros (2023), Edilene Toledo (2007) e Tania Regina de Luca (2008), entre outros que auxiliam na decodificação desse rico patrimônio documental.

O jornal como fonte histórica

Dentro da sociedade, os jornais, como vimos, sempre exerceram diversas funções. Além de compartilhar notícias e informações do dia a dia, desempenharam o papel na formação de opiniões públicas, na construção de discursos, ideologias e etc. A imprensa durante a história também serviu como meio de educação, além de servir como um instrumento intermediário entre a população e o poder hegemônico, seja fortalecendo esse poder, seja contestando-o. Além do mais, os periódicos têm sua função de entretenimento e cultural, moldando os valores, os símbolos, e representações da sociedade.

O uso da imprensa como objeto de estudo e sua utilização como fonte ocorreram a partir das indagações feitas pela Escola dos *Annales*, a partir do desejo de se estudar novas fontes. Desse modo, o historiador que antes ficava apenas transcrevendo e narrando fatos atrelados ao pensamento positivista com os novos estudos marxistas e *Annales* passaram a ter mais voz e o uso da imprensa como objeto de estudo foi crucial para o entendimento do pensamento e do imaginário social de certas épocas. Sendo assim, Kreniski e Aguiar destacam que:

> Sendo assim, o estudo da imprensa vem se constituindo num dos elementos fundamentais para a reconstrução da história, que através do seu intermédio pode aproximar-se das práticas políticas, econômicas, sociais e ideológicas dentro dos diversos setores que compõem uma sociedade de forma dinâmica. Dessa maneira a imprensa tornou-se uma fonte rica e diversificada de conhecimentos, não apenas para construção de uma história da imprensa, mas abrindo a historiografia para outras possibilidades de estudo fugindo assim da historiografia tradicional. (Kreniski e Aguiar, 2011, p.2-3)

No Brasil, até a década de 1970 os trabalhos com jornais como fonte eram escassos, no entanto, a imprensa e a circulação de jornais no Brasil eram significativas. Dessa forma notava-se a importância dos impressos para a escrita da História, mas havia uma relutância quanto à movimentação para a escrita da História por meio da imprensa. Isso se dava por conta do receio ao novo e o apego às tradições que imperavam desde o século XIX e início do século XX, no qual os documentos estatais eram a principal fonte, por carregarem uma certa verdade dos fatos. "Nesse contexto, os jornais pareciam pouco adequados para a recuperação do passado, uma vez que essas "enciclopédias do cotidiano" continham registros fragmentários do presente, realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões" (De Luca, 2008, p. 112).

Essa prática historiográfica transformou-se no final do século XX. Segundo José d' Assunção Barros (2023, p. 33) na historiografia os periódicos se tornaram importantes fontes documentais por possuírem um "caráter realista". A denominação "realista" se dá pelo fato de que sua intenção é mostrar aos leitores discursos referentes à realidade e, não porque mostram a verdade ou a realidade pura. Sendo assim, a utilização da imprensa como fonte não pode ocorrer distante do seu contexto social em que está inserida, por ser uma ferramenta que atinge diretamente a vida social das pessoas.

Diante disso, o historiador ao se deparar com o jornal como fonte histórica deve adotar uma postura crítica a essa realidade que é expressa nos textos jornalísticos. "Ao ler as fontes jornalísticas de um outro tempo, precisamos aprender a ler nas entrelinhas, perceber os seus

silêncios, os seus entre ditos e interditos" (Barros, 2023, p. 18). É fundamental conhecer o seu contexto de produção, circulação e os interesses por trás da veiculação de certas informações.

> Os jornais são instrumentos e campos de lutas, ocultando interesses políticos e sociais que podem ser desvelados através da análise do seu discurso, que se tornam particularmente interessantes para os historiadores que pretendem abordá-los ou como objetos de estudo, ou como fontes históricas para o estudo de temáticas diversas. Sem que seja preciso dar como exemplo o caso mais óbvio e gritante das manipulações e distorções, não há nada de neutro na mais simples escolha encaminhada pelo jornal acerca do que informar, de quando informar, de como informar. (Barros, 2023, p. 33)

Assim como os locais de produção e seus respectivos contexto, o produtor de um texto tem um papel crucial na forma como a sua mensagem vai ser recebida e interpretada pelos seus leitores. O texto presente no jornal é o resultado de um trabalho coletivo, atravessado por muitas hierarquias que afetam o seu conteúdo final. Sendo assim, o jornalista escreve tanto para o seu superior – que detém o controle editorial – quanto para o público cujas reações e interpretações também têm impacto sobre a imagem e os interesses do proprietário do jornal. Dessa forma, nota-se que dentro da produção de um jornal há uma disputa discursiva. (Barros, 2023, p. 41-43)

Outro aspecto que evidencia a influência que um jornal pode exercer é através do destaque que é dado a determinados conteúdos em uma matéria jornalística. A escolha do título, da posição física, do tamanho da manchete revela as intenções daquele jornal. "O editor de um jornal costuma pensar estas estratégias discursivas jogando com a posição das diversas matérias, e em certas ocasiões essa prática pode atender a objetivos políticos muito precisos" (Barros, 2023, p. 79).

Historicamente, o jornal sempre exerceu um papel de força política significativa, sendo capaz de influenciar os rumos das decisões públicas e de tentar moldar a opinião social em diferentes contextos. Por ter esse poder persuasivo, em diversos momentos da história, parte da imprensa passou por cooptação e se tornou uma ferramenta de dominação ideológica de regimes autoritários. Dessa forma, o jornal atuou como instrumento de legitimação de poder de governos ditatoriais. Segundo José d' Assunção Barros (2023), alguns exemplos da cooptação de meios de comunicação se deu durante a ditadura de 1964 no Brasil, na ocasião o jornal *O Globo* aderiu e apoiou o golpe militar. O jornal O Estado *de S. Paulo* inicialmente apoiou a ditadura, mas ao longo do tempo passou a sofrer censura e de "aliado" se tornou "alvo" de perseguição.

Portanto, analisar o jornal como fonte histórica requer métodos específicos, como entender como o discurso atual com o contexto temporal em que é lido e produzido. É considerar não apenas o conteúdo das matérias, mas também o contexto em que foram escritas, os sujeitos envolvidos em sua produção e os efeitos pretendidos e alcançados por sua circulação. Outro método é "através da autoimagem: o retrato que o jornal produz de si mesmo – ou a sua "escrita de si", por assim dizer" (Barros, 2023, p. 92), ou seja, os seus editoriais, posicionamentos ideológicos, temas que aborda ou que silencia. Essa autoimagem não ocorre de forma neutra, sua construção é estratégica e visa moldar sua autoridade e seu papel na sociedade, bem como as relações que estabelece com seus leitores.

Por fim, segundo Barros (2023) é importante analisar o conjunto de textos presentes no jornal. Se é dotado de textos polifônicos, a linguagem adotada, as seções e como estas são distribuídas e o uso de imagens. Esse último ponto dá abertura para novas metodologias que podem ser utilizadas na análise desses conteúdos imagéticos, como fotos que são dirigidas, a técnica de revelação da foto, a relação de uma foto que é posta ao lado de um texto.

> Analisar a série de fotos, que se constrói como narrativa, envolve um conjunto de procedimentos específicos que não se reduz à análise da imagem que se apresenta isoladamente, ou como mero acompanhante de um texto. Enquanto isto, se temos a cargo de nossa análise outros tipos de discursos iconográficos – tais como os desenhos ou charges – existem obviamente recursos mais específicos que pautam cada um destes gêneros de imagens, e estes precisarão ser recuperados pelos historiadores que os analisam. (Barros, 2023, p. 95)

Diante disso, constata-se que os jornais são fontes importantes para o trabalho dos historiadores. No entanto, assim como qualquer outro tipo de fonte, é necessário um olhar crítico e um cuidado ao analisar tais documentações. Isso se deve pelo fato de que os jornais se apresentam como portadores da "verdade" e da "realidade", mas, por outro lado, suas narrativas são carregadas de intenções a partir daquele que escreve e/ou edita aquilo que é noticiado. Além disso, os jornais sofrem influências políticas, ideológicas, econômicas e etc., comprometem a suposta neutralidade e imparcialidade que costuma autodeclarar. Sendo assim, uma leitura atenta, contextualizada e dotada de um pensamento crítico é fundamental não só para o pesquisador, mas também para o leitor comum no dia a dia.

Jornais operários: vozes e lutas da classe trabalhadora

Nessa perspectiva os jornais operários e libertários possuem uma finalidade diferente da "grande imprensa", leia-se jornais de grande circulação. Sua finalidade era difundir seus ideais políticos, ideologias que estavam ligada movimentos operários, anarquistas, comunistas e socialistas. Outro fim era na articulação das mobilizações da classe trabalhadora, o que facilitava a comunicação desses movimentos. Esses jornais também se configuraram como o principal meio de crítica ao Estado burguês e ao sistema capitalista, neles continham denúncias que procuram trazer, a partir de seu campo ideológico, conscientização aos leitores. Dessa forma, a imprensa alternativa surgia não apenas como instrumento de resistência dos grupos sociais marginalizados, mas também como uma contra-narrativa à imprensa burguesa hegemônica, que atuava em defesa dos interesses do poder dominante.

Desse modo, os jornais operários foram fundamentais para a mobilização e organização de muitos movimentos pelo país, "os jornais publicados pela imprensa operária anarquista eram, em geral, produzidos por operários que escreviam para operários, circulavam de forma rápida, de mãos em mãos, muitas vezes distribuídos na porta de fábrica" (Sargentini, 2008, p.42). Essa circulação eficiente contribui diretamente para os acontecimentos da Greve Geral de 1917, tornando esses periódicos os principais instrumentos de articulação, denúncia e mobilização da classe trabalhadora.

Segundo Marques (2013, *apud* Gawryszewski, 2009, p. 42) a imprensa operária, principalmente a que seguia os princípios do anarquismo, veiculava críticas a Primeira Guerra

Mundial (1914-18), a exploração dos patrões, as instituições religiosas e a concentração de renda na mão de poucos. Em contrapartida, as publicações defendiam a distribuição equitativa de riquezas, a liberdade individual, o pensamento libertário, entre outros.

Nos jornais operários era comum a utilização de recursos visuais como estratégia para chamar atenção dos leitores. Imagens, charges e fotografias desempenhavam um papel fundamental na comunicação, funcionando como transmissor de mensagens e facilitava na maior propagação da informação alcançando até mesmo aqueles trabalhadores com um menor grau de escolaridade. Segundo Azevedo (1996):

> Os discursos e imagens libertárias ao mesmo tempo que forneciam elementos para a construção de um imaginário violento e ameaçador, por seu caráter incisivo e vibrante, procuravam neutralizar e defender-se, expressando seus ideais de harmonia e libertação. Tanto este aspecto duplo de pacifismo e violência encontrado nas imagens anarquistas, quanto o conflito de classes no qual se localizavam, eram tensões constituintes deste imaginário, reforçando-se a necessidade de sua permanência. (Azevedo, 1996, p. 119)

As figuras que os jornais traziam recorriam aos estereótipos para representar os personagens sociais e políticos, como atores, políticos, líderes religiosos, entre outros. Através desse recurso, criava-se uma imagem negativa dos grupos dominantes, reforçando a crítica aos abusos, explorações, opressões e desigualdades sociais. Além disso, essas representações ajudavam na identificação do trabalhador com o movimento operário e fortalecem vínculos entre os operários.

Os anarquistas procuravam integrar as diversas camadas sociais às suas discussões, partindo do pressuposto de que apenas o acesso universal e igualitário ao conhecimento poderia viabilizar a constituição de uma sociedade autenticamente libertária. Nessa perspectiva, a educação assumia um papel central como instrumento de emancipação frente às múltiplas formas de opressão social, incluindo aquelas baseadas em classe, gênero e raça (Clemente e Ricon, 2024, p. 5). Nesse sentido, a imprensa operária também foi importante na educação dos trabalhadores, sendo um dos pilares fundamentais da transformação social almejada pelos anarquistas. Segundo Toledo:

> [...] acreditavam que o caminho para a transformação da sociedade era a transformação das pessoas pela educação e pela propaganda. Nesse esforço em favor da educação, a imprensa era o principal meio de expressão das ideias, pois se tratava do único veículo de grande alcance (Toledo, 2017, p. 72)

Os anarquistas viam a educação oferecida pelo Estado como alienante para a classe trabalhadora. Essa crítica se intensificava diante da constatação de que o ensino estatal, muitas vezes estruturado em moldes religiosos e autoritários, pouco contribuía para a emancipação dos indivíduos. Dessa forma, a maneira de ensinar dos revolucionários, segundo eles próprios, era baseada na ciência, indo contra o modelo imposto na Igreja que desde o século XIX delineou os ensinamentos na educação. A solução, portanto, seria a construção de um saber técnico, científico e integral, que despertasse a criticidade e a liberdade dos operários (Galhardi, 2024, p. 10).

Além disso, a educação libertária não se restringia à escola tradicional: ela também se manifestava em espaços alternativos de aprendizagem, como os centros culturais operários. A

proposta revolucionária seria uma educação que articula a teoria e a prática, construindo assim uma sociedade pensante e igualitária.

Nesse contexto, os jornais exerceram um importante papel na educação libertária. Um exemplo significativo foi o periódico *A Lanterna* que possuía um caráter bastante anticlerical. Segundo Bilhão (2016) o jornal teve três fases. Criado em São Paulo e sob a direção de Benjamin Motta, teve um grande alcance em sua primeira fase, chegando a ser distribuído não só em São Paulo como em outros estados do país. Na sua segunda fase Edgard Leuenroth assumiu a direção do jornal que persistiu até 1916. A sua terceira fase também foi dirigida por Leuenroth perdurou até 1935. Embora não fosse abertamente declarado um jornal anarquista, a Lanterna expressava uma crítica contundente aos partidos eleitorais e à religião, entendida por seus editores como um instrumento de alienação dos trabalhadores. Além disso difundiam o ensino racionalista e baseado na Escola Moderna que defendia a emancipação da classe trabalhadora.

Outro importante periódico da época foi *A Voz do Trabalhador*. Esse jornal tinha como diretor o militante Manoel Moscoso. Criado no Rio de Janeiro, a partir das discussões durante o Primeiro Congresso Operário Brasileiro em 1906.

A *Voz do Trabalhador* foi fundamental na divulgação das ideias anarquistas e nas críticas à exploração do trabalho. O periódico, "não se intitulava com o rótulo de anticlerical, como outros jornais anarquistas, porém fazia duras críticas à Igreja de Roma" (Marques, 2013, p. 40). Para os editores, a religião servia como forma de iludir os operários com mentiras e falsas promessas.

Na sua primeira fase, o jornal destacou as condições operárias vividas pelos trabalhadores no Rio de Janeiro, sendo porta-voz dos trabalhadores na denúncia contra abusos patronais. As más condições nas fábricas eram constantemente expostas em seus textos, que responsabilizavam os patrões pelos frequentes acidentes de trabalho. O jornal encerrou sua primeira fase em 1909 e voltou a circular em 1913.

Na nova fase o jornal seguiu a mesma linha editorial adotada no seu período inicial, porém recebeu diversas críticas por não cumprir com seu objetivo de se tornar um jornal de caráter nacional, uma vez que continuava priorizando majoritariamente notícias do Rio de Janeiro. Uma mudança presente na nova era foi a maior regularidade nas publicações, agora marcada por um tom mais militante. Os textos buscavam provocar a indignação dos trabalhadores, com objetivo de criar consciência de classe e incentivar revoltas.

No entanto, novamente houveram obstáculos que interferem na continuação do jornal, tal situação refletia os desafios enfrentados pela imprensa operária como um todo, constantemente ameaçada pela censura, pela escassez de recursos e pela hostilidade das elites políticas e econômicas.

O jornal *A Plebe*, surgido em 1917 em meio a greve geral, teve como idealizador o anarquista Edgard Leuenroth. Esse jornal nasceu como substituto do jornal *A Lanterna* que saiu de circulação por um tempo.

> A estratégia dos editores de A Plebe foi muito inteligente, pois, se por um lado era preciso garantir que o público leitor de A Lanterna continuasse lendo A Plebe, por outro, era preciso arregimentar novos leitores. Daí a aparente contradição de Leuenroth que por um momento afirma: "A Plebe é a própria A Lanterna", e depois rompe completamente com o periódico anticlerical, afirmando que, além de A Plebe surgir com

> uma "nova feição", possui uma "esfera de ação mais vasta", de "mais amplos horizontes". (Gonçalves, 2004, p. 3)

Sendo assim, além de reconquistar seu antigo público, o novo *A Lanterna* buscava ampliar seu alcance, apresentando-se como um jornal aberto à luta contra todas as formas de exploração, e não mais restrito apenas à crítica à Igreja. "Os ideais que os movem desde o surgimento do jornal são: "combate às tiranias" e "defesa do direito dos oprimidos" para preparar as bases da nova sociedade sustentada no comunismo libertário". (Gonçalves, 2004, p. 4)

Uma das estratégias adquiridas pela *A Plebe* foi usar a Revolução Russa (1917) como exemplo nas mobilizações das greves brasileiras, pois foi um acontecimento que deu esperanças para muitos militantes. Havia também denúncias de crimes cometidos por patrões e pelo Estado e de desigualdades sofridas pelos operários. Essas táticas serviam como forma de sensibilizar e causar revolta nos leitores e como consequência aderissem às greves, mobilizações, comícios e etc.

Em meados de outubro de 1917 o jornal sofreu forte repressão pelo Estado, no contexto de crescente tensão social e mobilização operária, especialmente após as greves e manifestações ocorridas naquele ano e só retornou em 1919. Na sua reestruturação, as denúncias contra a polícia se tornaram mais recorrentes (Santos, 2013, p. 52). Os editores defendiam a leitura como uma importante ferramenta educacional e, por meio dela, os jornais traziam não apenas imagens, como já foi mencionado anteriormente, mas também poemas que incentivaram a luta operária e promoviam reflexões sobre as violências e injustiças cometidas pelos patrões.

Portanto, pode-se concluir que os jornais operários desempenharam um papel primordial na educação e na formação política dos trabalhadores durante o início da Primeira República (1889 -1930). Mais do que meios de comunicação, a imprensa operária foi um instrumento de resistência e mobilização social capaz de articular discursos contra hegemônicos em meio a um período de intensas transformações e injustiças sociais.

Como vimos acima, três periódicos se destacaram nesse contexto: *A Lanterna, A Voz do Trabalhador e A Plebe*. Cada um deles, a seu modo, contribuiu para a construção da identidade proletária e para a luta de classes. Por meio de múltiplas linguagens esses periódicos penetravam no dia a dia dos trabalhadores facilitando a sua identificação com os temas abordados permitindo uma fácil leitura e identificação do operário para com seus verdadeiros "inimigos".

Atuaram ativamente na construção de uma consciência coletiva entre os trabalhadores, promovendo valores como solidariedade, resistência e combate às estruturas opressoras do capitalismo. Nesse sentido, a imprensa operária não se limitava a noticiar fatos; ela educava, formava politicamente, incentivava a organização coletiva e fortalecia o sentimento de pertencimento a um projeto de transformação social. Agindo contra a grande imprensa burguesa, esses jornais proporcionaram aos trabalhadores uma autonomia intelectual e política.

Entre linhas e lutas: a jornada de Edgard Leuenroth

A criação dos jornais operários está estritamente ligada à trajetória dos idealizadores. No caso do Jornal *A Plebe*, destaca-se a figura de Edgard Leuenroth (1881 -1968), cuja atuação na imprensa e na luta pelos direitos trabalhistas foi decisiva.

Nascido no interior de São Paulo, em 1881, ainda no Regime Monárquico. Na infância, com a morte de seu pai, sua família se mudou para a capital de São Paulo e morou em um dos bairros mais importantes da luta operária, o Brás. De acordo com Cubero (2006):

> Edgard não fez estudos regulares, foi um autodidata; deixou o curso primário para trabalhar como empregado de escritório, balconista de uma lojinha de tecidos, até se tornar aprendiz de tipógrafo, e depois tira dor de provas no jornal O Comércio de São Paulo, onde na convivência com redatores e outros trabalhadores fez o seu aprendizado sobre a vida jornalística. (Cubero 2006, p. 215)

Através disso, Edgard Leuenroth criou seu primeiro periódico em meados de 1897, intitulado *O Boi*, que circulava pelo seu bairro. Na luta dos trabalhadores do século XX, o jornal foi uma ferramenta crucial. Através deste instrumento muitos militantes utilizaram-se desse objeto como forma de organização de movimentos, além de noticiar os acontecimentos, questionar medidas autoritárias e etc. Nesse sentido, Leuenroth "defendeu a imprensa livre e, ao longo de sua trajetória de jornalista engajado, lutou aguerridamente pela liberdade de expressão e pelo livre-pensamento" (Lopreato, 2009, p. 202).

Seus jornais tinham caráter anarquista, lutavam contra as diversas formas de exploração e dominação. Além do jornal *"O Boi",* o jornalista passou a publicar também no jornal *Folha de Brás*, no qual carregava denúncias que atormentava os moradores do bairro. Leuenroth também praticou o ofício de gráfico e em 1904 criou a União dos Trabalhadores Gráficos, sendo um dos líderes do movimento na cidade de São Paulo (Khoury, 2007, p.119).

Como jornalista, nos anos seguintes publicou em diversos periódicos anarquistas. Em 1909 passou a colaborar no jornal anticlerical *A Lanterna* juntamente com Benjamin Mota. Segundo Khoury (2007), nesse jornal, "criou a coluna "Vida operária", abrindo espaço, nesse órgão, para questões do trabalhador, cuja emancipação, segundo ele, requer também se liberta do domínio da Igreja"

Nesse mesmo ano, o anarquista participou do Primeiro Congresso Operário Brasileiro (1906), realizado no Rio de Janeiro. Durante o evento, contribuiu para a criação da Confederação Operária Brasileira (COB) e do jornal *A Voz do Trabalhador*, importantes instrumentos de articulação e divulgação das ideias anarquistas no meio sindical. A partir desse momento, sua atuação nos movimentos operários se intensificou, e ele passou a ser reconhecido como um dos principais líderes das organizações trabalhistas da época (Cubero, 2006, p. 216).

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e, consequentemente, o agravamento das condições de vida das camadas mais pobres – aumento da carestia e da precarização do trabalho –, os movimentos operários, que já lutavam desde antes do início da guerra, se intensificou ainda mais. Em decorrência disso, houve o aumento da repressão do Estado contra essas mobilizações. Diante disso, diversos líderes foram perseguidos e importantes veículos da imprensa operária foram fechados, como ocorreu com *A Lanterna,* que foi censurada em 1916.

A partir do desmembramento do jornal *A Lanterna*, surge, em 1917, o periódico *A Plebe*. Jornal fundado por Edgard Leuenroth, com a colaboração de José Oiticica e Astrojildo Pereira. Paralelamente a criação do novo jornal, eclodiram as greves de 1917 em São Paulo, marcadas por forte repressão e mobilização popular. Edgard Leuenroth teve um papel central nesses acontecimentos, sendo reconhecido como um dos principais líderes do movimento. Segundo Khoury:

> Por sua enfática participação e liderança na greve, Leuenroth é preso e acusado de promover o saque ao Moinho Santista, feito pelos trabalhadores. Pela forte expressão de A Plebe no movimento, sua sede é invadida pela polícia e o jornal é empastelado. Também a Fosp é fechada por determinação do Poder Judiciário. Vários jornalistas são acusados de "conspiração", por se articular nessa greve e apoiar as paralisações. Entre eles, Julio Mesquita, de *O Estado de São Paulo*, Teodoro Monicelli, de *Avanti!*, Paulo Mazzoldi, de *IL Piccolo*. (Khoury, 2007, p. 124)

Com a prisão de Edgard Leuenroth, Astrojildo Pereira passou a se dedicar às lutas comunistas inspiradas nos ideais da Revolução Russa. Diante disso, coube ao anarquista Florentino Carvalho dar continuidade às publicações do jornal *A Plebe,* muitas vezes utilizando pseudônimos. No entanto, o jornal acabou encerrando suas publicações em 1920.

Após sua libertação em 1921, o jornalista Edgard Leuenroth retomou sua atuação na imprensa operária, contribuindo com os periódicos *A Vanguarda* e *5 de Julho*. No mesmo ano, ele reativou o jornal, *A Plebe*, que permaneceu em circulação até 1924, quando foi novamente interrompido. A terceira fase do periódico teve início em 1927 e se estendeu até o período do governo de Getúlio Vargas, momento em que foi definitivamente encerrado.

Diante disso, nota-se como a trajetória dos periódicos operários — muitas vezes marcada por uma existência efêmera – estavam ligados à vida dos seus criadores, editores e militantes. Nesse contexto, a figura de Edgard Leuenroth, personagem fundamental tanto na resistência por meio da imprensa quanto na mobilização direta nas ruas, consolidando-se como um dos nomes mais expressivos do movimento operário e anarquista brasileiro.

Diante disso, nota-se como a trajetória dos periódicos operários — muitas vezes marcada por uma existência efêmera – estavam ligados à vida dos seus criadores, editores e militantes. Nesse contexto, a figura de Edgard Leuenroth, personagem fundamental tanto na resistência por meio da imprensa quanto na mobilização direta nas ruas, consolidando-se como um dos nomes mais expressivos do movimento operário e anarquista brasileiro.

A seguir, procederemos à análise histórica da Greve Geral de 1917, compreendendo-a a relação com nossa fonte/objeto. Tal enfoque se justifica pela estreita relação entre esse movimento grevista e o conteúdo veiculado pelo jornal *A Plebe*, fonte primária de grande relevância para este estudo. Nesse sentido, a leitura crítica das postagens e publicações do periódico permitirá identificar as formas de mobilização, denúncia e resistência expressas pela imprensa operária anarquista, bem como a maneira pela qual o jornal atuou como instrumento de articulação ideológica e política junto às camadas trabalhistas da época.

Páginas de luta: o jornal *A Plebe* sob análise

A análise da Greve Geral de 1917 – iniciada na cidade de São Paulo a partir do jornal *A Plebe* – permite acessar não apenas os registros factuais do movimento, mas sobretudo as formas pelas quais a classe trabalhadora buscava construir sentidos para sua própria luta. Como um periódico pertencente à imprensa operária anarquista, *A Plebe* não se limitava a relatar os acontecimentos: atuava como agente político na disputa por narrativas, mobilizando palavras, símbolos e valores que visavam fortalecer a identidade coletiva dos grevistas e radicalizar sua ação. Nesse sentido, esse jornal constitui uma fonte privilegiada para compreender os modos

de enunciação, representação e resistência de parte dos setores subalternos em um contexto marcado por intensificação da repressão, precarização do trabalho e efervescência das lutas sociais.

Nascido no contexto da Greve Geral de 1917, o jornal *A Plebe*, de circulação semanal, publicou diversas matérias relacionadas à paralisação promovida pelos operários na cidade de São Paulo. Em seu primeiro editorial, intitulado "Ao que vimos: Rumo à revolução social", o jornalista Edgard Leuenroth esclarece os propósitos do novo periódico, destacando que este surge como uma continuidade do antigo jornal *A Lanterna*, porém com ênfase em novos temas e propostas voltadas à intensificação da luta social. Na segunda página da mesma edição, ainda que com menor destaque gráfico, Leuenroth retoma a questão do desmembramento de *A Lanterna*, com um texto voltado aos leitores do antigo jornal.



Aos amigos e antigos assignantes da «A Lanterna»

Sendo *A Plebe* uma continuação da *A Lanterna*, estamos certos de que as nossas relações com os antigos e dedicados amigos não soffrerão solução de continuidade.

A todos remetteremos o jornal firmemente convictos de que será acolhido com o enthusiasmo de outrora.

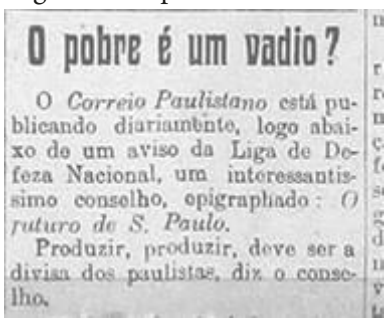
Obvio é, pois, insistir que foi contando com a coadjuvação activa dos homens de consciencias libertas que assummimos as pesadas responsabilidades desta tentativa audaz.

Falhará a nossa especiativa? Estamos certos que não, pois a publicação deste jornal é, agora, mais do que nunca, indispensavel. Pensando assim os companheiros e amigos nos darão mão forte para o successo desta obra inadiavel.

Figura 1 - Aos amigos e antigos assignantes da < A Lanterna >
Fonte: A Plebe (09/06/1917) Ano I - Ed Nº 1, p. 2

Diante disso, observa-se que a intenção dos editores era reafirmar a continuidade política e a parceria ideológica entre os dois jornais. Eles expressam o desejo de preservar a relação com os antigos leitores, ressaltando que *A Plebe* representaria um aprofundamento dos compromissos anteriormente assumidos por *A Lanterna*. O trecho evidencia, ainda, o caráter coletivo do novo periódico, voltado à difusão do pensamento libertário e à articulação das lutas operárias. Dessa forma, torna-se evidente que o jornal não se limitava a informar a partir da suposta narrativa da "neutralidade", mas se configurava e se auto afirmava como um instrumento político de combate, concebido por e para os trabalhadores.

Figura 2 - O pobre é um vadio?



O pobre é um vadio?

O *Correio Paulistano* está publicando diariamente, logo abaixo de um aviso da Liga de Defeza Nacional, um interessantissimo conselho, epigraphado: *O futuro de S. Paulo.*

Produzir, produzir, deve ser a divisa dos paulistas, diz o conselho.

Fonte: A Plebe (09/06/1917) Ano I - Ed Nº 1, p

Essa união entre os dois periódicos é evidenciada no editorial anteriormente destacado. O texto, que ocupa a capa do jornal, torna claro o principal objetivo de *A Plebe*: a conscientização de classe e, a posterior, libertação dos trabalhadores, pela luta contra todas as formas de exploração. Trata-se de um posicionamento político explícito, que reafirma o compromisso do jornal com a causa operária e com a construção de uma sociedade baseada em princípios libertários. O texto intitulado: O pobre é um vadio? Escrito por Benjamin Mota – fundador do jornal anticlerical "A Lanterna" – após os discursos feitos pela "grande imprensa" e sua indignação quanto a isso. No entanto, cabe destacar a análise de Piovezani (2019) que discorre,

> O efeito de indignação de Mota decorre de sua posição ideológica, a partir da qual concebe as relações sociais no sistema de produção capitalista. Mas, dada a força de dizeres hegemônicos, ela não impede que a crítica materialista carreie ecos da desqualificação de quem pretende defender: "De que serve ao nosso caipira o seu esforço em derrubar as matas ou capoeiras e plantar roças de milho e feijão, se ele, analfabeto e ignorante, vê-se forçado a vender por vil preço a sua mercadoria". A referência à condição de "analfabeto e ignorante" não torna inviáveis o reconhecimento da inteligência do povo pobre na sequência de sua análise e a condenação da repisada formulação do veículo conservador da imprensa paulista: (Piovezani, 2009)

Portanto, apesar de criticar e expor as injustiças cometidas da burguesia para com os trabalhadores, Mota não deixa de trazer em seu discurso influências da classe dominante – mesmo que sua intenção seja acabar com esse pensamento – ao se referir aos trabalhadores como, "analfabetos", "caipira", "ignorante" e etc. Embora, o autor em certos e em poucos momentos expõe a inteligência e força dos trabalhadores. Retomando o título da segunda parte do periódico, o pobre é vadio? Mota critica a ideia da época que defendia que o trabalhador era pobre por conta incompetência e destaca que a imoralidade estaria na burguesia que explora e exibe sua riqueza derivada e sustentada pela grande parte pobre da população.

A Plebe já vinha denunciando o agravamento das condições de vida da classe operária nos meses anteriores à greve. Em suas páginas, criticava-se abertamente o custo de vida, a exploração patronal e a violência policial, criando um ambiente de tensão e iminência.

Figura 3 - "O operariado de São Paulo parece despertar para a luta".



ACÇÃO OBREIRA

O operariado de São Paulo parece despertar para a luta

Movimentos grevistas. — Associações que surgem

Fonte: A Plebe (09/06/1917) Ano I - Ed Nº 1, p. 3

O título acima revela o entusiasmo e a expectativa da militância diante do crescimento das mobilizações operárias, ao mesmo tempo em que marca um momento de ruptura e a necessidade emergencial de construção de uma consciência de classe entre os trabalhadores. Essa leitura pode ser reforçada pelo trecho destacado a seguir:

> Os trabalhos nesse sentido prosseguem e é de esperar que, no mais breve tempo possível, o proletariado de S. Paulo possa dispor de uma potente organização de luta para fazer frente com vantagem aos miseráveis que, pavoneando-se estupidamente com títulos e comendas comprados a peso de ouro, vão acumulando fortunas colossais à custa de indefesas crianças, de pobres mulheres, da velhice alquebrada e de uma multidão de homens a quem a miséria continua do seu triste viver amorteceu a noção da dignidade e da altivez. Oxalá, pois, que o movimento promissor, agora em início, ganhe o devido vulto tão rapidamente quanto a gravíssima situação exige. (A Plebe, São Paulo, 1917, ano 1, nº 1, p. 3)

Além de abordar as questões nacionais e em especial do estado de São Paulo diretamente relacionada à realidade do operariado brasileiro, *A Plebe* destinava parte de suas páginas à divulgação de notícias internacionais, principalmente aquelas relacionadas às lutas operárias e aos movimentos revolucionários em curso em outros países. Ao noticiar greves, protestos e revoluções ocorridas em outros países, demonstra o compromisso com os princípios anarquistas internacionais, que entendiam a classe trabalhadora como um grupo unido por interesses comuns. *A Plebe* procurava não apenas informar seus leitores, mas também inspirá-los, apresentando exemplos concretos de resistência e organização popular. Dessa forma, o jornal ampliava o horizonte político dos trabalhadores brasileiros, reforçando a ideia de que a transformação social não era um projeto isolado, mas parte de uma luta coletiva mundial.

Na matéria intitulada "Revolução Russa", publicada na edição de *A Plebe* do dia 16 de junho de 1917, o jornalista Antônio Candeias Duarte, sob o pseudônimo de Hélio Negro, apresenta a Revolução Russa como consequência direta de uma catástrofe provocada por um regime perverso, fundamentado na propriedade privada. No mesmo texto, o autor também dirige severas críticas à guerra em curso, evidenciando a perspectiva anarquista do periódico ao denunciar tanto o militarismo quanto às estruturas socioeconômicas que sustentavam o conflito.

Figura 4 - A grandiosa epopeia russ



2

ARREBOL DA LIBERDADE

A grandiosa epopeia russa

As verdadeiras origens da revolução — Influencia decisiva do elemento avançado — Como se constituiu o Conselho de operarios e Soldados — Interessante carta de Jean Grave

Fonte: A Plebe (30/06/1917), ano 1 - Ed. nº 4, p. 2

Retomando o debate sobre a Revolução em curso na Rússia em 1917, o jornal *A Plebe* utiliza o termo "epopeia" para caracterizar o movimento revolucionário, reforçando a ideia de que os atos organizados pelos trabalhadores russos constituíam um acontecimento glorioso e transformador. O texto apresenta uma análise mais aprofundada sobre as causas das rebeliões, destacando a atuação dos conselhos operários como elementos fundamentais na organização política e social da classe trabalhadora. Além disso, a publicação de uma carta do anarquista francês Jean Grave evidencia, mais uma vez, a importância atribuída pela imprensa operária à militância internacional.



Fonte: A Plebe (30/06/1917), ano 1 - Ed. nº 4, p. 1



Fonte: A Plebe (23/06/1917), ano 1 - Ed. nº 3, p. 1

As charges constituíam um recurso recorrente nos jornais revolucionários e representavam uma das principais estratégias utilizadas por *A Plebe* para engajar seus leitores. As imagens publicadas mantinham estreita relação com os temas abordados em cada edição, funcionando como uma forma de síntese crítica e visual dos conteúdos tratados. Segundo Santos (2013) "a imagem, sendo uma fotografia ou um desenho, representava um ponto alternativo para prender a atenção do leitor, ou para fazê-lo refletir". Dessa maneira, as charges e ilustrações assumiram um papel pedagógico e político, contribuindo para a formação de uma consciência crítica entre os trabalhadores.

A Figura 5, intitulada "O Brazil na Guerra" e acompanhada da legenda "O último pedaço de pão", constitui uma crítica à participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial e aos impactos desse envolvimento sobre a população trabalhadora. A legenda reforça a ideia de miséria e escassez de alimentos vivenciada pelas classes populares. Na imagem, observa-se a figura de um soldado romano, representando a própria Guerra, que se impõe de forma violenta ao retirar o último alimento da mesa de uma família em situação de vulnerabilidade. Essa representação visual denuncia uma das principais consequências dos conflitos armados: o desvio de recursos essenciais da classe trabalhadora para sustentar os interesses da classe dominante.

Na figura 6, nota-se uma representação da morte montada a cavalo. Tal representação refere-se a forma de como a Guerra causa mortes e destruição. A esquerda vários homens caminham em direção a essa morte, enquanto a direita há vários corpos já falecidos. A destruição ao fundo mostra como uma guerra além de matar muitas pessoas, também destrói tudo ao seu redor. A frase "A que vencerá", traz uma ironia e indica que não só exércitos ou países ganham o conflito, mas a morte sempre será a maior vencedora em uma guerra.

Essas representações evidenciam o posicionamento do periódico *A Plebe* em relação à Primeira Guerra Mundial, compreendida como um conflito entre Estados capitalistas e conduzido pelas elites com o objetivo de manter o controle sobre as classes populares. Para o jornal, os verdadeiros prejudicados pela guerra eram os soldados e os trabalhadores, que sofriam as consequências diretas e indiretas desse processo destrutivo, sendo utilizados como instrumentos descartáveis nos interesses das potências dominantes.

Outra coluna recorrente no jornal *A Plebe* era dedicada à publicação de notícias sobre movimentos operários que ocorriam fora da cidade de São Paulo e, em alguns casos, até mesmo em outros estados brasileiros. O propósito do periódico era ampliar a visão acerca da luta da classe trabalhadora por todo o país. Dessa forma, o jornal contribui para a construção de

consciência coletiva, além de mediar as questões operárias em uma grande escala, fortalecendo a união dos trabalhadores. Segundo Biondi e Toledo (2018),

> O movimento de São Paulo teve repercussões no resto do país, embora muitas greves que eclodiram no mesmo período, a partir dos meados de julho, em outras cidades brasileiras, estivessem ligadas nem tanto ao espírito de emulação da greve geral paulistana, mas a motivos e dinâmicas próprias, parecidas com as de São Paulo e até da conjuntura mundial. Certamente, as notícias do estado de rebeldia que a greve geral de São Paulo havia tomado e o sucesso alcançado foi um estímulo para que em outras cidades do país as greves locais se intensificassem, almejando uma solução parecida de afirmação da classe trabalhadora. (Biondi e Toledo, 2018, p. 62)

Essa cobertura demonstra não apenas o papel informativo do periódico, mas também seu envolvimento direto na articulação e fortalecimento das organizações operárias. Ao divulgar e incentivar a participação na FOSP, o jornal reafirmava seu compromisso com a construção de espaços coletivos de organização e resistência, fundamentais para o avanço das reivindicações trabalhistas e para o fortalecimento da identidade e da coesão entre os diversos segmentos da classe operária paulista.

Nesse contexto, no final de agosto de 1917, paralelamente ao processo de reorganização da FOSP, as greves voltaram a ocorrer com frequência, motivadas pelas mesmas reivindicações que impulsionaram os protestos de maio e junho. Isso porque, embora diversos empresários tenham assinado acordos com os trabalhadores em meados de julho, às mobilizações foram gradualmente perdendo força, sem que muitas das promessas fossem efetivamente cumpridas pelos patrões.

Dessa forma, evidencia-se que o jornal *A Plebe* não apenas cumpriu o papel de denunciar os abusos e articular críticas ao sistema burguês, mas também se consolidou como um instrumento de resistência e conscientização diante da forte repressão imposta pelo Estado. A crescente violência policial, interpretada pelos anarquistas como uma retaliação direta às conquistas operárias, demonstra o quanto o controle e a intimidação se tornaram estratégias centrais para frear o avanço das mobilizações. Assim, ao longo de 1917 e nos anos seguintes, tanto a imprensa operária quanto os próprios trabalhadores seguiram enfrentando um cenário de vigilância, censura e repressão, que, apesar dos obstáculos, não conseguiu silenciar por completo as vozes em luta por melhores condições de vida e de trabalho

Considerações Finais

A análise desenvolvida nesse estudo possibilitou compreender a relevância fundamental da imprensa como fonte e objeto historiográfico, evidenciando como a virada metodológica impulsionada pela Escola dos *Annales* e pelas abordagens marxistas transformou a leitura dos jornais no campo da História. Ao superar a perspectiva de pretensa neutra ou factual, a análise dos periódicos revela um campo de disputas políticas, ideológicas e econômicas, onde silêncios, escolhas editoriais e estratégias discursivas atuam como chaves de leitura para o imaginário e a práxis de uma época.

Nesse sentido, a diferenciação entre a "grande imprensa" burguesa e a imprensa operária libertária mostrou-se central. Enquanto a imprensa hegemônica buscava legitimar a ordem estabelecida e desqualificar as mobilizações populares, os jornais operários tornaram-se importantes veículos de contra-narrativa, voltados à conscientização de classe, à denúncia

da exploração capitalista, à difusão do ensino racionalista e à articulação da resistência trabalhadora. Como observado ao longo do estudo, periódicos como *A Lanterna* e *A Voz do Trabalhador* abriram caminhos cruciais para a consolidação desse espaço de imprensa alternativa e pedagógica.

A trajetória de Edgard Leuenroth revela a relação intrínseca entre a militância de rua e a imprensa operária. Sua atuação nas ruas, como líder anarquista, articulador e jornalista demonstra como os jornais operários dependiam profundamente da dedicação militante de seus idealizadores para resistir à escassez de recursos, às invasões policiais, à censura e às constantes interrupções.

Portanto, a análise feita sobre jornal *A Plebe* durante a efervescência da Greve Geral de 1917 comprovou o papel estratégico desse veículo no cenário paulista e nacional. Por meio do uso de editoriais, noticiário internacional, relatos de lutas operárias e recursos visuais como charges pedagógicas e satíricas, *A Plebe* não apenas noticiou os fatos, mas atuou ativamente como agente político e pedagógico na construção de um sentimento coletivo de emancipação e na denúncia da repressão estatal e da violência do capital. Assim, o estudo reacende a importância de resgatar a imprensa libertária como patrimônio documental indispensável para a escrita das histórias dos mundos do trabalho no Brasil.

Referências e fontes

Fontes Hemerográficas

A grandiosa epopeia russa. São Paulo: **A Plebe**, 30 jun. 1917. p. 2.

A Guerra. São Paulo: **A Plebe**, 16 jun. 1917. p. 1.

Aos amigos e antigos assignantes da A Lanterna. São Paulo: **A Plebe**, 9 jun. 1917. p. 2.

O Brazil na guerra. São Paulo: **A Plebe**, 30 jun. 1917. p. 1.

O operariado de São Paulo parece despertar para a luta. São Paulo: **A Plebe,** 9 jun. 1917. p. 3.

Referências Bibliográficas

BARROS, José D'Assunção. ***O jornal como fonte histórica.*** Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

BIONDI, Luigi; TOLEDO, Edilene. **Uma revolta urbana: a greve geral de 1917 em São Paulo.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018.

AZEVEDO, Raquel de. A resistência anarquista: uma questão de identidade (1927-1937). 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BILHÃO, Isabel. Imprensa e educação operária: análise da difusão do ensino racionalista em jornais anarquistas brasileiros (1900-1920). Rio Grande do Sul. Revista Educação Unisinos. 2016

Clemente, A. C. do C., & Ricon, L. C. C. (2024). A educação libertária e a imprensa anarquista: uma análise. Cuadernos De Educación Y Desarrollo, 16(13), e7021. https://doi.org/10.55905/cuadv16n13-132

CUBERO, Jaime. edgar leuenroth, o homem e o militante. Verve, p. 215-220, 2006.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org). Fontes Históricas. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008 111-153.

GALHARDI, Arthur Monteiro. Educação anarquista e o movimento operário brasileiro no início do século XX [recurso eletrônico]: perspectivas acerca do Folha do Povo (1908-1909) e A Plebe (1917-1919). 2024. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

KHOURY, Yara Aun. Edgard Leuenroth, anarquismo e as esquerdas no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão; (org.). A Formação das Tradições (1889-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Pág.115-130.

KRENISKI, Gislania C. P.; AGUIAR, Maria do Carmo P. O Jornal Como Fonte Histórica: A Representação E O Imaginário Sobre O "Vagabundo" Na Imprensa Brasileira (1989-1991). ANPUH. São Paulo. p. 1-14, 2011.

LOPREATO, Christina. O (des)encontro do brasil consigo mesmo: ditos e escritos de edgard leuenroth. Verve, v. 15, p. 201-221, 2009

MARQUES, Carlos. A Imprensa libertária: jornalismo operário e resistência anarquista na primeira década do século XX. Antíteses, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 855–864, 2013. DOI: 10.5433/1984-3356.2012v5n10p855. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/9680.

PIOVEZANI, Carlos. A oratória popular na imprensa anarquista brasileira: um estudo de caso do jornal A Plebe. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, SP, v. 61, p. 1–19, 2019. DOI: 10.20396/cel.v61i0.8654545. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8654545.

SANTOS, Kauan Willian dos. O jornal A Plebe: militância e estratégias de propaganda anarquista no movimento operário em São Paulo (fi9fi7 a fi920). Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado e Licenciatura em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2013.

TOLEDO, E.. Um ano extraordinário: greves, revoltas e circulação de ideias no Brasil em 1917. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 30, n. 61, p. 497–518, maio 2017.

“A cajuína cristalina em Teresina”: vivências juvenis nos festivais universitários de Teresina (1971-1984)

“The Crystal-Clear Cajuína in Teresina”: Youth Experiences at Teresina’s University Festivals (1971–1984)

Marcos Vinícius Fernandes de Moraes
Graduando em História
Universidade Federal do Piauí

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Doutor em História Social
Universidade Federal do Piauí

Resumo: O artigo toma como objeto de estudo histórico a experiência musical em Teresina entre o início dos anos 1970 e o início da década de 1980, tendo como objeto central os festivais de música realizados na capital e sua conexão com as políticas de Estado e as vivências juvenis do período. Para tanto, realiza uma revisão historiográfica e de memórias acerca das estéticas musicais no Brasil desde a década anterior e o advento da ditadura militar. Como empiria central, encontram-se documentos oficiais ligados ao Projeto Piauí, jornais alternativos e material imagético sobre festivais do período. Teórica e historiograficamente, o texto ampara-se em autores como Hermano Carvalho Medeiros, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Paulo Ricardo Muniz Silva, Pierre Bourdieu e Zuza Homem de Mello.
Palavras-chave: História. Música. Teresina. Festivais.

Abstract: This article takes as its object of historical study the musical experience in Teresina between the early 1970s and the early 1980s, focusing on the music festivals held in the capital and their connection to state policies and the youth experiences of the period. To this end, it conducts a historiographical and memory review of musical aesthetics in Brazil since the previous decade and the advent of the military dictatorship. The central empirical data consists of official documents related to the Piauí Project, alternative newspapers, and visual material about festivals from that period. Theoretically and historiographically, the text draws on authors such as Hermano Carvalho Medeiros, José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, Paulo Ricardo Muniz Silva, Pierre Bourdieu, and Zuza Homem de Mello.
Keywords: History. Music. Teresina. Festivals.

No período que medeia os anos 1970 e 1980, a cidade de Teresina vivenciou uma intensa transformação no que concerne às políticas públicas, sobretudo ligadas ao governo de Alberto Tavares Silva e às transformações culturais, que transitavam entre o aproveitamento dos processos econômicos vinculados a tais macropolíticas e às práticas de resistência micropolítica, que concluíam, sobretudo, para a produção de jornais e suplementos alternativos, os quais davam principal ênfase à experiência juvenil de classe média na cidade.

Como parte desse conjunto de transformações, a ambiência musical pode ser tomada como um importante emblema de um tempo: influenciados, principalmente, pelo cenário nacional que pulsava com estéticas tais como a emergência da MPB, da bossa nova e do movimento tropicalista, Teresina conviveria com a emergência de estilos musicais, projetos culturais vinculados ao Estado e festivais que tinham como inspiração, principalmente, aqueles realizados nas grandes redes de televisão, sobretudo a TV Record, fundamentais para o lançamento e consolidação das estéticas acima descritas.

Se pensarmos em um âmbito mais amplo, podemos entender que as mudanças sociais que geraram modificações pela música são percebidas desde as sociedades europeias até o contexto brasileiro por Marcos Napolitano. Em seu texto *História & música popular*, o autor aponta como sendo a partir do surgimento da divisão de classes sociais na Europa que o processo musical se desenvolve e se populariza:

> Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o music-hall (e suas variáveis) (NAPOLITANO, 2002).

Portanto, a citação afirma quanto ao fato de que essas mudanças são causadas por essas pequenas explosões sociais que surgem a partir de processos sociais o que não difere em nada do surgimento da música urbana no Brasil que por si só já é uma gigantesca explosão. Ainda segundo o autor:

> Numa perspectiva histórica mais linear, para facilitar a introdução do tema, podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas músicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum) (NAPOLITANO, 2002).

Nesse sentido, na prerrogativa de Napolitano percebemos que a música brasileira surge de maneira mais evidente de maneira "tardia" e com influências bem definidas. Portanto, a história imbricada à música é um tema de difícil digestão de alguns historiadores, e José Geraldo Vinci de Moraes discorre quanto a isso:

> Normalmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento enfrentam uma série de interminável de dificuldades (que de maneira geral também são aquelas enfrentadas por

> boa parte dos historiadores). Isto é, a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração (MORAES, 2000).

Consoante isso, a afirmação de José Geraldo discorre quanto a prerrogativa já afirmada de que a história e música relacionadas não necessariamente são coisas que os historiadores possuem certo gosto tendo em vista os fatores supracitados. Diante do exposto, este texto objetiva, articulando a bibliografia produzida a respeito e a documentação que concerne ao contexto de final dos anos 1970 e início da década de 1980, compreender os processos em torno dos quais uma parcela da juventude teresinense do período configurou-se como parte dos festivais de música popular ocorridos na cidade, bem como as maneiras como esses eventos se constituíram como importantes vetores culturais da cidade.

Da MPB aos festivais: a configuração do cenário musical no Brasil

> Um filme, chamado Bonnie and Clyde, está fazendo agora um tremendo sucesso na Europa. E com uma força tão grande que sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas e aos menores hábitos das pessoas. São os anos trinta que estão sendo revividos. Bem por dentro dessa história e à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro, um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o tropicalismo. O que é?
> [...]
> O tropicalismo ou cruzada tropicalista pode ser lançado qualquer dia desses numa grande festa no Copacabana Palace. A piscina estará repleta de vitórias-régias e pérgula enfeitada com palmeiras de todos os tipos. Uma nova moda será lançada: para homens, terno de linho acetinado branco, com golas bem largas e gravatas de rayon vermelho; as mulheres devem copiar antigos figurinos de Luiza Barreto Leite ou Iracema de Alencar (ARAÚJO NETO, [1968] 2008, p. 92-93)

O ano era 1968, quanto Torquato Neto, jovem teresinense que participaria das movimentações do qu, posteriromente, seria chamado de Tropicalismo, escrevia um texto intitulado *Tropicalismo para iniciantes*, que só seria publicado efetivamente no livro *Os últimos dias de Paupéria*, organizado por Waly Sailormoon, em 1973. Naquele mesmo ano de 1968, o lançamento do segundo álbum sonoro de Gilberto Gil, que levava seu nome, mas que também seria conhecido como *Frevo Rasgado*, trazia consigo uma outra possível nomenclatura para a brasilidade. A própria capa do disco, como é possível vislumbrar na imagem abaixo, transmitia uma ode à cor e a uma certa diversidade nacional, que, no entanto, já se parecia um tanto diferente com outras tantas que se enunciavam anteriormente. Não sendo um Brasil luso-tropical. tampouco marcado por uma sociologia das relações de classe, também não parecia com os ideais de um sertão mágico tal como apontara Ariano Suassuna.

Se pensarmos o disco de Gilberto Gil como um acontecimento no interior de seu tempo, cabe observar que ele, tanto no âmbito de seu conteúdo quanto de sua estética, traz enunciados que remetem à própria produção de sentidos sobre o Brasil que se desejava nessas condições históricas. Na sua capa, a parte exterior do disco, habitam imagens que evocam, por

exemplo, uma multiplicidade de cores fortes, típicas do discurso de mistura que demarcava o chamado movimento tropicalista. Gil, vestindo um traje que em muito lembra a dos imortais da Academia Brasileira de Letras, encontrava-se ladeado de duas figuras díspares que diziam respeito ao seu tempo: um homem branco, figurado em trajes militares e com um ar europeu imperialista, e um homem negro, de postura molejante, vestindo roupas coloridas e que parecia representar a alegria e o movimento do mundo dito moderno. Esses enunciados, cuja simetria é, provavelmente, intencional, se coadunam com o próprio conteúdo interno do disco, onde uma canção se destacava. Seu título era *Marginália II*. Sua letra era do poeta Torquato Neto, que, músicada por Gil, se tornava uma canção que evidenciava aquela cor do Brasil, que aparecia na capa do disco. A celebração dessa outra brasilidade, aparentemente tão diferente daquelas anteriores, se evidenciava num espaço que mais parecia um salão de festas da diferença. Em seu conteúdo, uma mensagem se mostrava presente: há no Brasil pedaços de tantos outros que é preciso entendê-lo como um grande monstro que consome constantemente a si mesmo:

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo
Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia
Conheço bem minha história
Começa na lua cheia
E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras

Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte

A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh yes, nós temos bananas
Até pra dar e vender
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo (GIL, 1968)

O poema de Torquato Neto, músicado por Gilberto Gil, expressa bem a proposta de Brasil lançada nesse momento histórico de emergência de novas subjetividades. Os enunciados retomados, compondo uma espécie de poesia antropofágica, remetem a símbolos nacionalistas, representações do estereótipo da brasilidade, tais como a romântica *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, e a famosa marchinha de carnaval *Yes, Nós Temos Bananas*, composta por Alberto Ribeiro e João de Barro, dispostos, aqui, numa relação disparatada de imagens. As contradições nacionais se mostram presentes numa espécie de sinfonia da diferença, onde, tal como fica expresso no verso da canção, "o Terceiro Mundo pede a bênção e vai dormir".

Trata-se, portanto, de um dispositivo discursivo, no qual há o desejo de conformar o Brasil sob uma identidade diferente da sociologia luso-tropical em essência, mas fortemente semelhante em objetivos de demarcação de um local para a cultura e a identidade nacionais. Afinal de contas, assim como tantas outras demonstrações de que a cultura brasileira desejava ocupar um lugar de poder, a Tropicália buscava assumir-se como um movimento. Assumir, portanto, "completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido" (ARAÚJO NETO, [1968] 2008, p. 92). Eis, portanto, o que seria a Tropicália, ou o "Tropicalismo" – aqui assumindo a forma de movimento, enunciado por Torquato Neto, ainda em 1968, com texto em itálico como forma de destaque.

Nesse sentido, pensando historicamente o contexto em questão, é possível acionar as memórias músicais construídas em torno da década de 1960 na obra *Noites Tropicais: solos, improvisos e memorias músicais*, onde Nelson Motta discorre quanto as suas vivências noturnas e suas experiências no cenário carioca no que tange à emergência de novos artistas as novas descobertas da cidade. De acordo com seu relato, o autor afirmava possuir uma certa facilidade de acesso a artistas do *maestream* musical brasileiro, o que pode ser evidenciado no seguinte relato:

> Outono carioca de 1960. Um show marcou para sempre a história da música brasileira. E a minha vida. Numa noite quente, no anfiteatro ao ar livre da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha, as luzes se apagaram e ouviu-se a gravação de Sylvinha Telles e grande orquestra de "Eu preciso de você" (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira). Uma abertura festiva e empolgante, não em ritmo de bossa nova mas de overture da Broadway. Uma a uma se iluminaram as janelas do segundo andar atrás

> do palco e de cada uma delas foi desfraldada uma bandeira, com as palavras "a noite", "do amor", "do sorriso" e "da flor". No meio do público que superlotava os dois mil lugares do anfiteatro, aplaudi delirantemente (MOTTA, 2000).

Por conseguinte, na afirmação anterior de Nelson Motta é perceptível a emergência de novos ícones da música popular e a emergência dos novos festivais que foram surgidos durante esse período. Sua experiência permite um diálogo indireto com Nelson Motta Zuza de Homem Melo, em cuja obra *A era dos festivais: uma parábola* discorre quanto ao surgimento dos festivais como uma forma de expressão dos diferentes gêneros músicais da música popular de sua época. Mello faz uma descrição quanto ao primeiro da TV Record sendo organizado como um desfile, mesmo antes da exposição musical. Na paráfrase que faz ao noticiado na época, afirma: "Aquele publico não estava tão interessado assim em conhecer as canções, como se imagina, mas sim em ver o desfile das garotas." (MELLO, 2003). Porem ao decorrer da década os festivais foram "explodindo" no falar da população da região Sudeste do país.

O que, portanto, resvala na questão de o que necessariamente é a necessidade musical dos jovens, afinal, o que mais pode se perceber é que a música e as artes como um todo não são táteis as classes menos favorecidas da sociedade e, portanto aquilo que está presente no *mainstream* acaba sendo o de maior acesso a aqueles que maior se apresentam na sociedade, o que certamente não anula a possibilidade daqueles que somente teriam a possibilidade de ouvir o que esta mais de obvio, poderem ouvir o que há de novo, entretanto, no contexto falado, há uma necessidade de entender que a informação e a música não necessariamente chegaria de maneira tão rápida. O que certamente, daria esse ar de erudito "sem poder" das classes médias altas da época, onde o que era de novo surgia com uma roupagem de clássico, mas não somente isso, mas também uma idealização de aquilo que surge ser superior ao popular das classes mais baixas.

No final da década de 60 surge o que seria o primeiro passo de um grande avanço na música brasileira, o surgimento do álbum, *Tropicália ou Panis et Circencis*, onde faz uma grande farofa de ritmos e estilos em um LP compilado. O álbum surge com idealização anterior de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco de Caetano começa com uma delas: foi por mero acaso que o baterista Dirceu parodiou sobre o Descobrimento do Brasil, um dos motivos da ampla e diversificada seara tropicalista. É como se inicia "Tropicália", a canção que abriga o estilo fragmentário e alegórico, empregando colagens de citações literárias, ironias e paródias sobre valores que identificam as letras das canções tropicalistas (MELLO, 2003:203)

Segundo tal afirmação, Caetano já surgiria com a ideia de uma mistura de diferentes influências em uma só fórmula, como ideia de representação e experimentação musical. E diante disso, Mello afirma que no degringolar da experimentação, Gilberto Gil também adotaria tal perspectiva. O segundo disco da trilogia é o de Gil, que, como o de Caetano, tinha no título o nome do autor. Debochado desde a capa, com suas fotos vestindo fardão acadêmico e em farda militar de gala, encerra também acasos registrados e alusões literárias. Com a participação de Rogério Duprat e dos Mutantes, o sentido tropicalista tem início na segunda faixa, pois a primeira é *Frevo Rasgado* que Gil inscrevera no III Festival da Record mas que não ficou entre as 36 finalistas. É um disco menos cosmopolita, com uma paisagem mais interiorana, destacando-se na estética tropicalista a já mencionada – e irônica - canção *Marginália II*, em cuja

letra se destaca o refrão já citado acima –"aqui é o fim do mundo", que teria em Torquato Neto sua autoria (MELLO, 2003:208)

Portanto, tal experimentalismo de ambos de imbricar em algo novo na mistura do velho com o novo, o erudito, e o popular, gerou essa nova farofa que por fim deu origem ao aclamado *Tropicália ou Panis et Circencis*, que certamente foi o ponto de maior importância para a música brasileira e especialmente para a música que fora considerada átona ao que estaria regente no momento, fosse esse regente no *mainstream* musical, ou regente governamentalmente falando, onde estariam nos anos de ditadura militar no país, onde tendo em vista que o experimentalismo não estaria somente nos arranjos ou nas letras, e também nos modos de agir e vestir, afinal, o que pode ser analisado a partir da ideia de representações e simbolismos de Pierre Bourdieu, segundo o qual "prolonga-se na produção incessante de novos gostos socialmente diferenciadores e no abandono progressivo das práticas culturais entretanto apropriadas pelas camadas subalternas" (BOURDIEU, 1989:04), o que representa de maneira direta quanto as formas de representação corporal, e expressão política. Tal dimensão aparecerá, portanto, em diferentes âmbitos regionais, tendo como um de seus exemplos o Piauí.

Do Projeto Piauí aos festivais: múltiplos cantares na capital piauiense

Partindo do contexto nacional analisado, cabe perceber ao como as políticas públicas se portariam no estado e como durante a ditadura militar tinham uma busca por investimentos financeiros. Documento datado de 17 de janeiro de 1973, relativo ao Projeto Piauí, engendrado pelo governo estadual de Alberto Tavares Silva, indica a preocupação estadual em desenvolver uma política para cultura como forma de afirmar o ideal de desenvolvimentismo do Estado, parte de um desejo mais amplo de indicar um "Brasil grande", também na dimensão cultural e educacional:

> [...] do modelo que aqui foi elaborado. A primeira etapa dos trabalhos, realizada com os recursos locados pelo Ministério do Planejamento e Coordenação Geral, pelo Ministério da Educação e Cultura e pelo Estado do Piauí, num total de Cr$ 1.600.000,00, terminou no dia 16 de dezembro de 1972, tendo começado a 23 de junho de 1971 (PROJETO PIAUÍ, 17 jan. 1973. p. 2) .

Nesse sentido, pode-se depreender a existência "boa vontade" de dar ao estado um tônus de modernização em períodos de ditadura, afinal, era parte do projeto macropolítico a construção de uma imagem que fugisse do paradigma do subdesenvolvimento. Portanto, o Governo de Alberto Silva foram sinônimos de desenvolvimento para o estado, e no em jornais não seria difícil encontrar frases e manchetes que afirmariam copiosamente quanto ao desenvolvimento do Estado, e não somente quanto ao desenvolvimento, mas quanto a um chamado "Projeto Piauí" (O ESTADO, 1972:50) que será comentado mais a frente e portanto com a emergência do dito desenvolvimento e um crescente investimento de capital nacional (SOUZA, 1973) e internacional (PROJETO PIAUÍ, 1973), foram motivados novas caras e professores de uma educação audiovisual (PROJETO PIAUÍ, 1974) no degringolar do que seria o propalado projeto.

O Projeto Piauí consistia em uma ação governamental que buscava fomentar uma série de investimentos no estado para o desenvolvimento pleno, afinal conforme enunciado aci-

ma, a ideia do período governamental dos militares era dar uma tonalidade mais afirmativa e convidativa para o próprio governo pois seria mais vantajoso manter essa ideia de limpeza no status quo do país. A proposta econômica enquadrava-se, portanto, na lógica do nacional-desenvolvimentismo de viés keynesiano, já em viés de aplicação, sobretudo desde os governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, mas aqui amparado pelo viés da modernização autoritária (cf. GENNARI, 2014).

Nesse sentido, os ideais de investimento e desenvolvimento não somente foram responsáveis para uma modificação do imaginário intelectual popular mas também a uma "reacionarização" ao que estava posto como popular e vigente, ou seja, a cultura popular e o governo eram criticados por aqueles que se mais se afastavam desse apanágio, onde regiões menos favorecidas que tinham tal sentimento e que agora teriam a "oportunidade" de se manifestar –mesmo que por debaixo dos panos da ditadura- onde surgiram portanto movimentos populares muito inspirados na figura de Torquato Neto onde indiretamente gerou toda uma geração de admiração, por sua figura e legado.

Perante isso, tal ideia pode ser percebida em jornais que eram a favor de uma contracultura e a uma maior valorização da cultura. E onde surgiria isso? Nas universidades, e nos jornais, onde surgiriam no inicio da constituição do "desenvolvimentismo piauiense" e ao desenvolvimentismo do posto como cultura popular do estado que era a cultura sertaneja. Portanto podem ser citados jornais como *Hora Fatal, Boquitas Rouge, Chapada do Corisco, O Sol* e *Gramma,* editados, em sua maioria, nos anos 1970. Os suplementos apresentavam perspectivas quanto a uma crítica à cultura de massas e especialmente – a exemplo do jornal *Inovação*, periódico juvenil editado em Parnaíba, no qual eram feitas tais críticas como pode ser percebido nesse trecho:

> Jovens parnaibanos, necessitamos de um entrosamento político; por quê não o fazemos? O homem para viver ciente de sua posição social, é preciso, pelo menos, saber em que situação politica sobrevive. É necessário para o jovem saber que o futuro o espera e, sendo assim, temos que nos preparar para ele. Sem uma visão política não podemos sentir de perto, as coisas que afligem a, humanidade como: a carência de alimentos, a falta de cultura, moradia e outros fatores importantes para o homem, para nossa sobrevivência. Nos jovens emedebistas parnaibanos, devemos participar, pois reconhecemos ser este o caminho mais acertado para a Redemocratização do nosso país. (INOVAÇÃO, 1978.)

É, portanto, nesse trecho que podemos perceber um certo reclame a favor de uma não ignorância dos jovens quanto a uma indiferença ao que realmente ocorre na realidade que o desenvolvimento não seria necessariamente um motivo claro de se apascentar às reações que gerariam e que mesmo maquiadas estavam presentes na vida de uma grande quantidade de pessoas, ou seja, era uma exclamação quanto a não ignorar as desigualdades sociais tanto em desigualdades econômicas quanto ao acesso a cultura. Nesse sentido, em outros jornais marginais tem-se uma crítica quanto as medidas do governo quanto a essa ideia de desenvolver a música onde tem-se a crença de indiretamente ser uma forma de dar aos indivíduos essa já supracitada ideia de apatia ao que ocorria no contexto em discussão. Exemplo disso é a página da edição de número 04 do teresinense *Chapada do Corisco*:



CHAPADA DO CORISCO, n. 04, [s/d]

Na página em destaque pode-se perceber uma colagem que afirma quanto a uma crítica quanto a falta de investimento nas artes na imagem colada de um indivíduo sendo enforcado com a legenda "artista" na parte de cima, o que afirma a uma falta de apoio a classe artística como uma força independente. Portanto, além de uma crítica a descredibilização da independência artística por parte do governo e denúncia quanto à tal falta de créditos pela sociedade, conforme pode ser visto no fragmento abaixo, retirado da matéria *Por uma nova mentalidade*:

> Sempre houve uma opinião generalizada de que poetas, ou mesmo os artistas em geral, são estravagantes, excêntricos, loucos. Como o Romantismo foi o último movimento poético popular no Brasil, muitas pessoas conservam até hoje a imagem do poeta como um romântico aluado, desligado da realidade cotidiana. Na verdade, nem mesmo os românticos eram assim, pois apenas a segunda geração romântica foi intimista e mística. Poetas como Castro Alves existiram no Romantismo e procuraram fazer uma poesia de responsabilidade histórica que superou o próprio Romantismo. Castro Alves foi um poeta de vanguarda em sua época e muito atento às transformações e necessidades da sociedade do seu tempo.
>
> Em 1922, a Semana de Arte Moderna veio consolidar a imagem dos poetas como seres "diferentes", cidadãos "especiais", relacionados com a galhofa, a irresponsabilidade, a bagunça. Na verdade, vê-se apenas um espectro da Semana, o lado pitoresco e agitacional dela. Esquece-se que aqueles artistas tiveram que adotar certas atitudes de choque, de agitação, apenas como tática, como maneira de romper a apatia cultural, chocar valores tradicionais, promover a Semana. Na verdade, a Semana de Arte Moderna foi uma promoção organizada, foi resultado de uma coordenação de esforços de poetas, narradores e artistas plásticos. Foi, quando muito, uma bagunça organizada.
>
> Esses preconceitos em relação aos artistas, principalmente aos poetas, são incentivados por uma imprensa e por uma crítica confundidas, desde muito tempo atrás.

> Boêmio, sonhador, irresponsável, digno de pouca confiança, visionário a que não se deve dar crédito, tudo isso são preconceitos acumulados sobre os poetas e muitas vezes aceitos por eles. Baudelaire usava cabelos verdes e passeava com uma tartaruga pela coleira; Rimbaud chegou até a ser contrabandista de armas. Mas, por outro lado, nosso genial Augusto dos Anjos foi um metódico professor, Cruz e Souza foi um ferroviário explorado [...] como tantos homens (CHAPADA DO CORISCO, s/d.)

É perceptível uma remessa direta ao que tange ao que foi dito anteriormente no sentido de a sociedade tinha preconceito com a classe artística da sociedade onde o autor afirma que tal preconceito seria preconizado por uma mudança de valores que tal classe faria nas mentalidades, mas que não seria uma bagunça sem objetivo, afirmando que: "foi quando muito, uma bagunça organizada" (Chapada do Corisco – n.4 [s.d]). Ou seja, um reclame a um maior apoio ao que se teria de classe artística, e a liberdade que daria na sociedade. E, portanto, a "apatia" supracitada no mundo das artes é necessariamente uma condição que se teve nas artes e na falta de produção artística, o que pode-se perceber na falta de incentivos a criatividade e não somente isso mas um sentimento de impossibilidade do estado ter uma produção artística que funcionasse como uma "*mistureba*" de diversas formas artísticas.

E, nesse sentido, tal apatia pode ser encontrada em diversos jornais "oficiais" com não somente a ideia do desenvolvimento do Estado do Piauí, mas de um conservadorismo com relação à cultura e uma certa forma de "chantagem" por parte dos militares como pode se perceber no trecho: "PM oferece 3 mil cruzeiros para quem fizer a sua canção" (O ESTADO**,** 1972:08) e não somente neste aspecto, mas em momentos como em divulgação de cursos de música. Tal processo seria, posteriormente, na gestão de Wall Ferraz, críticado pelos reclames do jornal universitário *O Sol* em matéria cuja manchete lançada: "Wall: 'Os professores são meros objetos de barganha política no interior'" (SOL, 1979:01). Assim, aquilo que já teria sido supracitado quanto ao controle político relacionado a educação e a cultura se confirma com a frase recortada do político.

Portanto, conforme pode ser observado pelas fontes elencadas, as alterações políticas apresentam pelo menos dois aspectos dignos de nota: uma perspectiva que vai contra a cultura de massas e ao "atomismo" da população em relação a política, como podem se perceber nos jornais de protesto dos jovens da época. Mas também não somente uma crítica a esse estado de coisas: uma antipatia a tal apatia, como pode ser percebido no trecho ja citado do jornal Inovação. Apresenta-se, portanto, relações que são complexas e colocam segmentos da juventude e do próprio Estado em busca de uma valorização da cultura, ainda que por caminhos distintos e com motivações igualmente diferentes.

Nesse sentido, de musicalidade que fosse antipática a "apatia" daqueles que somente sobreviviam da música atônita aos ditos "problemas da realidade", surge no Piauí, como sendo descrito por Silva (2013) com um tom muito específico do estado em si, uma busca por valorização de uma cultura regional em denegação dos processos construídos a nível nacional. Perante isso, nas representações das juventudes, o Piauí, conforme analisa Paulo Ricardo Muniz Silva, não se destacaria apenas a partir de eventos mas músicas e álbuns que demonstrariam um caráter muito próprio. Para o autor, havia nas identidades juvenis teresinenses e musicais uma dimensão simbólica, descrita sob dois signos: uma cajuína substituindo a Coca-Cola que tentava ser implementado nas demais regiões e estilos, ou seja, a criação de algo novo opondo-se a uma prisão nas mãos imperialistas de outros. Tal cajuína houvera sido citada pelo

autor a partir da canção homônima, feita por Caetano Veloso em homenagem ao recém-falecido Torquato Neto.

A referência, carregada de simbolismo, tem força política e estética, visto que a cajuína piauiense era exclamada pelos artistas piauienses como ícone do Estado. Esse processo de luta por valorização de uma cultura eminentemente piauiense é um elemento que pode se perceber nesse fragmento do *Sol*, de novembro de 1979:

> Os artistas piauienses devem agora se unir. Nós estamos aqui para ampliar, somar para a cultura piauiense. É necessário agora uma profunda consciência de quem faz arte. Não é hora de briga. É hora de leitura, de reflexão. É preciso medir o que se diz para que não se cai numa jogada inconsequente, burra até. Temos que medir a importância dos artistas junto a sociedade e a importância da vida, pois só assim estaremos contribuindo para que o mundo seja de todos, para que a vida seja de todos. (SOL, 1979).

Nesse sentido, no fragmento pode-se perceber um reclame de uma necessidade quase que fisiológica de cultura, de uma busca nesse aspecto da vida e da sociedade como uma forma de exclamar a democracia. Perante isso, a tal exclame e uma necessidade quase que carnal de cultura, artistas ainda resistiram na capital piauiense e não somente artistas mas festivais e expressões, onde muito daqueles que se consolidariam como artistas até a atualidade como relevantes sendo eles, Geraldo Brito e Aurélio Melo, além desses houveram diversos outros grupos que emergiram durante a era dos festivais teresinenses sendo eles, o Grupo Calçada, o Grupo Candeia, Grupo Resistência, Banda Cidade Verde (Green City Band), sendo cada um de estilos diferentes entre si, os quatro atuaram em festivais e em sua maioria estrearam depois da metade dos anos 70 com espetáculos em festivais, os estilos de cada uma variava bastante, onde a primeira surgia de maneira despretensiosa de maneira experimental.

Por sua vez, os grupos Candeia e Resistência apresentavam um caráter de preservar aos classicismos nordestinos, ou seja, faziam misturas com o baião, o xote. Já a Banda Cidade Verde, apresentava outra perspectiva, sendo banda cover de diversas bandas de hard rock se diferenciando das outras bandas e da outra banda que surgiria na mesma época Os Brasinhas, que faziam covers entretanto não adentravam ao hard rock. E Hermano Medeiros, afirma que tal momento apresenta certo caráter competitivo e "interessante" devido aos embates do que seria de cultura afirmada:

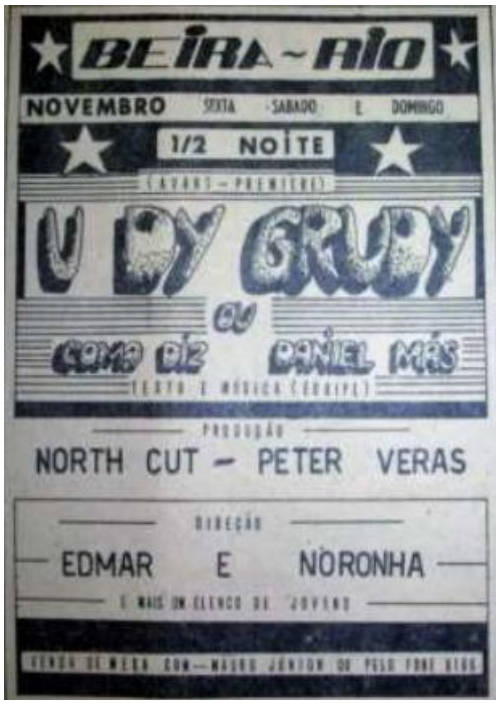
> É interessante pontuar nesse momento do trabalho que tal confrontação cultural no território da música, o nacional versus o estrangeiro ou a tradição versus a modernidade – alguns dos principais elementos constitutivos da música brasileira– , foi um dos embates importantes na sedimentação do território e de um discurso sobre a canção em Teresina. (MEDEIROS, 2022, p.75.)

Nesse sentido, a música piauiense passou por um momento de certa timidez no que tange a sua produção, todavia chega um momento em que durante o governo militar tem-se a necessidade do controle a cultura, e se investe em tal e tendo esse estimulo surgem novas perspectivas músicais, todavia concomitantemente isso, surgem críticas a falta de uma perspectiva crítica da música, e não somente isso mas uma crítica a falta de subtextos críticos ao que estaria em voga, e portanto, tendo isso uma certa antipatia a música "*mainstream*" que a maior

parte das classes teriam acesso, e portanto em meados das década de 70 houve uma explosão exponencial de festivais na capital piauiense que determinaram o que seria a música piauiense, e ao fim não se sabe responder, afinal, dentro do que seria ser música piauiense tinha-se uma multiplicidade de características que não necessariamente seriam próprias do estado, o que pode ser explicitado de maneira clara no LP cantares que expressa aquilo de mais experimental da música piauiense, onde dentro da coletânea tem-se dos mais diversos ritmos vindos de fora do país –o jazz, folk e country- até de dentro para dentro, com a MPB e a bossa nova, e não somente isso mas uma música que apresenta a crítica ao que se passou como é o caso de Boulevard Frei Serafim, música que exclama quanto a "quantas pessoas mortas em nome da paz" tendo ritmos mistos dentro de si própria.

Nesse sentido, a constituição da música piauiense passou por essa farofa, e tal farofa é efetivamente o efeito mais sincero de uma cultura musical viva, onde como foi supracitado, a música popular brasileira surge a partir de tal geleia, portanto, a música piauiense esteve viva nesse momento sendo de certa maneira "atrasada" em relação as outras regiões com a absorção de novos estilos, e não somente de novos estilos mas de novas formas de críticas, entretanto foi um momento de grande proveito, sendo um momento de emergência necessário para a consolidação da música piauiense como sendo essa geleia de experimentos que foram em certo momento para fora dos radares do cotidiano piauiense, afinal os festivais como o citado U Dy Grudy, mas também o FESPAPI (festival do Parque Piaui) ou o Showpiauí, em que a experimentação e os espetáculos estariam progredindo mesmo que de maneira controlada afinal estiveram presentes em momentos de ditadura militar.

Nesse sentido, Medeiros fala sobre a uma "era dos festivais" que ocorreram no "território do rio dos piáus", onde o evento de maior relevância dito pelo autor sendo o "U Dy Grudy" sendo o evento de maior projeção (MEDEIROS, 2022:48). Na análise do autor, este analisa como funcionaria a dinâmica do evento sendo um evento de múltiplas formas artísticas onde teriam diversas apresentações durante os dias 23, 24 e 25 de novembro de 1973, conforme demonstrado no cartaz:



Arte promocional do espetáculo piauiense. 23 nov.1973. (MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares*, 2022 Pag. 48)

Nesse sentido, Medeiros propõe uma leitura sobre a multiplicidade de expressões que existiram no festival sendo descrito pelo autor como muitas vezes sendo apresentações jocosas e irônicas as descrevendo como muito inspiradas no tropicalismo. Portanto, como expressa no título de sua tese, o autor traça uma linha quanto a música partindo em direção ao Cantares, onde o dito é um LP organizado por Torquato Neto, onde possuía uma multiplicidade de interprétes e escritores selecionados pelo "Vampiro da Vermelha", onde dentro desse há uma multiplicidade de ritmos os quais apresentam uma grande farofa tropicalista e ao mesmo tempo tendo temáticas que apresentam a uma cajuína típica do Piauí.

Considerações finais

A discussão permite acessar a perspectiva de que a análise e o estudo da música nas diferentes vivencias das sociedades poderia ser possível a partir da perspectiva de que a música ser algo intrínseco na vida de todos os seres humanos que tem a oportunidade de acessar as vibrações sonoras aos ritmos e as texturas que a música pode proporcionar na vida dos indivíduos, e portanto mesmo aqueles que não são necessariamente estudiosos ou eruditos percebem os ritmos os cantos dos pássaros e as coisas que cercam as vibrações sonoras do cotidiano.

Nesse sentido, pode-se perceber que a música faz parte do cotidiano e além do cotidiano, faz da política e da política direta e indireta, nos discursos de um verso e no que não é dito nesse verso é político e isso é a percepção que deve ser tomada nos estudos musicais. Portanto, a política na música foi construída na década de 1960 até 1980, a partir de fatores políticos que foram emergindo durante as juventudes que foram construídas e elementos macropolíticos impostos sobre ela, tais como a ditadura civil-militar, foram fatores preponderantes para a emergência de artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque devido a sua criticidade

em suas letras à ditadura e a antropofagia de diversos gêneros e estilos como ocorreu com o Tropicalismo que surgiram a partir da necessidade de política e da necessidade de novas visões viradas as esquerdas que se percebiam no país.

Na perspectiva local, este processo ganharia tonalidades particulares, nas quais as relações entre Estado e produtores de cultura vivenciariam tensionamentos e negociações. Políticas públicas do Estado autoritário se articulariam a iniciativas juvenis de resistência cultural, principalmente pelo viés universitário. O Projeto Piauí, carregando consigo a marca do desenvolvimentismo autoritário da ditadura, encontrar-se-ia com segmentos produtores de música, resultando em ações como os festivais culturais, a exemplo do U dy Grudy, do FESPAPI e do Showpiauí.

REFERÊNCIAS

.

ARAÚJO NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 92-93.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAPADA DO CORISCO,n.4 [s.d]

FUNDAÇÃO PROJETO PIAUÍ. Relatório de auditoria: exame de contas relativo ao convênio firmado entre a Fundação Projeto Piauí e a Inter-American Foundation, datado de 12 de janeiro de 1973. São Paulo: Instituto Nacional de Auditores Independentes – Main Lafrentz & Co., 1974.

FUNDAÇÃO PROJETO PIAUÍ. Relatório: convênios celebrados no período de janeiro a junho de 1974. Teresina: Fundação Projeto Piauí, 1974.

GENNARI, Adilson Marques. A economia brasileira do pós-1964: desenvolvimento capitalista e tragédia social. In: VIEIRA, R. D. L. (Org.). *Ecos da ditadura na sociedade brasileira (1964-2014).* Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

GIL, Gilberto. Marginália II. Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto. In: _____. *Gilberto Gil.* Barueri: Philips, p1968. 1 disco sonoro. Lado A.

INOVAÇÃO. Parnaíba, ano 1, n. 2, jan. 1978.

JORNAL SOL, n.1, 9 de novembro de 1979

MEDEIROS, Hermano Carvalho. *Do U Dy Grudy ao Cantares:* as vozes e os acordes da moderna canção popular em Teresina (1973-1988). Uberlândia: Cancioneiro, 2022.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais:* uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música:* canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História, São Paulo, n. 39, 2000

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais:* solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música:* história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

O ESTADO. Teresina, 15 mar. 1972.

O ESTADO. Teresina, jan. 1972

O ESTADO. Teresina, mar. 1972.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola:* identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

SOUZA, João Ribeiro de Oliveira. *Carta ao Chefe do Serviço Nacional de Informações sobre o Projeto Piauí.* Teresina: Grupo-Tarefa Interministerial Projeto Piauí, 17 jan. 1973.

Uma câmera percorre a sexy cidade: modernização, juventude e experimentalismo fílmico no Piauí (1969-1972)

A Camera Roams the Sexy City: Modernization, Youth, and Film Experimentation in Piauí (1969–1972)

Murilo Santos Furtado
Graduando em História
Universidade Federal do Piauí

Resumo: A pesquisa busca realizar um estudo histórico a partir de dois filmes, *O Guru das Sete Cidades*, de Carlos Bini, e sua paródia em super-8, *O Guru da Sexy Cidade*, de Antônio Noronha Filho, ambos rodados em 1972, como exemplares capazes de informar a respeito do contexto de modernização do Piauí nos tempos do governo Alberto Silva. A problemática a ser discutida é de que modo as políticas culturais realizadas em tempos de ditadura no Brasil encontravam modos de micro resistências juvenis e como a estética dos experimentalismos fílmicos estabeleciam novos lastros comunicacionais no tempo em questão. Dessa maneira, essa pesquisa tem como base a análise das movimentações do grupo de jovens constituído em torno da figura de Antônio Noronha Filho, diretor da película experimental, protagonistas das inquietações que movimentavam um conjunto de iniciativas culturais na cidade, seja sob a forma de filmes experimentais, seja de experimentos jornalísticos alternativos.
Palavras-chave: História. Piauí. Modernização. Juventude. Experimentalismos.

Abstract: This research aims to conduct a historical study based on two films, *O Guru das Sete Cidades*, by Carlos Bini, and its super-8 parody, *O Guru da Sexy Cidade*, by Antônio Noronha Filho, both filmed in 1972, as examples capable of informing about the context of modernization in Piauí during the government of Alberto Silva. The problem to be discussed is how cultural policies implemented during the dictatorship in Brazil encountered forms of micro-resistance from young people and how the aesthetics of film experimentalism established new communicational foundations in that time. Thus, this research is based on the analysis of the movements of the group of young people formed around the figure of Antônio Noronha Filho, director of the experimental film, protagonists of the anxieties that drove a set of cultural initiatives in the city, whether in the form of experimental films or alternative journalistic experiments.
Keywords: History. Piauí. Modernization. Youth. Experimentalism.

No ano de 1972, a cidade de Teresina, capital do Piauí, se torna palco do lançamento de um filme de longa-metragem realizado com investimentos do Instituto Nacional de Cinema (INC) e do Governo do Estado do Piauí, cujas gravações e ambientação ocorreram em algumas cidades do próprio estado. O nome do filme em questão era *O Guru das Sete Cidades*, tendo como diretor o carioca Carlos Boni. Fortemente inspirado pelo gênero de filmes estadunidenses conhecidos como *road movies* (MONTEIRO, 2017), popularizado por películas tais como *Os Anjos Selvagens* (*Wild Angels*, Roger Corman, 1966) e *Sem Destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969). Sua história gira em torno de um grupo de jovens *hippies* que circulavam pelo Piauí até chegar ao Parque Nacional de Sete Cidades, onde encontram uma seita, sendo seu líder conhecido como "guru". O protagonista do filme, apaixonado por uma jovem casada, decide com ela sacrificar o marido, um rico empresário, mais velho do que a personagem, em um ritual mágico liderado pelo tal guru, de modo que o sacrificado seria entregue como oferenda.

O processo de elaboração do filme coincide e dialoga diretamente com o período macropolítico conhecido como a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), na qual o país, sob o comando de militares, tinha suas lideranças estaduais indicadas de forma não-democrática pelos entes gestores da nação. Para o Piauí, o governador do estado era o engenheiro parnaibano Alberto Tavares Silva (1971-1975). O governo de Alberto Silva, considerado um dos principais episódios da história do Piauí na segunda metade do século XX, coincide com um processo chamado de "milagre econômico", o que, a nível nacional, caracterizava o ensejo de um conjunto de obras de grande porte, a exemplo da Ponte Rio-Niterói e, para o Piauí, resultou em uma rápida modernização do Estado, que na época era considerado o mais "pobre da união".

Com isso, *O Guru das Sete Cidades* surge como um emblema desse processo, sendo também, paradoxalmente, símbolo imagético do processo de modernização autoritária do Brasil e do Piauí. Como resposta a esse processo eivado de contradições, uma parcela da juventude teresinense, conhecida posteriormente como Geração Torquato Neto (BRITO, 2024), produziu o filme experimental *O Guru da Sexy Cidade*, realizado sob a batuta do médico e professor universitário Antônio Noronha Filho com a tecnologia da câmera super-8 mm, contrastando, em forma e em conteúdo, com o ideal desenvolvimentista e vinculado a um cinema autorizado pelo próprio Estado brasileiro.

A proposta dessa pesquisa é tomar os dois filmes citados – o de ampla circulação *O Guru das Sete Cidades* e o experimental *O Guru da Sexy Cidade* –, ambos rodados em 1972, como exemplares de uma época, capazes de informar a respeito do contexto de modernização do Piauí nos tempos do governo Alberto Silva. A problemática a ser discutida é de que modo as políticas culturais realizadas em tempos de ditadura no Brasil encontravam modos de micro resistências juvenis e como a estética dos experimentalismos fílmicos estabeleciam novos lastros comunicacionais no tempo em questão.

Dessa maneira, essa pesquisa tem como base a análise das movimentações do grupo de jovens constituído em torno da figura de Antônio Noronha Filho, diretor da película experimental, protagonistas das inquietações que movimentavam um conjunto de iniciativas culturais na cidade, seja sob a forma de filmes experimentais, seja de experimentos jornalísticos alternativos. Nas palavras de Edmar Oliveira, parte do grupo em questão, Noronha seria uma espécie de ícone da geração, de modo que:

> Noronha não se importava com a sociedade conservadora da época que condenava sua atitude de abrigar uns hippies na sua casa. Ria dos comentários maldosos sobre sua homossexualidade. Entre nós nunca tocamos nesse assunto tabu para a época. E ri muito da última entrevista do Doutor na Revestrés: "tudo que falam de mim é verdade". E eu tenho a certeza que sem o Noronha não éramos nós (OLIVEIRA, 2016, p. 01).

Tomando o personagem central e seu grupo, esse texto se baseia na visão da análise histórica do cinema do historiador Marc Ferro, no qual fala que a análise do filme não deve se limitar apenas no que diz respeito ao que está sendo exibido na tela, mas no todo, levando em consideração todo o contexto histórico e social que aquele objeto permeia e de como o filme impacta na construção do imaginário de quem assistiu na época e principalmente oque essa obra pretendia transmitir, ou seja a intencionalidade dessa obra (FERRO, 2012). Ademais, no contexto específico do Piauí, a revisão bibliográfica destaca o contraste entre o discurso oficial de modernização e as práticas culturais dissidentes. O governo de Alberto Silva (1971-1975) é caracterizado por uma "pedagogia do progresso", que utilizava a imprensa e grandes obras infraestruturais – como o estádio Albertão e a chegada da televisão – para projetar uma imagem de ruptura com o passado "atrasado". Entretanto, obras de autores como Carlos Alberto Melo da Silva Mota (2021) e Claudia Fontineles (2009) revelam o "lado amargo" desse progresso e os silenciamentos impostos pelo desenvolvimentismo.

O Piauí na rota do "Brasil grande": o desenvolvimentismo autoritário dos tempos de Alberto Silva

Nas décadas de 1960 até o final de 1970, o Estado do Piauí sofre um conjunto significativo de mudanças, marcadas sobretudo pela aceleração do processo de urbanização, e pelas grandes obras feitas pelo governador Alberto Tavares Silva - um tecnicista indicado pelo próprio presidente militar Emílio Garrastazu Médici para ficar como governador do estado do Piauí-, gerando um grande impacto na qualidade de vida do piauiense, marcando o imaginário dos que viveram e época na região, no qual e perceptível até os dias de hoje, principalmente na sua Teresina. Esse processo tinha como objetivo impulsionar o Estado e sua capital para o mundo por meio do avanço tecnológico da região. Esse investimento vinha no resguardo, do que foi chamado, "milagre econômico", período em que houve um grande investimento estrangeiro no País. Em mensagem ao poder legislativo enviada pelo então governador em 1971, celebrando um ano de sua gestão, é possível verificar esse viés:

> Ao assumir a chefia do Poder Executivo, há um ano atrás, tive presente o quadro acima sintetisado para efeito da fixação das linhas programáticas de atuação do meu Governo.
> Vi a necessidade de construir rodovias longitudinais, de vez que as estradas federais atravessam o Estado, mas lhe não propiciam integração: por esta razão meu Governo construiu 490 km em asfalto. Em 15 de março, teremos 110 km asfaltados. Não para aí, porém, a ação do Governo Estadual, porquanto se empenhou junto ao Governo Federal para construir deste o asfaltamento da rodovia Teresina/Parnaíba, no que foi bem sucedido conforme os trabalhos em execução atestam. Igual empenho desenvolvi em favor do trecho Estaca Zero/Floriano, bem como do trecho Picos/Jaicós/

> Paulistana, em demanda de Petrolina, cujos projetos se encontram em elaboração (MENSAGEM AO PODER LEGISLATIVO, 1971, p. 02)

Conforme pode ser visto, a proposta de desenvolvimento do Estado carregava o elemento da primeira pessoa do singular. O "eu" de Alberto Silva expressava-se através de seus olhos, que, segundo a mensagem, ao ver as necessidades estruturais do Estado, agia, em nome do Governo Estadual e em articulação com o Governo Federal, como parte integrante do dito "milagre econômico" brasileiro. No caso do Piauí esse "milagre" se traduziu no processo de modernização do Estado e em obras grandiosas. Nas palavras de Cláudia Fontineles, é possível observar que:

> Por meio da política de integração nacional, o Governo Federal pretendia inserir os Estados do nordeste no projeto de construção do Brasil Grande Potência, proposto principalmente pelo governo do presidente Garrastazu Médici, explicitados nos planos do período, como o Plano de Metas e Bases para a Ação do Governo, I Plano Nacional de Desenvolvimento e Plano de Desenvolvimento do Nordeste. Isso foi confirmado pelo pronunciamento do General Evandro Lins e Souza, superintendente da SUDENE na época. [...] A inserção da região e do Estado no projeto de desenvolvimento proposto para todo o país era tratado como fruto de um movimento instituinte e derivado da ação estatal central, que instituiria o novo e a ordem pretendida por meio de uma decisão unilateral [...] (FONTINELES, 2009, p. 112).

O projeto de governo não se limitava apenas ao campo físico, mas também se expandia ao campo comportamental e imagético dos piauienses, ligado ao controle midiático e o controle das expressões do corpo, nos quais, eram ambos amparados pelo governo militar, que desejava controlar os corpos da juventude alternativa por meio do DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), e pela manipulação da mídia, principalmente utilizando os jornais fonte. Com isso em mente, o principal jornal que circulava na capital era O Estado, em que, como já citado, era utilizado pelos militares para gerar um sentimento de entusiasmo tanto para com o governo quando para as obras no qual ele estava promovendo. Dessa forma, não era de se estranhar incontáveis matérias a respeito do Alberto Silva e suas ações no Piauí. Manchetes presentes no periódico, tais como *Alberto já investiu 30 milhões no Piauí* (O ESTADO, 1972) ou *Piauí: grande canteiro de obras* (O ESTADO, 1972) davam conta da relação íntima entre os veículos de imprensa de ampla circulação e o poder executivo, mobilizando ações de valorização e publicização do desenvolvimentismo autoritário imposto no período. Também pode ser visto em matéria de 15 de março de 1972, igualmente comemorativa ao primeiro ano de atuação do governador:

> Nas comemorações do primeiro aniversário do Governo Alberto Silva, um lançar de olhos ao passado nos faz relembrar alguns fatos dos que nem todos guardam lembranças. São fatos anteriores mesmo àquele 15 de março em que o Piauí recebeu o engenheiro Alberto Tavares Silva como seu Governador.
> Com efeito, vários meses antes de sua posse e, até mesmo de sua escolha pelo presidente Emílio Garrastazu Médici, uma voz já se levantava a pugnar pelo nome do parnaibano ilustre. Não era fácil nem cômoda a atitude assumida por quem empunhava a bandeira da candidatura Alberto Silva. Alguns outros nomes apoiados por conrrentes poderosas e até então julgadas imbatíveis surgiram pioneiros. A falar a verdade, o

> nome do governador que o Piauí tem hoje não contava com simpatias generalizadas. Defender uma candidatura era, pois, posição até mesmo temerária. Entretanto, o que se viu foi a vitória absoluta, incontestável, plena, da voz que virtualmente pregava no deserto (O ESTADO, 1972:01)

As remissões no mínimo elogiosas a Alberto Silva indicavam uma batalha interna pela indicação do presidente Médici ao governo do Estado do Piauí. Embora nomes não sejam citados, é possível observar que, antes de sua gestão, e antes mesmo do golpe de 1964, forças políticas ligadas à UDN e ao PSD disputavam espaço na política estadual, como Jacob Gaioso e Almendra, Tibério e Helvídio Nunes, Lucídio e Petrônio Portella e, mesmo já no contexto ditatorial, João Clímaco d'Almeida (cf. OLIVEIRA, 2023). Outro periódico recorrente com elogios ao governo Alberto Silva e à então chamada "revolução" de 1964 apareciam em outros veículos de imprensa, a exemplo do que fala Carlos Alberto Melo da Silva Mota:

> Não demora muito, a contar da posse do governador Alberto Silva, para as páginas dos periódicos da capital serem preenchidas por narrativas eufóricas de um novo futuro possível, em contraposição aos desmandos que impediram o progresso em governos passados. O jornal Estado do Piauí deu o pontapé inicial nesse jogo político e, em matéria publicada no dia 1º de abril, duas semanas após a posse do novo chefe do executivo – no transcurso da comemoração do que se narrava como "7º aniversário da Revolução" –, não poupou elogios ao governador (MOTA, 2024:143).

Como já foi citado, durante o governo do Alberto Silva, o Estado do Piauí e a capital, Teresina, passaram um rápido processo de modernização e de grandes obras na sua infraestrutura. Muitas dos principais prédios da cidade de Teresina se ergueram no governo do Alberto. O interessante de se analisar é de que boa parte as obras feitas por ele, levam o seu próprio nome nos seus trabalhos, o principal deles é o próprio estadio de futebol da cidade de Teresina, O Albertão. Além disso, outras obras de grande porte ganhariam destaque, tais como a Avenida Frei Serafim e o Polo Petroquímico de Teresina. Sobre esse processo, fala Francisco Alcides do Nascimento:

> É perceptível, até esse momento, que o Estado, como agente construtor e modelador do espaço urbano, tem uma atuação decisiva na construção do espaço, regulando sua própria ação e a dos outros agentes e ainda consumindo grandes faixas de terra, como aquelas empregadas na construção do estádio de futebol e do terminal ferroviário. Visa-se, assim, transformar a cidade, dando-lhe o porte de uma metrópole, seguindo-se o modelo aplicado a outras, e, na própria capital do Piauí, em outra oportunidade, o da modernização autoritária (NASCIMENTO, 2021:45-46).

Não só de obras grandiosas o nome do governador ficou marcado na história do Piauí, mas também, na modernização do estado, principalmente no interior. Esse processo se deve pelo motivo de que o Piauí na época era considerado o mais pobre da união, com a renda per capita de 2.000 cruzeiros anuais na década de 50, sendo visto no Brasil a fora como um estado subdesenvolvido e muito pobre. Com isso, sustentado pelo governo militar e pelo "milagre econômico" Alberto Silva atuou no processo de modernização do estado. Ainda no ano de

1971, o primeiro do governo de Silva, um balanço avaliativo aparece em matéria do jornal *O Estado*, em matéria publicada no dia 18 de agosto:

> O progresso de Teresina, para ter sua rapidez dimensionada com maior clareza, deve, ao nosso entendimento, ser observada de pouco tempo até agora. Digamos: de dez ou quinze anos atrás até os dias atuais. Com efeito, no fim dos anos 50 e no começo da década de 60 a capital piauiense não contava com certas comodidades e sintomas de progresso, como, por exemplo, uma boa rede telefônica, aeroporto, e estação de passageiros modernos, vida noturna, praças e avenidas atraentes, e uma variedade razoável de clubes sociais. Água e energia elétrica abundantes eram igualmente desconhecidos, para não falar em asfalto e transportes interurbanos. Tudo o que aí está citado marca presença em Teresina, cujo aumento da população não se processou isoladamente: foi, como vem sendo, acompanhando de um desenvolvimento que se não é ideal parece aproximar-se, pelo menos agora, de um nível satisfatório. Expandiu-se a industrial, assim como o comércio. O crescimento vertiginoso da cidade nos dois ou três últimos lustros já lhe confere um aspecto legítimo de capital, ares de cidade viva, moderna, atualizada com o avanço tecnológico, que permite aos seus moradores até mesmo acompanhar as aventuras cósmicas do homem fenômeno insuspeito até bem pouco tempo atrás (O ESTADO, 1971:05)

Entretanto, conforme lembram Brito, Barbosa Júnior e Cardoso (2025:172), não apenas na dimensão física, mas também simbólica, o governo Alberto Silva deseja configurar sua pulsação: a imagem do progresso buscaria ser expressa em um exemplar fílmico, a película *O Guru das Sete Cidades*.

Das sete as sexys: as representações cinematográficas do Piauí na década de 1970

Durante da ditadura, o cinema também era uma área disputada pelos militares, isso se deve porque a cinematografia era uma das formas da oposição criticar o governo militar. Para ter o controle dessa forma de arte, o Governo fomentava as ações do Instituto Nacional de Cinema (INC), que tinha como objetivo fomentar políticas culturais intrinsecamente conectadas aos objetivos do Estado. Assim nos fala Jaislan Honório Monteiro:

> À mesma época havia a recomendação do Executivo Federal para que o Instituto Nacional de Cinema (INC) atraísse o produtor nacional para o território quase inexplorado dos filmes históricos. Era necessário não somente estimular produtores e diretores brasileiros, mas dar-lhes amparo técnico e financeiro para que suas produções pudessem competir em condições de igualdade dentro de qualquer mercado (MONTEIRO, 2017: 171).

No caso do Piauí, o INC foi instrumentalizado para produção um filme propagandista do Estado e de suas belezas, esse filme se chama *O Guru das Sete Cidades*. Produzido com o investimento estatal e lançado em 1972, a película era uma produção cinematográfica feito dirigida por Carlos Roberto Bini, o qual já havia sido responsável, no ano anterior, pelo longa-metragem *Geração Bendita*. Em linhas gerais, *O Guru das Sete Cidades* filme conta a história da esposa de um grande empresário que se vê infeliz com o casamento e que tem sua vida

transformada ao conhecer um jovem, parte de um grupo de hippies que circulavam pelo litoral piauiense, e que lhe apresenta uma seita localizada no Parque Nacional de Sete Cidades.

Iniciado com uma imagem de grua das pedras da região que dá título ao filme, o longa-metragem possui imagens de todo o estado do Piauí, indo dês de Parnaíba até a capital piauiense, dando foco nas belezas naturais das praias do estado e no misticismo do parque nacional Sete Cidades, além de demonstrar ao desenvolvimento do estado do Piauí. O ar de apelo turístico é conduzido por um voz-over que indica que a região de pedras possui um conjunto de lendas que lhe conferem ar de misticismo, insinuando sua relação com um encantamento antigo ou com presença de povos orientais que haveriam, naquela região, construído um reino.

Como já citado, o filme foi utilizado como propaganda do estado, demonstrando como o Piauí poderia ser um destino turístico, com praias, parques arqueológicos e infra-estrutura urbana. Nesse aspecto, busca demonstrar também seus ares de modernidade, com imagens do também recentemente inaugurado Aeroporto Regional Petrônio Portella, bem como com a indicação da existência de indústrias de beneficiamento de coco babaçu e carnaúba, riquezas naturais do Estado que, desde os anos 1930, configuravam importante potencial econômico (QUEIROZ, 2006). Esse objetivo e perceptível nos primeiros minutos do filme, em que mostra dois empresários conversando sobre as importações no estado no já mencionado aeroporto, conforme representado na imagem abaixo.



Imagem 01: *O Guru das Sete Cidades* (1972) e a representação do processo de urbanização de Teresina

A imagem acima serve de exemplo de diferentes elementos do processo de modernização que se buscava evidenciar no filme. Nela, o grande empresário (a direita da cena) recebe um importante investidor, o qual leva em seu veículo. Mais adiante, já em seu escritório, dialoga com ele a respeito das exportações da indústria piauiense para fora do Brasil, as quais, segundo o enredo dos filmes os produtos iam para os Estados Unidos e para a Alemanha, tratando-se sobretudo de óleo de babaçu e a cera de carnaúba, dois produtos advindos de duas arvores muito predominantes no território do Piauí. Além do mais, é citado a respeito do porto de Luís Correia, no qual "os primeiros estudos hidráulicos e hidrológicos para a instalação do porto são do fim da década de 1960", demonstrando assim o interesse em escoar a produção industrial do Piauí. Nesse diálogo, o empresário indica a perspectiva de instalação do porto no litoral, elemento que configurava, naquele contexto, um importante horizonte de expectativas

(KOSELLECK, 2006) no imaginário piauiense, que utilizava-se deste artifício como forma de projetar-se no futuro.

Das imagens que têm enfoque em Teresina, as câmeras do filme deslocam-se para o norte do Estado, onde circulam pelo centro histórico de Parnaíba, nas regiões próximas ao Porto das Barcas e, de lá, para a praia de Pedra do Sal, onde um grupo de jovens cabeludos circulam em motocicletas pelas areias e dunas nas proximidades do mar.



Imagem 02: *O Guru das Sete Cidades* (1972) e a imagem em grua do litoral piauiense

O recorte da cena indica elementos significativos para a composição do filme. A primeira delas, a necessidade de difundir a imagem do litoral piauiense como imponente e, ao mesmo tempo, uma riqueza natural a ser descoberta pelo turismo nacional e estrangeiro. O passeio de moto do grupo de jovens é um pretexto para a circulação pela costa. Além disso, a evidência em jovens cabeludos é um importante emblema daquele início dos anos 1970, já presente na filmografia de Carlos Bini, no caso, em *Geração Bendita*, mas também em exemplares estrangeiros aos quais o filme faz referência, sobretudo em *Easy Rider*. A figura do cabeludo, recorrente nas diferentes formas de representação de uma certa juventude da época, constituíam um paradoxo, na medida em que ora representavam os valores errantes de uma época em que o ser jovem era uma marca do pós-Segunda Guerra Mundial, por outro, um confronto aos paradigmas da geração anterior e um símbolo de rebeldia. Edwar de Alencar Castelo Branco aborda essa perspectiva, remetendo ao final da década anterior como momento de emergência desse signo histórico:

> A polêmica em torno dos cabeludos, ainda que pareça irrelevante, foi certamente uma das matérias de expressão com a qual operaram as vanguardas artísticas aqui em estudo. Ela demonstra que a análise do período, pensada do ponto de vista da produção de sujeitos e das diferentes técnicas de sujeição, não deve se restringir a uma reflexão sobre a tortura e os outros diversos instrumentos de repressão. Pensar a problemática cultural no período, de um ponto de vista que leve em conta as condições cotidianas de existência, pressupõe em primeiro lugar refletir sobre as manifestações comportamentais que se esforçam para problematizar o cotidiano, forçando a política a escorregar para o micro. [...] (CASTELO BRANCO, 2024:83)

A fala de Castelo Branco ajuda a compreender a presença dos cabeludos em *O Guru das Sete Cidades* como um artifício que buscava dialogar com as condições do próprio tempo. Além do mais, durante o período ditatorial, era recorrente uma propaganda contra as comunidades juvenis alternativas, nas quais, elas se apropriaram muito da estética hippies estadunidense, cabelos longos, corpos magros, aparência andrógena, liberdade dos corpos, grupos ligados a uma contracultura. Ainda que carregando certo romantismo errante, ao colocar jovens arruaceiros com aparência hippies como personagens que fazem parte da seita do guru, a narrativa termina por configurar um olhar moralista a respeito dos personagens, destacando-os do segmento produtivo da sociedade, o qual se encontrava nas negociações em torno do comércio e desenvolvimento do Piauí.

O avançar da narrativa conduz para uma relação extraconjugal entre a esposa do empresário e um dos jovens hippies. Cooptada pelo grupo, seduzida pelo romantismo hedonista, a jovem casada termina sendo levada à região das Sete Cidades, na qual o universo lendário termina por compor uma aura que conduz à figura do guru. Vestido com roupas brancas, ostentando, assim como o grupo de jovens, cabelos longos, aparentando uma figura retirada da sociedade, o guru das Sete Cidades que dá título ao filme, vive entre as pedras e ali prepara, conforme pode ser percebido na imagem a seguir, um ritual, que tem como centro um altar com a presença de uma cruz invertida.



Imagem 03: O guru das sete cidades e o espaço para a seita religiosa.

Ao abordar a trajetória do músico Raul Seixas no interior das condições de existir do Brasil dos anos 1970, Emília Saraiva Nery comenta o ideal do artista de constituir uma "sociedade alternativa", tema que se tornaria pauta de uma de suas canções. Para além da figura de Raul, entretanto, o ideal das sociedades alternativas aparecia como algo recorrente no período, em grande parte sob influência dos escritos do místico britânico Aleister Crowley, "que observava o homem como um ser ou Deus transformador do mundo [...] através de suas vontades de liberdade, conhecimento e desobediência" (NERY, 2008:86). Assim, a figura do Guru das Sete Cidades representaria tal dimensão, sobretudo quando as pedras místicas do local seriam palco do sacrifício do empresário, idealizado por sua própria esposa, como oferenda à seita que passa a integrar.

Embora *O Guru das Sete Cidades* tenha cumprido seu objetivo de divulgação turística do Estado do Piauí, seu conteúdo e sua forma iam de encontro com um segmento da juventude

da cidade, que, através de um conjunto de produções de caráter alternativo, muito ligadas às expressões artísticas do poeta e letrista teresinense Torquato Neto, encontrariam elementos de promover uma crítica ao desenvolvimentismo autoritário do Estado e à película financiada pela ditadura civil-militar. Dessa maneira, esse segmento juventude, ao tomar conhecimento da obra, passam a observá-la não como instrumento de divulgação do Piauí, mas sim como material para construção de um texto-paródia a ele. Com isso, sobre a direção de Antônio Noronha Filho, seria lançado, em formado super-8, ainda naquele ano de 1972, *O Guru da Sexy Cidade*.

Parte de um conjunto de experimentos estéticos da Teresina daquele contexto, é possível perceber na obra uma marca presente em outras produções da fração da juventude que o produzia. Pertencentes a um segmento da classe média piauiense, filhos de juízes, advogados, promotores de justiça e médicos, a dita Geração Torquato Neto tinha acesso a mídias que circulavam no Centro-Sul do país e mesmo no exterior, conforme pode ser observado na fala de Edmar Oliveira, na entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo:

> Éramos cinéfilos. Não com a facilidade de hoje para ver filmes, mas víamos. Goddard era discutido, o neorrealismo italiano nos encantava, Sergio Leone aprendemos cedo, Visconti, Pasolini, Peckinpah, Hitchcock, Kubrick, estávamos antenados. Isso tudo junto nos influenciava.
> [Sobre estilos musicais] MPB, Rock, Jazz, Blues, Forró, Brega, tudo. Inclusive a clássica. Livros: Kerouac, Burroughs, Tolstoi, Dostoievski, Marcuse, Scorza, Graciliano, Machado (OLIVEIRA, 2021).

A formação cultural de Oliveira e seus companheiros de perambulações diz muito sobre o modo com o qual interagiram com *O Guru das Sete Cidades*. Buscando satirizar o filme de Carlos Bini financiado pelo governo Alberto Silva, deixando de lado o desenvolvimentismo e o propagadismo, a película de Noronha Filho constrói uma narrativa às avessas: sem uma linha tradicional, sem personagens com funções claras na narrativa, termina por configurar um instrumento de experimentação estética e micropolítica, onde as questões sexuais dos corpos aparecem como principal terreno. Influenciados indiretamente pela cultura *hippie* estadunidense, que pregavam um ideal de liberdade sexual dos corpos, de descentramento nos padrões de masculinidade e feminilidade, o filme constitui novas perspectivas de análise. Assim, conforme aponta Stéfany Marquis de Barro Silva:

> A elaboração de outros códigos de existência que escapam à lógica burguesa se constitui em uma *linha de fuga* aos modelos comportamentais padronizados, a produção de uma imprensa alternativa se constitui como fruto da indisciplina e como *linha de fuga* aos padrões desejados pela sociedade, assim como a elaboração de filmes experimentais onde o corpo ganha mais espaço nas discussões e surge como um problema de ordem histórica, como instrumento político e, também, como um potente espaço de produção de subjetividades (SILVA, 2019:92).

Enquanto no filme original, a figura do guru representava um ente esotérico como forma de reforçar uma certa imagem mística do Parque Nacional de Sete Cidades, seu equivalente em O Guru da Sexy Cidade representa algo distinto: a liberdade do corpo, sobretudo na figura de Pierre Baiano, cuja forma andrógina flertava entre o masculino e o feminino e, conforme

demonstrado na imagem abaixo, simula relações sexuais em uma performance que dilui o corpo para além de uma sexualidade padronizada.



Imagem 04: *O Guru da Sexy Cidade* (1972) e os usos do corpo em um experimento fílmico

Assim como outros experimentos em super-8 do mesmo período, pode-se compreender em *O Guru da Sexy Cidade* como o "outro" do Piauí propagandeado pelo governo Alberto Silva. Se no filme que evidenciava a modernização do Estado, a presença do desenvolvimentismo autoritário é celebrada e as figuras outsiders compõem uma subversão localizada, estereotipada e quase quixotesca, no filme-paródia os personagens aparecem como o lado desconcertante desse mesmo cenário. O corpo magro, desnudo da cintura para cima, cabeludo, não é apenas uma figura pitoresca, é um "elefante no meio da sala", confrontando os paradigmas centrais do modelo de ética e de estética desejados.

.

Considerações finais

A produção fílmica, seja na perspectiva autorizada pelo Estado, seja na forma experimental, nos anos de ditadura civil-militar brasileira, pode ser vista como cenário de diversos embates na legitimação e na deslegitimação do governo imposto. Enquanto legitimação, vinha em forma dos filmes para o grande público, transmitidos em grandes salas de cinemas, captadores de financiamentos públicos e desejosos de criar um imaginário positivo a respeito do governo e dos elementos morais que a ele se atrelavam. Na contramão, o experimentalismo fílmico carregava consigo o desejo de deslegitimação desse padrão, através de filmes produzidos de forma independe, que tinham o intuito de crítica se não ao Estado de modo direto, mas aos micropoderes a ele conectados, aos paradigmas éticos e estéticos que confluíam para o conservadorismo social vigente.

Portanto, o Piauí fez parte também dessas disputas de narrativas, na qual o ideal de modernidade e urbanismo do governador Alberto Silva se chocou com uma parcela rebelde da juventude, que, inspirada por figuras como Torquato Neto e lideradas por Antônio Noronha

Filho e outros personagens, desbundaram a imagem cordial da Teresina que se queria ícone de modernização e desenvolvimento. Portanto, enquanto *O Guru da Sete Cidades* buscava fazer uma propaganda das belezas piauienses na tentativa de construir no imaginário brasileiro uma perspectiva do estado do Piauí como um grande canteiro de obras é com inúmeros encantos turísticos, afim de legitimar o governo militar autoritário e tecnicista apoiado por Alberto Silva, *O Guru da Sexy Cidades* buscava desconstruir o paradigma de "moral" e "bons costumes" que sustentava subjetivamente as muitas ditaduras que coabitavam sob o signo do Estado autoritário.

REFERÊNCIAS

Documentação

O ESTADO. Teresina: 18 ago. 1971.

O ESTADO. Teresina: 15 mar. 1972.

OLIVEIRA, Edmar. *Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo.* Teresina: 2021.

OLIVEIRA, Edmar de. *Sem o Noronha não éramos nós.* Ambiente virtual [s/e]. Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Alberto Tavares. *Mensagem ao Poder Legislativo.* Teresina: Imprensa Oficial do Estado do Piauí, 1971.

Bibliografia

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; BARBOSA JÚNIOR, Francisco de Assis Sousa; CARDOSO, Natanael da Silva. Entre coqueiros e pedras de sal: representações do litoral piauiense em *O Guru das Sete Cidades* (1972), de Carlos Bini. In: BAPTISTA, Marcus Pierre de Carvalho; BAPTISTA, Elizabeth Mary de Carvalho; SILVA, Brenda Rafaela Viana da; MOURA, Liége de Souza; MARTINS FILHO, Jorge (Org.). *Dos tempos à viração, dos ventos à Amarração:* estudos histórico-geográficos sobre o litoral do Piauí. v. III. Teresina: Cancioneiro, 2025.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos:* vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

FERRO, Marc. *Cinema e história.* São Paulo: Paz e Terra, 2012.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica:* maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí. 2009. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado:* contribuição para a semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência:* cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

MOTA, Carlos Alberto Melo da Silva. *Por dentro da pauta:* história política e cultural na imprensa do Piauí. Teresina: EdUESPI, 2024.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *Cartografias sentimentais e narrativas historiográficas entre Teresina e Oeiras.* Teresina: EdUESPI, 2021.

NERY, Emília Saraiva. *Devires da música popular brasileira:* as aventuras da Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970. 2008. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

OLIVEIRA, Marylu Alves de. *Da terra ao céu:* culturas políticas e disputas entre o trabalhismo oficial e o trabalhismo cristão no Piauí (1945-1964). Teresina: Cancioneiro, 2023.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. *Economia piauiense:* da pecuária ao extrativismo. Teresina: EDUFPI, 2006.

SILVA, Stéfany Marquis de Barros. As travessuras históricas da Curtinália teresinense: sensibilidades e corporalidades urbanas na década de 1970. *Fato & Versões*, Campo Grande, v. 11, n. 21, p. 71-85, 2019.

Cordel em 16mm: narrativas sobre o sertão nordestino no filme Tio João (1978)

Cordel in 16mm: Narratives of the Northeastern Sertão in the Film Tio João (1978)

Paulo Neto Souza Araújo

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (PPGHB-UFPI). Graduado em História pela UFPI. É integrante do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM). É sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí (IHGPI).

Sávio de Oliveira Silva

Graduando em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). É membro do Grupo de Trabalho História, Cultura e Subjetividade (DGP/CNPq). É extensionista do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM).

Resumo: O trabalho analisa o documentário Tio João (1978), dirigido por Antônio Noronha, como um dispositivo de representação do Nordeste brasileiro e, especificamente, do Piauí. Filmado em 16mm e premiado em festivais nacionais, o filme articula a linguagem documental à estética do cordel para narrar a trajetória de João Batista, lavrador de um povoado no município de Bom Jesus do Gurguéia que, de forma isolada, ergueu uma igreja em devoção a São João. A obra conta com desenhos do artista gráfico Arnaldo Albuquerque emulando xilogravuras, e com a narração de Vicente Evangelista, a partir de versos de João José Piriri, em formato de cordel e repente. Investiga-se como o filme, produzido na crise do "Milagre Econômico" e sob a égide da Ditadura Militar, constrói um discurso que privilegia a tradição e o misticismo sertanejo em oposição à retórica oficial de progresso e industrialização do período. Metodologicamente, o trabalho ampara-se na História Cultural e na análise de fontes audiovisuais, utilizando a película, entrevistas com realizadores e textos de época. Busca-se compreender como Tio João se insere no cenário do documentarismo brasileiro dos anos 1970, operando uma sensibilidade experimental que busca dar visibilidade a sujeitos e espaços marginais, ao mesmo tempo tidos como tradicionais, aos projetos de modernização nacional.
Palavras-chave: História, Cinema, Documentário, Nordeste, Tio João.

Abstract: This article analyzes the documentary Tio João (1978), directed by Antônio Noronha, as a representational device through which the Brazilian Northeast, and specifically the state of Piauí, is portrayed. Filmed on 16mm and awarded at national film festivals, the film combines documentary language with the aesthetics of cordel literature to narrate the life of João Batista, a farmer from a small rural community in the municipality of Bom Jesus do Gurguéia who, in isolation, built a church devoted to Saint John. The film features drawings by graphic artist Arnaldo Albuquerque that emulate woodcut prints, as well as narration by Vicente Evangelista, based on verses by João José Piriri, drawing on the forms of cordel poetry and repente improvisation. The article investigates how the film, produced amid the crisis of the "Brazilian Economic Miracle" and under the aegis of the Military Dictatorship, constructs a discourse that foregrounds the traditions and mysticism of the sertão in opposition to the official rhetoric of progress and industrialization that prevailed during the period. Methodologically, the study draws on Cultural History and the analysis of audiovisual sources, examining the film itself, interviews with its creators, and contemporary texts. It seeks to understand how Tio João fits within the context of Brazilian documentary filmmaking in the 1970s, articulating an experimental sensibility that sought to bring visibility to subjects and spaces that were marginalized while simultaneously regarded as traditional in relation to national modernization projects.
Keywords: History; Cinema; Documentary; Brazilian Northeast; Tio João.

Introdução

De acordo com o filósofo Gilles Deleuze, o cinema, em suas várias formas, é um ato de criação[1] de ideias e signos, um exercício de criatividade tanto quanto qualquer outra episteme ou arte. Nesse sentido, não parece distante pensar que a parcela de jovens produtores artísticos amadores de Teresina nos anos 1970, que se posicionava contra a intelectualidade institucionalizada de sua cidade, também fosse ela mesma uma agente criadora de pensamentos através da visualidade.

É com o cinema moderno que os cineastas assumem um cinema que não é apenas um meio de contar histórias, veicular mensagens ou demonstrar técnicas, e sim, um instrumento capaz de propor novas ideias, pôr sujeitos em crise e abrir-se a possibilidades para além do naturalismo estético. "Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, [...] há o encontro do pensamento com a imagem [...]"[2]. Além disso, "o cinema moderno é um cinema do ordinário"[3] ao colocar em evidência e relacionar o sujeito, sua realidade e sua percepção dessa realidade.

Na esteira de pensar os signos que o cinema cria para se manifestar o diretor italiano Pier Paolo Pasolini define as noções de *cinema de prosa* e *cinema de poesia*:

> O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.[4]

Para Pasolini, o cinema busca reproduzir o real, mas pode expressá-lo em linguagens diferentes: ou por meio do naturalismo, a objetividade e a narração; ou através do estilo, da subjetividade, da invenção. Nessa concepção, a prosa valoriza a comunicabilidade direta; a poesia, o discurso indireto livre. Exaltando a figura do autor do filme, o italiano cita o francês Jean-Luc Godard como modelo de "um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade"[5].

Tendo isso em vista, este trabalho busca analisar como, através de recursos técnicos criativos e de uma linguagem voltada para o sensível e a poesia, o curta-metragem *Tio João*[6], de Antônio Noronha, busca registrar e homenagear uma pequena comunidade interiorana no

---

1. DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In:____. *O belo autônomo*: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

2. VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006. p.166.

3. Vasconcellos, 2006, p.166.

4. PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pasolini* – Escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella Editorial/Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1986. p.104 *apud* STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

5. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.149.

6. TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

sertão do sul do Piauí, sobretudo o personagem-título. Para isso, inserimos também o filme em meio aos debates de sua época em torno de temas como o discurso modernizante do regime autoritário, o desenvolvimento do cinema alternativo e documentarista, e a invenção de novas formas de se expressar através da arte.

Imagens da autoestima piauiense sob os tempos da modernização conservadora

Para compreender o terreno sobre o qual esses experimentalismos fílmicos se ergueram, é preciso primeiro recuar ao contexto político mais amplo que moldava a produção de imagens e discursos sobre o Piauí naquele período. Entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, o estado viveu, sob a ditadura civil-militar, um intenso esforço oficial de reconstrução de sua própria imagem: de território historicamente associado ao atraso e à pobreza, o Piauí passaria a ser anunciado, pelos discursos governamentais, pela imprensa alinhada e pela publicidade estatal, como protagonista de um progresso finalmente alcançado. Esse movimento não era exclusividade piauiense, mas expressão local de um projeto nacional mais amplo, ancorado na aliança entre autoritarismo político e crescimento econômico acelerado — o que a historiografia convencionou chamar de "modernização conservadora"[7] . É a partir dessa chave que se torna possível entender tanto o discurso desenvolvimentista propalado pelo governo estadual quanto as respostas irônicas, marginais e experimentais que ele suscitou entre a juventude teresinense, entre elas o cinema super-8 de Antônio Noronha.

Essa retórica desenvolvimentista, contudo, não nasceu no vácuo nem foi criação inédita do regime civil-militar: ela se ancorava nesse mesmo processo mais amplo de modernização conservadora, apropriado por historiadores do período para descrever o modelo de desenvolvimento promovido pelos governos militares[8]: um projeto que acelerava a industrialização, a infraestrutura e a integração do mercado interno, mas que preservava, e em muitos casos aprofundava, as estruturas sociais e políticas vigentes, sem qualquer ruptura com as elites tradicionais.

No Piauí, esse modelo ganhou contornos particulares, marcados pela combinação entre modernização administrativa e continuísmo oligárquico. Tratava-se, de um projeto que unia centralização política, alinhamento direto ao governo federal e investimento seletivo em infraestrutura, — a modernização sem democratização que caracteriza, segundo Fontineles, a "autoestima piauiense" fabricada nesse período[9]. Sob esse discurso, o Piauí era frequentemente visto como uma terra isolada e atrasada que, graças aos governos vigentes e ao milagre econômico, enfim trilhava os rumos do progresso. Sobre isso, Fontineles afirma: "era necessário que o 'Brasil afora' aprovasse a imagem do Piauí para que o piauiense também se aprovasse e mudasse de postura perante sua própria imagem"[10].

Esse projeto dependia, ainda, do controle da informação e da produção de uma imagem pública favorável ao regime. Reais ou ficcionais, as obras prometiam um grande futuro ao es-

7. MOORE JR., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia*: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

8. NAPOLITANO, Marcos. *1964*: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

9. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v.13, n.33, p.1-29, mai./ago. 2021.

10. Fontineles, 2021, p.14.

tado e naturalizar as terras piauienses como espaços a serem vistos e vividos pelas telas. Sob a ditadura, esse mesmo aparato discursivo passou a exaltar as obras do governo — como a Usina Hidrelétrica de Boa Esperança[11], erguida no rio Parnaíba e frequentemente evocada como símbolo maior da modernização estadual. Outro caso é o do filme *Guru das Sete Cidades*[12], filme de ficção que se passa no Piauí. Misturada à uma narrativa sobre amor, disputas de poder, juventude e misticismo hippie, era uma propaganda financiada pelo governo estadual sobre as maravilhas da região, feito para divulga-la nacionalmente através do cinema.

Se o discurso estatal insistia em um Piauí que se modernizava por decreto e por indicação dos generais e elites locais, os curtas-metragens experimentais feitos por entusiastas de cinema locais, produzidos à margem das instituições, e mesmo, ambiguamente, com o apoio pontual de alguns órgãos, como no caso de Tio João, ofereciam um contraponto: um Piauí não anunciado em discursos de posse e propagandas oficiais, mas vivido e filmado com as próprias mãos daqueles jovens, distante tanto da retórica ufanista do Estado quanto da mera reprodução do imaginário de atraso que essa retórica pretendia superar.

Antônio Noronha, "entre a contracultura e a cultura local"

Antônio Noronha Pessoa Filho nasceu em 11 de abril de 1945 em Teresina, região que hoje é Monsenhor Gil, e morreu em 22 de junho de 2016, em Teresina. Era parte de uma tradicional família da localidade. Seu pai foi o primeiro subprefeito de Monsenhor Gil e sua mãe, a primeira prefeita quando o povoado conseguiu a emancipação, em 1963. Cursou medicina em Fortaleza e pós graduação em Ribeirão Preto. Foi médico pediatra e professor do curso de medicina da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Além disso, ao longo dos anos, consolidou cada vez mais sua carreira como médico, professor e político, sendo um dos fundadores da Associação do Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI) e da Sociedade Piauiense de Pediatria. Foi prefeito de Monsenhor Gil entre 1983 e 1987. Saiu da prefeitura para assumir a Secretaria Estadual de Educação em 1987 e posteriormente a Secretaria de cultura em 1988, durante o segundo governo de Alberto Tavares Silva.

Conhecido por seus amigos como "o Doutor", Noronha participou ativamente das movimentações artísticas de caráter experimental e contracultural no Piauí. Com seu dinheiro – não era exatamente rico, mas era certamente uma excepcionalidade numa cidade marcada pela pobreza – reuniu em sua casa um grande conjunto de discos, livros, jornais e revistas alternativas de diferentes lugares. Um acervo aberto a quem quisesse conhecer mais daquele universo que se expandia pelo mundo ocidental dos anos 1960 e 1970. Era naquele espaço que alguns jovens se reuniam para consumir e discutir esses materiais, às vezes projetar alguma filmagem feita em suas câmeras super-8mm, no que acabou sendo conhecido como *Circuito Paralelo do Prazer*. Noronha era tido como uma espécie de "Mecenas" dos experimentalismos artísticos de sujeitos como os que frequentavam sua casa, investindo nos materiais para a pro-

11. Exemplo disso é o documentário *Boa esperança, uma obra para o desenvolvimento*, de 1969, dirigido por Isaac Rozemberg. A página do seu acervo digitalizado no Youtube traz informações sobre o diretor: "documentarista Isaac Rozemberg, romeno naturalizado brasileiro que retratou o Brasil de 1939 a 1983 em filmes realizados por iniciativa própria e também por encomendas para governos, instituições públicas e entidades privadas". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YjaeYwLBIn4. Acesso em: 27/12/2025.

12. GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

dução de filmes, jornais e festivais alternativos. Inspirados, por exemplo, pelos materiais ligados à contracultura que Noronha guardava, estes jovens criavam suas próprias obras e assim, demarcavam uma nova movimentação cultural na cena teresinense.

Era aquele que alguns anos depois, mesmo sendo acadêmico de uma instituição federal em tempos de governo autoritário, deixava-se aparecer na capa de um pequeno jornal estudantil relaxado em uma rede, vestindo apenas uma camisa regata e um calção curto, roupas usadas no ambiente caseiro, íntimo; uma imagem que certamente não era esperada para um professor universitário.

Figura 01 – foto de Antônio Noronha que abre o jornal SOL



Fonte: **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

Para seu amigo e discípulo de medicina, Edmar Oliveira, Noronha era um sujeito que "transitava entre a contracultura e a cultura local"[13]. Suas relações com a UFPI, com a administração política estadual e municipal, e com instituições como o Cine-Clube Teresinense, vinculado ao tradicional colégio São Francisco Sales, proporcionou meios para incentivar seus experimentos fílmicos.

O primeiro deles veio ainda em 1972, o filme superoitista *O Guru da Sexy Cidade*[14], feito na esteira de outras produções que de alguma forma foram inspiradas no mito e nas ideias do poeta e cineasta piauiense Torquato Neto, que era amigo de infância de Noronha. Filmado em super-8, trata-se de um deboche paródico do discurso ufanista e estereotipado do filme *Guru das Sete Cidades*.

O desvio discursivo já aparece no título: a subversão das "sete cidades" pela "sexy cidade" implode o caráter monumental e cerimonioso da obra primeira, que serviria de emblema de uma "identidade piauiense" em vias de construção e louva a edificação de uma cidade outra, libertina, que iria na contramão dos projetos de modernização e turismo ensejados pelo governo do Estado à época. O guru criado por Noronha é o profeta da juventude que anuncia novos tempos. Em algumas cenas, ainda que não tenhamos falas, vemos o guru bradando no topo de uma formação rochosa, enquanto um público ouve atento. O seu guru, que desfila em roupas coloridas e longos cabelos, que dança pela natureza e se relaciona com tudo e todos, é um ser andrógino, nem homem nem mulher.

13. OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.
14. O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

> O guru não anda com um cajado, com uma roupa de Cristo e um manto? Ele representa o discurso e os sermões do guru para a juventude. Depois ele sonha arrancando e comendo os olhos das pessoas que depois ele come na realidade. Aquele é o momento da destruição dele (desaparecimento) quando nem ele mesmo acreditava nele. Ele próprio tira a roupa, quebra o cajado e vai embora, desaparece.[15]

Assim, percebemos que nesses experimentalismos, mais interessa capturar o instante, a ação, ao invés de uma organização lógica previamente pensada, roteirizada, de maneira que "a câmera passa a ser consciente do corpo, do devir, do que não está ali materialmente e sim sensivelmente"[16]. Difere-se assim das grandes produções, como o caso do *Guru das Setes Cidades*, no qual as escolhas possuem uma ordenação com um objetivo claro de se atingir discurso audiovisual propagandístico, mas que tem como consequência uma rigidez tamanha que acaba por detrair qualquer sinal de espontaneidade dessa narrativa.

O Guru da Sexy Cidade é uma amostra, assumidamente uma resposta a um produto do Estado, dentre tantos outros curtas-metragem superoitistas que satirizam os discursos hegemônicos. O Piauí em pleno surto da modernização conservadora é o cenário propício à insurreição de táticas juvenis de resistência às estratégias de um projeto desenvolvimentista-autoritário.

Mas esta não seria a resposta final de Antônio Noronha para apresentar seu território em um discurso que desvia da oficialidade e do padrão técnico. Suas imagens de um outro Piauí, além da oficialidade, continuariam a serem gravadas por câmeras, mas de uma maneira diferente do primeiro caso. Ainda que seguindo o ritmo dos passos do experimentalismo estético, doutor passa a caminhar na trilha do cinema documentário, do registro factual de vivências e momentos. Por esse caminho, chega-se em *Tio João*.

Tio João e as imagens do sertão piauiense

Filmado em 16mm no ano de 1978, *Tio João* mistura documentário com cordel. A película conta a história de João Batista, lavrador da cidade de Bom Jesus do Gurguéia, na época com 98 anos, que construiu sozinho uma igreja dedicada à São João Batista na sua localidade. A narração é contada em formato de um cordel, este escrito por João José Piriri e declamado por Vicente Evangelista. O artista Arnaldo Albuquerque foi o responsável por desenhar as telas de apresentação, título e créditos do filme. O filme chegou a concorrer no *Festival Jornal do Brasil de Curta-Metragem*, um dos mais conhecidos e visibilizados festivais de cinema da época, figurando entre os 35 melhores filmes brasileiros do ano, na seleção feita pelo evento.

Contrariando a vitrine de um "Piauí locomotiva", acelerado, moderno, tecnológico, Tio João mostra já em seu primeiro *frame* pessoas acompanhadas por uma carroça. Logo, somos remetidos ao imaginário comum sobre o viver no sertão: a simplicidade, a pobreza, o arcaico, a lentidão. A imagens seguem: bois, carroças, cercas, e pessoas trabalhando: no cultivo, no transporte de cargas, na lavagem das roupas em riachos, nas feiras municipais. Além disso, o cenário de pobreza, pouca variedade tecnológica e relativo isolamento contrasta com os retratos dos grandes e movimentados centros urbanos, e das belas paisagens que o discurso sobre progresso buscava apresentar.

15. NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

16. SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Imagem: do cinema para a performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, p. 551-568, 2014. p.559.

Então surge o título e os créditos. O estilo do traço de Arnaldo Albuquerque não deixa dúvidas: somos levados diretamente para os desenhos de xilogravura que adornam os livretos de cordel. Soma-se a isso os primeiros acordes e versos, um repente tradicional do ritmo nordestino, cantado a partir da letra de um poema de cordel.

Figuras 02 – Xilogravura feita por Arnaldo Albuquerque para o filme Tio João



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

Assim conheceremos a narrativa desse documentário. Não com um poderoso voice over informativo, a "voz de Deus" segundo Bill Nichols[17], e sim por meio de uma cantiga popular. Aqui, o documentário não pretende ser uma reportagem, ou reverenciar apenas o factual, mas ser uma celebração de um homem que se transforma aqui em símbolo da resiliência de seu povo.

A imagem acompanha essa percepção, pois logo após os créditos, a câmera estática demora acompanhando João Batista, o Tio João, surgir em tela a partir do horizonte. O contra-plongée utilizado, quando a câmera filma de baixo para cima, confere força e grandeza a um personagem que, ao mesmo tempo, é sempre retratado em serenidade e simplicidade, como se daí emanasse sua aura. A câmera insiste em segui-lo nos próximos minutos, caminhando pela cidade, destacando o personagem e a paisagem ao seu redor, geralmente alternando entre planos gerais, abertos, e fechados no busto de Tio João. Sem emitir uma palavra direta, é pela caminhada desse senhor que somos apresentados àquele universo, tão distante da realidade dos movimentados centros urbanos da equipe de filmagem e da maioria daqueles que puderam assistir à obra.

Finalmente, chegamos à igreja. De um campo de visão lateral, observamos uma pessoa idosa com dificuldades próprias da idade para subir das escadas do portal de entrada. O corpo curvado pela debilidade física é como se naturalmente se curvasse diante da obra sagrada. Primeiramente, a igreja é conhecida nos detalhes; vemos os santos esculpidos em madeira e cruzes, algumas figuras feitas pelo próprio Tio João. Só então, após conhecermos os santos, os moradores daquela "casa", enfim vemos a igreja por fora na sua monumentalidade, com a filmagem subindo do chão ao céu para mostrar o tamanho do feito daquele senhor. Mais uma vez, ao filmar tanto a Igreja quanto os santos de baixo para cima", seja em contra-plonglée com a câmera estática, seja em movimento no sentido vertical, há o reforço do engrandecimento e elevação dessas imagens, ao utilizar-se esses ângulos.

17. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas-SP: Papirus, 2005.

Figuras 03 e 04 – Igreja e escultura de São João Batista



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

A partir daí, o documentário volta a apresentar Tio João como um sujeito simples: ele faz pequenos serviços, alimenta-se com as mãos e reza sob o altar que ele mesmo construiu. Aqui, destaca-se uma cena, aos sete minutos e meio de vídeo, em que se combina uma sala escura com apenas um feixe de luz que emana da diagonal superior para o rosto de Tio João a rezar ajoelhado diante do altar. A iluminação, natural mas capturada pela manipulação da câmera, confere ao personagem uma silhueta quase santa, como se estivesse sendo iluminado por forças superiores.

Figuras 02 –Tio João iluminado diante do altar



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

Chega o momento de retratar a missa, e uma multidão de rostos e corpos ganha destaque. Pessoas que mais uma vez são mostradas de forma humilde e devotada. Este é o único momento em que a trilha sonora cessa, para ouvirmos os cânticos religiosos. Depois ela volta para o ato final. Estes últimos versos, combinados com o retrato dos fiéis, faz uma espécie de agradecimento pelos feitos, pela resistência e pela devoção de Tio João, ao erguer uma obra que sua comunidade usufrui.

Mesmo destacando a obra de tijolos e madeira e o povo que ali está em oração, o filme termina com uma cena destoante desse trecho. Tio João sentado em um banco, conversando com seu neto. O arremate final faz questão de fincar na mente do espectador aquilo que mais definiu o seu protagonista: a sua humildade. É o encontro de gerações que lembra que, se o homem está próximo de seu fim, seu legado permanece.

O cinema documentário experimental em Tio João

Em entrevista para Jaislan Honório Monteiro, Noronha explica o procedimento artesanal e aberto de produção do filme, sem preocupações com amarras técnicas:

> Esses filmes não tinham roteiro ou algo escrito – não que eu tenha conhecimento. Nem no "Tio João" que já foi em 16 [mm] não se tinha roteiro. No caso do Tio João, só depois que eu estava lá [Bom Jesus do Gurguéia] foi que eu descobrir como que eu ia fazer o filme. Eu só sabia que por lá havia um personagem interessante e resolvi fazer um filme com ele. Me mandei com o material daqui de Teresina, passei uma semana nessa cidade [Bom Jesus do Gurguéia] entrevistando algumas pessoas, montando roteiro e filmando o material que a gente queria. Esse filme acabou sendo montado praticamente na edição.[18]

Assim, o que o diretor do filme descreve é um modelo comum almejado por cineastas amadores e independentes pelo país durante os anos 1970 e 1980, durante o "boom" dos filmes alternativos, sobretudo em super-8. Uma vertente cinematográfica que não apenas busca inventar outras maneiras de gravar imagens e signos, à margem das convenções do cinema tradicional, como também, nesse caso, registrar imagens que também serviam de discurso sociológico e investigativo da realidade brasileira paras além dos grandes centros nacionais:

> Diante da complexificação da experiência cultural, fez-se necessário a tomada de novos aportes: fazer do cinema caixa de ressonância da realidade a partir da criação de uma estética alternativa ao paradigma clássico; produzir filmes na contingência das ruas e das favelas, na cidade e no campo, abstendo-se da grandiloquência dos grandes estúdios de influência estrangeira; registrar em película as dores e delícias de um Brasil profundo, real, mas pouco conhecido; romper com a lógica de produtores e exibidores como forma de suspensão da estrutura do espetáculo.[19]

Dessa maneira, valoriza-se o processo e a criatividade[20] em desfavor do lucro ou modelos de narrativas mais seguras para aceitação do público. Além disso, distancia-se na forma técnica das grandes produções, nas quais as escolhas possuem um método e encenação com um objetivo claro, em nome de uma maior espontaneidade, da tentativa de capturar o momento tal qual ele é. Mais que contar uma narrativa definida, interessa capturar as vivências desses sujeitos singulares. Esta era a tendência das correntes cinematográficas ditas de "vanguarda" entre os anos 1960 e 1970:

> E o trinômio cinema de rua, mise-en-scène improvisada/representação da existência cotidiana não ideológica, o aqui e agora entendido literalmente, constituem base também de um certo realismo "existencial" que muitos críticos vão celebrar como grande modelo do cinema dos anos 1960.

18. NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.
19. MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972). Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015. p.44.
20. Monteiro, 2015, p.52.

> A ideia de que na tela se projeta uma "fatia de vida" ou a verdade do momento, a noção de encontro (as personagens como figuras da dialética do eu e do outro) e a primazia da comunicação (como tema) e da ambiguidade (como hipótese e método) transformam-se nos elementos-chave do vocabulário da crítica e de alguns cineastas.[21]

Ao dedicar atenção para cenas do cotidiano daquela comunidade, sobretudo na primeira parte, o filme busca um registro mais puro, de validação da veracidade daquela realidade filmada. Procura conformar aquilo que Ismail Xavier chama de "transparência" da imagem ao reforçar "a impressão que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade de espaço da imagem percebida"[22].

Esse "efeito-janela"[23], que pretende ocultar o dispositivo e a técnica em favor de uma aparência autônoma da imagem, coexiste, por outro lado, com uma "opacidade" do filme. Segundo o mesmo autor, a opacidade, em outro polo, refere-se às "operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chama a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação"[24]. No caso de *Tio João*, ela é conferida por recursos como os letreiros que imitam as xilogravuras e, principalmente, a narração poética em cordel que percorre todo o curta-metragem. São escolhas que assumem a condição de discurso produzido no filme, negando uma transparência pura e uma suposta impessoalidade em nome da celebração daquele sujeito-signo e do reforço de marcos identitários do ser nordestino/piauiense. Filmes-documentários como *Tio João*, apresentam o Piauí interiorano, sertanejo, que reme aos espaços da saudade[25] e da tradição religiosa.

"Porque o cinema documentário"? A pergunta abre a tese de Thomas Farkas[26], um dos principais documentaristas do Brasil. Para o cineasta, o Brasil seria um dos países mais beneficiados pelo documentário, pois o país é vasto em ambientes, sociedades e tradições, devendo tudo isso ser registrado para que seus valores não sejam perdidos pela passagem do tempo. Sobre o super-8, o líder da Caravana Farkas destaca que este tipo de bitola derruba o mito do cinema complicado inalcançável por leigos, "colocando o cinema como atividade criativa nas mãos de qualquer pessoa"[27].

De certa forma ecoa Torquato Neto, mas por outra forma. A realidade nua e crua assimilada pelo cinema era a grande finalidade da cinematografia alternativa defendida pelo poeta piauiense em suas colunas impressas. Como ele mesmo expôs em um de seus poemas, trata-se de não apenas visualizar o filme, mas questioná-lo: "esses filmes servem a quê?/Servem a quem?"[28]. Contra a representação ilusória dos grandes filmes industriais, Torquato acredita

21. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.75.

22. Xavier, 2005, p.22.

23. Xavier, 2005.

24. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p.09.

25. Albuquerque Júnior, 2011.

26. FARKAS, Thomas. *Cinema documentário*: um método de trabalho. Tese (Doutorado em Jornalismo e Editoração) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1972, p.2.

27. Farkas, 1972, p.56.

28. ARAÚJO NETO, Torquato. Geléia Geral: Hoje tem espetáculo. 04/09/71. In: ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p.25.

em filmes vívidos, identificáveis tanto com a doçura quanto com o amargor da vida, imagens, portanto, afastadas das ciladas em que caíram as palavras. Nada melhor para construir esses retratos que vivenciá-los, de maneira que "os limites entre a vivência cotidiana e produção fílmica são implodidos e reapropriados em forma de matéria-prima"[29]. Para isso, era necessário apenas um "coração selvagem e a todo vapor: tela livre. De todos os circuitos. Filmes novos, invenção"[30].

O piauiense argumentava pela poesia, pelo momento, pela liberdade semântica, já Farkas foca na linguagem da narrativa da mensagem, com função social. Ambos se aproximam na importância de documentar o Brasil. Citamos esses exemplos de dois teóricos do cinema alternativos para mostrar que, mesmo atuando em campos diferentes, suas propostas se encontravam em alguns aspectos, sobretudo na necessidade de apresentar aquilo que as grandes telas das salas de cinema geralmente não exibiam. Antônio Noronha não era um cineasta de carreira, e nem mesmo continuou a seguir esse rumo para além de uns poucos filmes, mas é uma amostra de como essas discussões também atingiam sua vontade de experimentar com a câmera. A vontade de contar uma narrativa à margem do discurso hegemônico que, simultaneamente, resgata o sentimento de identidade e tradição na qual deveria ser fundada sua sociedade local, alia-se com a fabricação de uma linguagem própria, amadora, e por contar uma história singular tão pouco conhecida.

Esses filmes não reproduzem a realidade, mas a manipulam[31], nem dão uma noção completa dos sujeitos em questão, mas abrem questões. As imagens do Piauí mostradas em Tio João não necessariamente foram feitas para bater de frente com as imagens vistas em produções para grandes telas e com grandes financiamentos, mas sim apresentam uma outra leitura possível. Um ponto de vistam, uma vivência que, enfim é capturado pela câmera de cineastas amadores como Antônio Noronha, que não apenas registra o fato, mas propõe uma abordagem sobre ele através da manipulação técnica de recursos como filmagem, montagem e narração. Assim, é notável que "o filme experimental é aquele que tenta fazer aquilo que é potencialmente possível com o cinema – mas que nenhuma prática está fazendo; aquilo que é potencial do cinema e ultrapassa ou surpreende os parâmetros com que a crítica está trabalhando"[32].

29. Monteiro, 2015, p.116.

30. Araújo Neto, Torquato. Geléia Geral: Quem cala consente. 07/02/72. In: ARAÚJO NETO, 1973, p.49

31. Concordamos com Monteiro de que "seria pertinente objetar que a câmera só captura aquilo que a fazemos focalizar por meio de um ajuste intencional que lançamos sobre sua objetiva. Que a imagem "nua e crua que se vê nas ruas" ao tempo em que é capturada passa a ser a expressão de um ato volitivo inaugural da subjetividade de quem a viu, que emprega ao olhar as marcas deste desafio perceptivo. Nesse sentido, a apreensão fragmentária de determinado fenômeno pela câmera deve prestar contas àquele que a carrega e a movimenta pelas leis da perspectiva". In: MONTEIRO, 2015, p.111.

32. MACHADO JÚNIOR, Rubens. A Experimentação cinematográfica superoitistas no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Laura; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e Memória*: o super-8 na Paraíba nossa anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora UFPB, 2013. p.47-48.

Considerações finais

Conforme Ismail Xavier, "o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora"[33]. A aplicação dessa tese é feita até mesmo ao documentário, apesar do senso comum que mistura o conceito de cinema documentário com o de uma reportagem ou de um registro factual. Ora, a própria escolha de que imagens mostrar e não mostrar, como mostrar — o ângulo, o plano, o movimento e enquadramento —, que discursos construir com essas imagens, revelam escolhas intencionais dos realizadores de serem eles também produtores de significados, além de propagadores de outros discursos que já podem estar em voga.

Essa operação, no entanto, não possui limites rígidos, nem regras necessárias:

> A relação nos mostra que o cinema, qualquer que seja, não é um texto a ser decifrado: Não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um imaginar um dicionário de imagens teríamos que criar um dicionário infinito, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis. O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica.[34]

Os cineastas experimentais, buscando ser livres das amarras acadêmicas, industriais e midiáticas, brincam com essas infinitas possibilidades.

Antônio Noronha, em *Tio João*, faz do cinema de prosa e do cinema de poesia um só. Ao lado da fotografia crua de um espaço, seus habitantes e suas práticas, há uma celebração que também pretende alavancar a resistência no meio das adversidades do sertão como parte constitutivas da identidade daquele povo e, consequentemente, daqueles que assistirem ao filme e que se identificarem com aquele contexto ou com os valores evocados. A tradição, a religião, a simplicidade da comunidade interiorana é, na narrativa feita por Antônio Noronha, uma outra marginalidade, distante e próxima daquela contracultural e subversiva que o diretor também incentivou. São retratos que, se não aparecem em grandes matérias ou salões, é colocada diante da eternidade na janela construída por Noronha.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011

ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In:____. *O belo autônomo*: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

33. Xavier, 2005, p.14.

34. Pasolini, 1982, p.139.

FARKAS, Thomas. *Cinema documentário*: um método de trabalho. Tese (Doutorado em Jornalismo e Editoração) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1972.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v.13, n.33, p.1-29, mai./ago. 2021.

GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência*: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972). Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

MOORE JR., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia*: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *1964*: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas-SP: Papirus, 2005.

NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Tradução de Álvaro Lorencini e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 167-190.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A Experimentação cinematográfica superoitistas no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Laura; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e Memória*: o super-8 na Paraíba nossa anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Imagem: do cinema para a performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, p. 551-568, 2014.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Uma câmera sobre a ilha rebelde: constituição de arquivos digitais sobre o experimentalismo fílmico maranhense (1977-1980)

A Camera on the Rebel Island: Building Digital Archives on Maranhão's Experimental Filmmaking (1977–1980)

André Guilherme Silva Fonseca
Graduando em História na Universidade Federal do Piauí
Membro do Grupo de Pesquisa "História, Cultura e Subjetividade"

Resumo: O artigo busca visibilizar o processo de constituição de arquivos digitais a partir de exemplares do experimentalismo fílmico maranhense produzido entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980. Localizando teórica e historiograficamente a experiência de produção de filmes em formato super-8 no Nordeste brasileiro em geral e no Maranhão em particular, o texto aborda, a partir dos exemplares *ZBM/SA* (1977) e *Coco Amargo* (1980), o trabalho de criação de uma página no *Instagram* com objetivo de publicizar o material para além da universidade. A pesquisa é amparada nos estudos de Fábio Leonardo Brito, Leide Ana Caldas, Marc Ferro, Valdei Araújo e Mateus Pereira, dentre outros.
Palavras-chave: História Digital. Super-8. Maranhão.

Abstract: This article aims to shed light on the process of creating digital archives based on examples of experimental filmmaking from Maranhão produced between the late 1970s and early 1980s. By situating the experience of Super-8 filmmaking in the Brazilian Northeast, and specifically in Maranhão, within theoretical and historiographical contexts, the text examines the creation of an *Instagram* page designed to publicize this material beyond the university setting, focusing on the films *ZBM/SA* (1977) and *Coco Amargo* (1980). The research draws upon the work of scholars such as Fábio Leonardo Brito, Leide Ana Caldas, Marc Ferro, Valdei Araújo, and Mateus Pereira, among others.
Keywords: Digital History. Super-8. Maranhão.

Entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, uma classe média urbana vislumbra na câmera super-8 mm, um meio de registro mais barato que as já consolidadas (e caras) câmeras em 35 mm e 18 mm, que atendiam, respectivamente, ao formato de exibição do cinema e da TV. Popularizadas pela KODAK, eram utilizadas, inicialmente, para registros do cotidiano dessa classe média, sendo um meio para a eternização de momentos a partir da gravação de vídeos. Para além desse objetivo inicial, as práticas juvenis se apropriam das câmeras Super-8 para a criação de uma terceira força no cenário do cinema nacional, produzindo filmes que se conectavam a perspectiva contracultural.

Segmentos da juventude nordestina tiveram papel central no aperfeiçoamento e na divulgação desse formato fílmico, sendo a capital maranhense um dos principais palcos do cinema superoitista. Entretanto, diferentemente dos demais espaços, tais como Paraíba, Pernambuco e Piauí, que já apresentam um consistente debate construído, em pesquisas tais como as de Brito (2018; 2024), Lima (2019), Monteiro (2017), Santos Filho (2012) e Silva (2012), o Maranhão não dispõe de uma discussão historiográfica proporcional a importância e impacto que essa prática teve na história do cinema maranhense, especialmente por se tratar de filmes que evidenciavam os problemas sociais promovidos pela ditadura que atravessava o país naqueles anos.

Nessa esteira, o trabalho pioneiro de Leide Ana Oliveira Caldas (2016) norteia o projeto, na medida em que seu trabalho faz uma primeira análise da prática presente no território maranhense, especialmente na capital São Luís, entre as décadas de 1970 e 1980. O trabalho de Caldas (2016) serviu, para além da discussão teórica, como um norteador para a listagem e disponibilização, das produções em formato Super-8 que o cinema maranhense produziu no período supracitado. Para a compreensão do cinema enquanto fonte histórica, a pesquisa também dialoga com Marc Ferro (2010), permitindo compreender as produções Super-8 não apenas como registros de determinado contexto, mas como documentos históricos produzidos a partir de escolhas e perspectivas específicas. Em diálogo com Ferro, Pierre Sorlin (1992) contribui para compreender o cinema como uma forma de representação social. Robert Rosenstone (2010), por sua vez, permite ampliar essa discussão ao considerar o audiovisual como uma forma própria de elaboração do conhecimento histórico. Ademais, o trabalho de Jaislan Honório Monteiro (2017) e de Gabriel Bandeira Alexandre (2025) enriquecem a abordagem da produção superoitista nordestina, uma vez que os autores se debruçam sobre a prática, respectivamente, em Teresina-PI e no Recife-PE, trazendo, em seus estudos uma perspectiva mais aprofundada sobre as formas como a juventude, a partir da utilização da câmera Super-8, resistiam ao contexto repressivo ditatorial.

Tomamos como ponto de partida a concepção de que o cinema é uma fonte histórica inegociável, uma vez que o próprio modo de filmar, os enquadramentos, os temas escolhidos, os silêncios e as formas de representação são historicamente significativos, ou seja, "o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História." (FERRO, 1992, p. 86). A análise das obras cinematográficas e de seus contextos constituem uma das múltiplas formas de representação social, construída a partir das condições temporais, sociais, econômicas e culturais nas quais determinada produção foi realizada, sendo, portanto, passível como objeto de estudo para a História.

A contribuição de Robert Rosenstone permite aprofundar essa perspectiva. O autor questiona a ideia de que o conhecimento histórico sobre o passado deva necessariamente assu-

mir a forma escrita tradicional. Nesse sentido, propõe "quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página" (ROSENSTONE, 2010, p. 19). O cinema, portanto, constitui uma modalidade própria de elaboração de sentidos sobre a experiência histórica, ainda que opere mediante procedimentos diferentes daqueles tradicionalmente empregados pela historiografia acadêmica. Os realizadores maranhenses não estavam necessariamente produzindo historiografia, mas suas imagens constituem interpretações situadas sobre os espaços, sujeitos e conflitos de seu tempo. Dessa forma, a pesquisa parte da compreensão do cinema como documento histórico, representação social, produção estética e objeto passível de estudo pelo campo da História. Amparados em tais concepções teóricas a respeito do objeto de análise em questão, torna-se possível a discussão dos contextos e a historicização das produções superoitistas maranhenses.

A preservação de acervos documentais também constitui uma dimensão fundamental desta pesquisa pois parte significativa da produção Super-8 maranhense encontra-se dispersa e sem nenhuma organização formal para facilitar seus acessos tanto para o público acadêmico, podendo resultar em novos estudos, quanto para o público geral, como entretenimento. Como já apontado por Caldas (2016, p. 19), a ausência de políticas públicas de preservação contribuiu para a construção de um cenário de esquecimento dessa produção. A constituição de um arquivo digital sobre o experimentalismo fílmico maranhense também pode ser compreendida a partir das discussões desenvolvidas pela História Pública. Nesse campo, a relação entre conhecimento histórico e sociedade não se limita à produção acadêmica, mas envolve diferentes formas pelas quais o passado é preservado, interpretado e apresentado a públicos diversos. Jill Liddington (2011) chama atenção justamente para a amplitude dessa relação ao observar que a História Pública constitui um conceito de significados variados e que seu entendimento exige uma reflexão sobre aquilo que se compreende por "público".

Nesse sentido, a pesquisa em questão tem como objetivo analisar a construção de um acervo digital acerca do experimentalismo fílmico maranhense, observando a diversidade de filmes, catalogando o material já selecionado e disponibilizando para efeito de publicização para um público mais amplo, a fim de mitigar "a ausência de política pública para o arquivamento e preservação da memória audiovisual local, fator responsável pela deterioração dos filmes e, por conseguinte a construção de um cenário de esquecimento dessa produção ao longo dos anos, inclusive daqueles que participaram de festivais locais e de outras regiões" (CALDAS, 2016, p. 19). Assim, filmes tais como *ZBM S/A* (1977), *A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem* (1979), *A Idade da Razão* (1980), *Coco Amargo* (1980) e *Lambe Sola* (1981) dão visibilidade para espaços subalternos da capital maranhense, tais como a Zona do Baixo Meretrício, discutem a luta pela meia-passagem por estudantes e apontam para debates existencialistas.

Desse modo, a constituição do arquivo digital proposta nesta pesquisa pode ser compreendida como uma prática de História Pública porque articula preservação documental, acesso público e construção de relações contemporâneas com o passado. A pesquisa histórica não se encerra na análise acadêmica das películas, uma vez que ela também busca criar condições para que os documentos retornem à circulação social e possam ser vistos e sentidos por diferentes públicos. O trabalho foi ancorado nos referenciais teórico-metodológicos da História Digital e da História Pública, tomando como referência interpretativa o trabalho de

Mateus Pereira e Valdei Araújo (2018), de modo a problematizar e explorar as potencialidades da Internet como espaço de publicização, circulação e produção de conhecimento histórico.

Nesse sentido, a criação e manutenção de uma página na rede social *Instagram* constituiu parte fundamental da metodologia, funcionando simultaneamente como espaço de divulgação dos filmes Super-8 analisados, de contextualização histórica e de experimentação das possibilidades de comunicação da pesquisa com o público. A partir da seleção, análise e organização dos filmes e de seus respectivos elementos contextuais, foram produzidas publicações que articulam imagens, informações históricas e interpretações acerca das obras.

Super-8, experimentalismo e contracultura no Maranhão

Em meio ao contexto ditatorial, o cinema, assim como as demais expressões artísticas, se fortalece como prática de resistência. A câmera em formato Super-8 tem sua utilização reinterpretada pela juventude que se encontrava nos espaços urbanos, especialmente nas capitais, onde:

> Se de um lado havia uma cinematografia empenhada, militante, tentando ser instrumento de mobilização e de conscientização/sensibilização sociais (à lá cinemanovismo, p. ex.); de outro, mas não muito distante, havia um cinema mais desbundado, mais contracultural, mais dedicado a experimentar e a (querer) inovar e, talvez, não tanto interessado em requerer receptividade popular: enfim, à esquerda da esquerda (era quase o *anti* do *anti*; *antianti*), ainda que tais tendências, de certa maneira, se complementassem (ALEXANDRE, 2025:54).

Essa nova utilização ia de encontro com as práticas e valores presentes no contexto ditatorial, onde uma juventude proveniente de uma "classe média urbana, influenciados pela estética da fome, marginal, por experimentalismos estéticos, estética erótica e ou documentários de cunho social, utilizam das produções para tecer críticas a tal repressão política e moral" (CALDAS, 2016:88). Esses novos modos de sentir, provenientes do contexto repressor em tempos de AI-5, fazem com que essa juventude, privada de sua liberdade, vislumbre no fazer artístico um escape para que suas discordâncias do pensamento dominante pudessem ecoar de alguma maneira, pois como aponta Monteiro (2015), o Super-8 se consolida como um meio que favorece a liberdade criativa, permitindo a experimentação de novas possibilidades imagéticas e a construção de formas alternativas de narrar histórias, tendo em vista que "percorrer a cidade denotava o desejo de transpor as barreiras de ambientes que se estabelecem de maneira convencional, em busca de uma nova poética dos espaços" (BRITO, 2013:63). Assim, como coloca Falcone:

> No Brasil o Super-8 possibilitou a experimentação e democratizou a realização cinematográfica, limitada pelos custos altos dos equipamentos para filmagem em películas de 35 mm, predominante no circuito comercial, e bem menores que os filmes de 16 mm, usados no telejornalismo e em algumas produções cinematográficas a partir da década de 1960. Filmou-se em Super-8 em vários estados do Brasil, a tecnologia de Super-8, pelo seu baixo custo e facilidade de manipulação, teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasil. (FALCONE, 2013: 121).

Durante a década de 1970, a cidade de São Luís tinha a presença pulsante dos clubes de cinema, tais como Cine Eden, Cine Roxy, Cine Rialto, Cine Rex, Cine Passeio, Cine Monte Castelo, Cine Anil e o Cine Alpha. Nessa conjuntura, há a criação do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) tendo por objetivo de trabalho o fomento a novas linguagens e práticas artísticas da cultura popular local e a criação de um cineclube para exibir filmes de circulação comercial e, também, para incentivar a realização local. O LABOARTE se torna um dos principais alicerces do cinema ludovicense, com filmes premiados como Os Pregoeiros de São Luís, de Murilo Santos, vencedor do primeiro lugar no III FENACA. (CALDAS, 2016:99). Segundo, Ana Carolina Mendes, o LABORTE tinha como objetivo:

> Agrupar pessoas capazes, interessadas e disponíveis para uma autoconcientização de seus valores e potencial, a fim de formar mentalidades que tenham condições de elaborar uma nova forma de expressão de arte que integre música, dança, fotografia, cinema, teatro e artes plásticas. Pesquisar e laboratizar o sentir do povo, sua realidade cultural, a fim de transformá-la em formas concretas de expressão cultural que possam comunicar ao povo verdades que o capacitem para assumir conscientemente sua cultura. Compondo-se dos seguintes departamentos: Departamento de Artes Cênicas; Departamento de Imprensa e Propaganda; Departamento de Som, Departamento de Fotografia e Cinema e Departamento de Artes Plásticas (MENDES, 1999:31).

Concomitante à criação do LABORARTE, o cineclube universitário Uirá, da Universidade Federal do Maranhão foi criado, inicialmente para a exibição de filmes enviados pela Embrafilme, em 16mm. A priori, o cineclube não conseguia atrair grandes públicos. Tendo em vista tal problemática, Mário Cella encontra como alternativa, o incentivo aos jovens, para que eles pudessem produzir filmes, além do cineclube ser visto como um local de discussão acerca da prática do cinema. É no cineclube Uirá que, juntamente com os integrantes do LABORARTE, seus frequentadores iniciaram suas produções na câmera Super-8 cedida pela UFMA.

Com o passar dos anos, a cena superoitista na capital maranhense se expande para além dos limites do cineclube Uirá. É nesse contexto que surge a necessidade de que se criasse um espaço onde essas produções poderiam ser prestigiadas em uma escala maior, surgindo assim, em 1977, a I Jornada Maranhense de Super 8, a partir de uma iniciativa do DAC (UFMA), encabeçado por Mario Cella. É nesse festival que, a maior parte das produções que serão catalogadas no transcorrer dessa pesquisa, foram exibidas. As temáticas abordadas por tais produções era diversa, mas estavam, majoritariamente, "relacionados à experiência de vida de grupos quilombolas, cultura popular, à situação socioeconômica das quebradeiras de coco, dos moradores da zona do baixo meretrício, de loucos, das manifestações de rua, debates acerca de arbitrariedades de gestores públicos e discussões relativas a eventuais mudanças na cidade" (CALDAS, 2016, p. 133).

Tais produções em Super-8 podem ser compreendidas como uma manifestação alinhada ao paradigma do cinema pós-moderno brasileiro, conforme definido por Renato Pucci em "Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o Neon Realismo". Ao privilegiar uma estética marcada pela granulação e pela instabilidade das luzes, o Super-8 rompe com o ideal de transparência

do realismo clássico, aproximando-se de uma lógica que assume a artificialidade da imagem e a mediação da realidade. Além disso, sua recorrente fragmentação narrativa e a liberdade experimental evidenciam uma prática que desloca o cinema de uma função mimética para uma dimensão autorreflexiva. Nesse sentido, o Super-8 não apenas antecipa, mas também materializa aspectos centrais do que Pucci denomina "neon realismo", ao expor o caráter construído da linguagem cinematográfica e ao tensionar as fronteiras entre o real e sua representação (PUCCI JR, 2008).

A utilização da câmera com película em 8mm pelo LABORARTE surge de uma necessidade material somada a uma limitação financeira do departamento de fotografia e cinema, comandado por Murilo Santos, que passa a demandar a produção de conteúdos artísticos e formadores, uma vez que se tratava de um aparelho prático e eficaz para gravações experimentais. Para tais objetivos, a câmera Super-8 ficava à disposição dos membros do Laboratório para suas produções fílmicas. Segundo Murilo Santos:

> Para pesquisar e registrar coisas de folclore. Tínhamos um arsenal tecnológico para captar a essência de vivenciar as experiências, estar lá, em laboratório. Daí o LABORARTE "laboratorizar" as experiências para render música, cultura popular, etc. O cinema tinha essa ideia de captação dessas realidades e consequentemente para se expressar. A câmera Super 8 conseguimos através de um projeto apoiado pela Embaixada do Canadá e também tinha uma instituição americana que apoiava a TVE e através da emissora, acharam interessante apoiar o grupo. (SANTOS apud CALDAS, 2016:102)

Dois anos após a criação do LABORARTE, um novo expoente da cena artística ludovicense, em especial a cinematográfica, é fundado. O cineclube Uirá se trata do cineclube universitário da UFMA, criado e desenvolvido por esforços do ex-padre e professor aposentado de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, Mário Cella. O cineclube Uirá é criado nesse contexto, em 1975, com a exibição de filmes enviados pela Embrafilme, em 16mm (dadas as especificidades técnicas do projetor), localizando-se, inicialmente, em uma sala cedida pela Faculdade de Farmácia em frente à Igreja São João no centro da cidade. A priori, o cineclube não conseguia atrair grandes públicos. Tendo em vista tal problemática, Mário Cella encontra como alternativa incentivar os jovens para a produção de filmes individuais e/ou coletivos, tornando o cineclube um espaço que, para além das exibições, fomentasse a discussão acerca da prática do cinema:

> Eu reuni o pessoal do Departamento e disse: eu tenho uma ideia maluca, não sei se vai dar certo. Eu me lembrei de quando tinha 13 anos na minha cidade e teve a peregrinação de Nossa Senhora de Fátima em 1953. O vigário não pôde e me pediu para filmar, mas eu nunca tinha usado aquilo. Ele disse: "é só apertar aqui e focalizar", como eu já gostava de fotografia, filmei. Depois ele me mostrou o resultado, ficou muito bom. Eram imagens de pessoas rezando, ajoelhadas, imagens da Santa... Era uma câmera 8mm. Então, eu pensei, vou colocar uma câmera na mão desses jovens, uma Super 8, em 1975 (CELLA apud CALDAS, 2016:117).

Com o passar dos anos, a cena superoitista na capital maranhense se expande para além dos limites do cineclube Uirá. É nesse contexto que surge a necessidade que se criasse um es-

paço onde tais produções poderiam ser prestigiadas em uma escala maior, surgindo assim, em 1977, a I Jornada Maranhense de Super 8, a partir de uma iniciativa da Diretoria de Assuntos Culturais da UFMA (DAC - UFMA), encabeçado por Mario Cella. O investimento foi proveniente 50% da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), instituição do governo Geisel. Os outros 50% a universidade arcou. Apesar do caráter combativo e crítico que, em geral, as produções superoitistas dos maranhenses tinham, o próprio governo financia os festivais de exibição desses filmes. Para a melhor compreensão dessa contradição, o conceito de táticas de sobrevivência de Michel de Certeau nos serve, haja vista que, mesmo com o investimento e, consequentemente, controle sobre quais filmes teriam sua exibição aprovada durante o andamento do festival, os produtores das obras utilizavam de estratégias na construção técnica, no roteiro e na direção dos filmes, trazendo narrativas não-lineares e construindo personagens que metaforizavam os problemas que vislumbravam na capital:

> É interessante observamos que, ao realizar o evento de cinema através do incentivo governamental e pela Universidade Federal do Maranhão, o festival superoitista surge tutelado e paradoxalmente inserido no contexto de vigilância e repressão para a autorização de um espaço social que aparentemente mostra-se inofensivo. No entanto, as práticas fílmicas vão exercer, em situações específicas, o papel crítico de denúncia ou discussão sobre vários aspectos daquele momento de repressão moral e político-social no país. Nesse sentido, a tática exercida para a concretização do festival superoitista como fabricação de espaço autorizada para construir público para tais filmes, dá-se no golpe de "esquema de ação" diante da estratégia burocratizada do espaço demarcado de poder da ordem repressora. (CALDAS, 2016:125).

Nos dias 24 e 25 setembro de 1977, o Festival de Super 8 é realizado no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. A abertura do evento foi citada em pequenas notas em alguns jornais locais, noticiando a inscrição de 23 filmes, mas com exibição reduzida de 18 filmes autorizados pelo órgão da Censura Prévia, prática do regime ditatorial no país. No ano seguinte amplia se como um festival regional. A partir de 1983 configura-se como um evento nacional, denominada VII Jornada Nacional de Cinema. Nesse contexto, foi oferecido para a comunidade o seminário *Cinema nordestino diante da realidade nacional hoje*, onde se discutia a forma como a sociedade nordestina poderia se apropriar do cinema para expor suas problemáticas. Com a expansão dos espaços em que tais produções eram aceitas, cria-se a necessidade da criação de coletivos, surgindo, assim, a Virilha Filmes. Neste ano, alguns filmes maranhenses recebem premiações em outros festivais de demais localidades. Em 1985 não acontece o evento por falta de financiamento e no ano seguinte retoma suas ações, porém sem a exibição de filmes em Super-8, marcando assim o fim da era Super-8 no Maranhão (1975-1986).

O arquivo digital e a História Pública

Visando não apenas criar um acervo digital, mas também, divulgá-lo, foi criada uma página digital no Instagram (@super8maranhense) destinada à divulgação, contextualização e análise das produções cinematográficas maranhenses realizadas em Super-8, especialmente as identificadas por meio dos Jornadas Maranhenses de Super-8, utilizando a rede social como instrumento de História Pública. As publicações foram organizadas seguindo uma lógica que

facilitasse o entendimento sobre o que é o cinema Super-8 e demonstrasse o vasto acervo de produções nesse formato oriundas do estado do Maranhão.

Para atender a maior quantidade de públicos possível, antes da divulgação e análise dos filmes em questão, o conceito de Super-8 foi apresentado por meio de uma publicação, levando em conta que grande parte da comunidade que não está diretamente ligada ao circuito acadêmico, especialmente ao de estudo sobre cinema, não possui uma compreensão completa sobre o que seria o cinema superoitista.

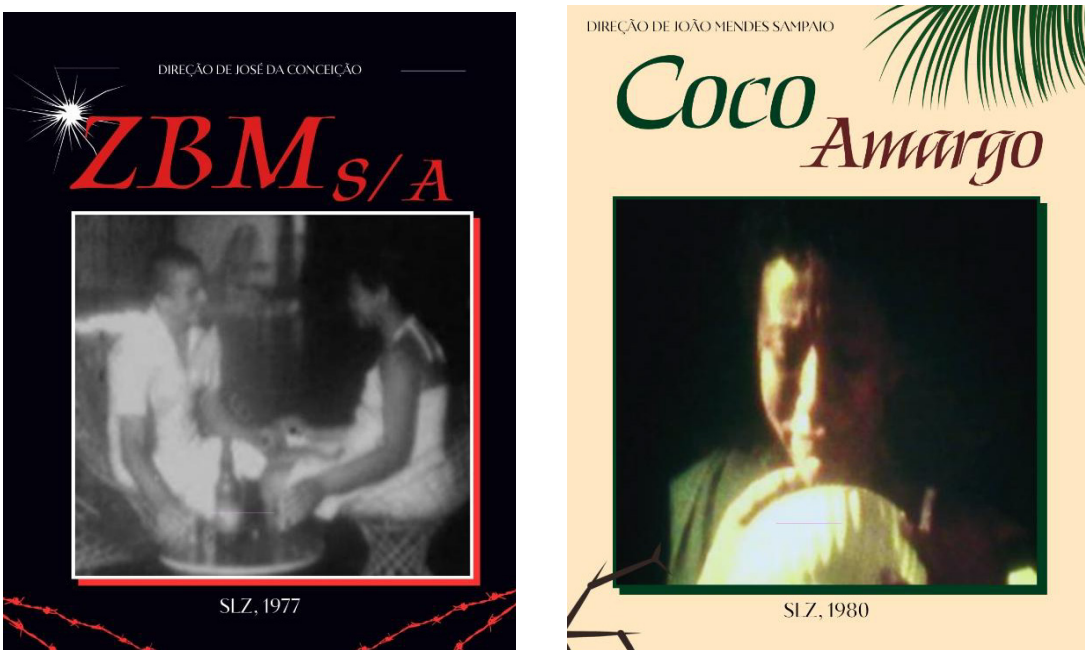
Imagens 01 a 04: Publicações feita no perfil @super8marahense entre 03/08/2026 e 07/08/2026



Fonte: **@super8maranhense**. Disponível em: https://www.instagram.com/super8maranhense?igsi=MW5lMmZ-3dHUwNThydA==. Acesso em 22/08/2026

Uma vez compreendidos os conceitos básicos relacionados ao consumo e às características técnicas dos filmes em Super-8, as publicações passaram a concentrar-se na análise e contextualização das obras selecionadas, apresentando ao público informações sobre seus realizadores, períodos de produção, temáticas e aspectos estéticos e históricos. Essa estratégia buscou evitar que a divulgação dos filmes ocorresse de maneira descontextualizada, utilizando as publicações como uma forma introdutória de aproximação entre o público e as produções cinematográficas. Ao mesmo tempo, cada publicação procurou direcionar os usuários para o link do Drive, disponibilizado no perfil, onde os filmes poderiam ser acessados em sua íntegra. Dessa forma, o *Instagram* funcionou simultaneamente como espaço de divulgação, análise e mediação entre o público e o arquivo digital, criando um percurso organizado entre o contato inicial com os conteúdos publicados na rede social e o acesso às obras completas. A estratégia também permitiu ampliar a circulação dos filmes para além dos espaços acadêmicos, utilizando uma plataforma de amplo alcance para despertar o interesse pelas produções e estimular o acesso ao acervo disponibilizado.

Imagens 05 e 06: Publicações feitas no perfil @super8marahense, respectivamente, nos dias 13/08/2026 e 18/08/2026



Fonte: **@super8maranhense**. Disponível em: https://www.instagram.com/super8maranhense?igsi=MW5lMmZ-3dHUwNThydA==. Acesso em 22/08/2026

Durante o período de 30 dias, o perfil alcançou 10.795 visualizações e 329 interações, enquanto as publicações contabilizaram aproximadamente 11.000 visualizações, resultados que evidenciam uma procura e um potencial de consumo significativos para uma produção cinematográfica regional historicamente pouco difundida. Esses dados demonstram que a utilização das redes sociais pode ampliar consideravelmente a circulação de fontes audiovisuais históricas, funcionando como estratégia de aproximação entre o acervo Super-8 maranhense e públicos que dificilmente teriam contato com essas produções por meio dos circuitos acadêmicos ou arquivísticos tradicionais. Dessa forma, a experiência indica que a articulação entre

pesquisa histórica, arquivo digital e divulgação em redes sociais constitui uma estratégia pertinente para a preservação e publicização do cinema maranhense, ao mesmo tempo em que contribui para estimular o interesse pelas obras e direcionar os usuários ao acesso integral dos filmes.

Embora a análise individual dos filmes não constitua o objetivo central desta pesquisa, foram selecionadas duas produções superoitistas maranhenses para demonstrar as possibilidades de leitura e interpretação do acervo disponibilizado. A escolha dessas obras também acompanha a proposta desenvolvida na página do Instagram, na qual a divulgação dos filmes foi articulada à apresentação de informações contextuais e análises introdutórias, buscando aproximar o público das produções. Assim, a análise a seguir possui caráter exemplificativo, não pretendendo esgotar as possibilidades interpretativas dos filmes, mas evidenciar como as produções Super-8 podem ser mobilizadas como fontes para a compreensão de aspectos sociais, culturais e históricos do Maranhão, além de demonstrar o potencial do arquivo digital enquanto instrumento de preservação, pesquisa e divulgação dessa cinematografia.

Produzido em 1977 por José da Conceição com uma câmera Super-8, o filme *ZBM S/A* apresenta aspectos do cotidiano da Zona do Baixo Meretrício (ZBM) de São Luís, espaço localizado em ruas do centro da cidade, entre as regiões da Praia Grande e do Desterro. Ao construir uma representação desse espaço, o filme desloca o olhar dos estereótipos tradicionalmente associados ao Baixo Meretrício e evidencia práticas, sujeitos e condições de vida que compunham aquele cotidiano. A obra não se limita, portanto, ao registro das atividades desenvolvidas naquele espaço, mas procura construir uma narrativa capaz de revelar dimensões pouco observadas da vida cotidiana da ZBM. Nesse sentido, o filme assume um caráter de denúncia ao expor a precariedade da infraestrutura e a ausência de assistência governamental, bem como a presença de crianças no ambiente de trabalho de mulheres que recorriam à prostituição como meio de sobrevivência. A atenção concedida a esses elementos permite compreender que a representação do espaço não se restringe à prostituição enquanto prática, mas incorpora as condições materiais e sociais que envolviam os sujeitos que habitavam e frequentavam a região.

A construção dessa perspectiva ocorre também por meio da própria organização narrativa do filme. As imagens articulam diferentes acontecimentos que se desenvolvem no interior e no exterior dos estabelecimentos de prostituição, entrecruzando temporalidades e espaços e produzindo uma visão simultânea do cotidiano da ZBM. O casal apresentado no início da narrativa, por exemplo, reaparece entre fragmentos de imagens do interior de um bordel, conduzindo o espectador progressivamente para a alcova, apresentada como um dos espaços mais reservados daquele universo.

Imagem 07: O casal principal de ZBM S/A (1977)



Fonte: **ZBM S/A**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y89ignG1Wlw. Acesso em: 23/08/2026

Nesse percurso, o filme também chama atenção para os elementos que compõem esses ambientes, como fotografias, objetos religiosos, recortes de revistas, fogão e televisão, evidenciando a multiplicidade de usos e significados atribuídos aos espaços de prostituição. A presença desses objetos contribui para afastar uma representação exclusivamente centrada na atividade sexual e permite visualizar o estabelecimento como parte de uma experiência cotidiana mais ampla.

Paralelamente, o filme problematiza a relação da classe média com aquele espaço, evidenciando a contradição entre a frequência aos estabelecimentos do Baixo Meretrício como forma de entretenimento e a tentativa de manter tais práticas no anonimato. Essa relação é construída, entre outros elementos, pela presença de um militar que observa a passagem do casal sem interferir na situação, evidenciando uma disputa de forças e da ocupação desigual do espaço. A cena contribui para inserir a ZBM em uma dimensão mais ampla de relações de poder, na qual a presença dos sujeitos e das instituições que circulavam pelo local eram omissas e não interferiam na situação de vulnerabilidade daqueles sujeitos e daqueles corpos.

Essa dimensão de anonimato é reforçada na sequência final, em que a imagem de um táxi é mobilizada para representar o desejo de ocultamento por parte dos frequentadores. A escolha desse meio de transporte, em oposição ao transporte coletivo, evidencia a intenção de preservar o anonimato daqueles que frequentavam o Baixo Meretrício. O recurso estabelece, ainda, uma relação direta com o próprio título da obra, *ZBM S/A*, que associa a condição de anonimato atribuída aos frequentadores à invisibilidade da própria região perante o poder público. O anonimato, nesse sentido, ultrapassa a dimensão individual, tendo em vista que enquanto os frequentadores buscavam ocultar sua presença no local, a própria existência da ZBM parecia permanecer à margem das ações de assistência e das políticas públicas, apesar de sua inserção no centro da cidade. A utilização do Super-8, nesse contexto, possibilitou a José da Conceição elaborar uma representação que se distancia de uma observação meramente descritiva e assume uma posição diante da realidade filmada. *ZBM S/A* transforma o registro do cotidiano em instrumento de problematização, colocando em evidência sujeitos, práticas e condições que permaneciam nas margens da representação oficial da cidade.

Realizado em 1980 por João Mendes, *Coco Amargo*, por sua vez, é um curta-metragem ficcional produzido em Super-8 que acompanha o cotidiano de uma quebradeira de coco babaçu no Maranhão. Ao construir sua narrativa a partir das etapas que envolvem a coleta, o transporte e a troca das amêndoas por produtos de primeira necessidade, o filme desloca a atenção para as condições materiais que atravessam o trabalho dessas mulheres. A atividade de coleta, apresentada como meio de garantir a sobrevivência familiar, é marcada por dificuldades que ultrapassam o próprio esforço físico do trabalho, especialmente diante das restrições de acesso aos babaçuais. Nesse sentido, a obra não se limita a representar o cotidiano de uma trabalhadora rural, mas constrói, por meio de sua trajetória, uma perspectiva sobre pobreza, desigualdade e conflitos relacionados ao trabalho e a sobrevivência.

A construção dessa perspectiva ocorre desde o início da narrativa, quando a personagem se dirige aos babaçuais para realizar a coleta. A presença de cercas e de uma sinalização que proíbe a coleta do coco evidencia que o acesso aos recursos necessários a sua subsistência não é livre. O ato de atravessar a cerca, portanto, adquire importância dentro da narrativa, pois transforma uma ação aparentemente cotidiana em uma situação de conflito. A trabalhadora precisa ultrapassar uma delimitação imposta para realizar uma atividade da qual depende sua sobrevivência. A sequência permite compreender que a coleta do babaçu não é apresentada simplesmente como uma prática tradicional ou como uma atividade econômica, mas como uma experiência atravessada por relações de propriedade, restrição e desigualdade.

No momento dedicado a coleta e a quebra do coco, o filme também enfatiza a dimensão familiar do trabalho. A presença de crianças e a divisão de pequenas tarefas contribuem para apresentar a atividade como parte de uma dinâmica de sobrevivência que envolve diferentes membros da família. O trabalho da quebradeira aparece, assim, relacionado ao cuidado da própria família, aproximando as atividades produtivas das responsabilidades domésticas. Essa articulação é importante para a construção da denúncia social presente na obra, uma vez que evidencia que os efeitos da precariedade do trabalho não se restringem a trabalhadora individualmente, mas alcançam aqueles que dependem diretamente de sua atividade.

Imagens 08 e 09: O trabalho de quebra do coco realizado pela mãe e por seus filhos



Fonte: **Coco Amargo**. Disponível em: https://youtu.be/X9Ldu9iHMKk?is=amHOgxYNq1YerQDJ. Acesso em: 23/08/2026

Posteriormente na sequência narrativa, a personagem deixa o babaçual e segue pela margem da estrada para realizar a troca das amêndoas. O deslocamento pela área não asfaltada, a margem da via principal, reforça visualmente sua posição de vulnerabilidade e marginalização. Ao mesmo tempo, a caminhada pode ser compreendida como expressão da resistência

necessária para garantir a continuidade do trabalho e da própria sobrevivência. A estrada, nesse sentido, não funciona apenas como espaço de passagem, mas como parte da construção visual da condição social da personagem, que permanece literalmente à margem do caminho enquanto desenvolve uma atividade essencial para sua subsistência.

Na última sequência, a trabalhadora retorna com os mantimentos obtidos na troca das amêndoas e os entrega aos filhos, que dividem entre si a pequena quantidade de alimentos disponível. A cena ultrapassa, contudo, os limites da representação ficcional, tendo em vista que as crianças que aparecem no filme vivenciavam concretamente as condições de pobreza retratadas. Durante a gravação, diante da escassez de comida, elas teriam pedido mais alimentos a atriz, que se emocionou e chorou. O episódio encerra o filme, conferindo à cena final uma dimensão particularmente significativa, na qual os limites entre a encenação e a realidade social representada tornam-se mais tênues.

Considerações finais

A pesquisa permitiu evidenciar a relevância do cinema Super-8 como uma importante manifestação cultural e histórica do Maranhão. O levantamento realizado demonstrou que essas produções não se limitaram a experimentação estética ou ao registro do cotidiano, mas constituíram formas de expressão capazes de revelar diferentes aspectos da realidade social maranhense, especialmente as desigualdades, as condições de trabalho, a pobreza, a marginalização e as experiências de sujeitos pouco representados pelos meios de comunicação tradicionais. Nesse sentido, a análise de *ZBM S/A* (1977) e *Coco Amargo* (1980) confirmou o potencial dessas obras como objetos de estudo e/ou como fontes históricas, uma vez que suas imagens permitem acessar experiências, conflitos e formas de representação próprias do período estudado.

Além disso, a constituição do arquivo digital e a criação do perfil @super8maranhense demonstraram a possibilidade de articular pesquisa histórica, preservação audiovisual e História Pública. O alcance obtido pelas publicações evidencia o potencial das redes sociais para ampliar a circulação dessas produções e aproximá-las de diferentes públicos. Dessa forma, a pesquisa contribui para a preservação e valorização da memória audiovisual maranhense e aponta para a necessidade de continuidade das ações de localização, catalogação, preservação e divulgação dessas obras, evitando que essa importante produção cinematográfica permaneça dispersa e pouco acessível.

REFERÊNCIAS

Página do Instagram

@super8marahense. Disponível em: https://www.instagram.com/super8maranhense. Acesso em 22/08/2026

Filmes:

COCO AMARGO. Direção: João Mendes. São Luís, 1980. 9 min. son. color.

ZBM/SA. Direção: José Conceição. São Luís, 1977. 6 min. son. color.

Bibliografia:

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos:* vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica. Teresina: EDUFPI, 2024.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo:* invenções da cultura brasileira de Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Teresina: EDUFPI, 2018.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. *Superoitismo no Maranhão:* os modos de fazer, temas e modos de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80). 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *O quente é filmar:* arte, comportamento e experimentalismo fílmico no Piauí. Teresina: EDUFPI, 2019.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência:* cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

PEREIRA, Mateus; ARAÚJO, Valdei. *Atualismo 1.0:* como a ideia de atualização mudou o século XXI. Ouro Preto: SBHH, 2018.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno:* o neon-realismo. Porto Alegre, RS: Sulina, 2008.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado:* laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra:* cinema (in)direto, super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Primeiros passos: o despertar do interesse pela dança entre bailarinos piauienses nas décadas de 1970 e 1980

First Steps: The Awakening of Interest in Dance among Piauí Dancers in the 1970s and 1980s

João Vitor dos Santos
Francisco de Assis de Sousa Nascimento

Resumo: O estudo investiga o despertar do interesse de bailarinos piauienses pela arte da dança, em um contexto social caracterizado por um ideal masculino de virilidade, predominante na sociedade teresinense, que frequentemente marginaliza a figura do homem dançarino. A pesquisa se fundamenta nas teorias de Michel de Certeau (2014), que analisa as práticas cotidianas como formas de resistência; Michel Foucault (2022), que explora as relações de poder e a construção da subjetividade; Judith Lynne Hanna (1999) contribui com a discussão sobre a dança como interface entre sexo, gênero e desejo; enquanto Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) contextualiza a historicidade da ideia de virilidade nordestina em seu aspecto cultural e social. Através de uma análise qualitativa, o estudo revela que, apesar do preconceito e da estigmatização, os bailarinos piauienses encontraram na dança um espaço de afirmação identitária e resistência às normas hegemônicas. A pesquisa visa não apenas iluminar as trajetórias individuais desses artistas, mas também contribuir para uma compreensão mais ampla das dinâmicas culturais e sociais que moldam a prática da dança no Piauí, destacando a importância da arte como meio de subversão e expressão da identidade masculina.
Palavras-chave: Dança. Masculinidades. Arte. Teresina.

Abstract: This study investigates how male dancers from Piauí developed an interest in the art of dance within a social context characterized by a masculine ideal of virility – predominant in Teresina society – that frequently marginalizes the male dancer. The research draws upon the theories of Michel de Certeau (2014), who analyzes everyday practices as forms of resistance, and Michel Foucault (2022), who explores power relations and the construction of subjectivity; Judith Lynne Hanna (1999) contributes to the discussion of dance as an interface between sex, gender, and desire, while Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) contextualizes the historical nature of the Northeastern ideal of virility in its cultural and social dimensions. Through a qualitative analysis, the study reveals that, despite prejudice and stigmatization, these dancers from Piauí found in dance a space for identity affirmation and resistance against hegemonic norms. The research aims not only to shed light on the individual trajectories of these artists but also to contribute to a broader understanding of the cultural and social dynamics shaping dance practice in Piauí, highlighting the importance of art as a means of subversion and expression of masculine identity.
Keywords: Dance. Masculinities. Art. Teresina.

Introdução

As marcações da heteronormatividade tradicional em torno das questões de gênero e sexualidade permanecem presentes na cultura teresinense mesmo à aurora do sentimento de modernidade vivenciado a partir dos anos 1970. O momento de ebulição da capital que vê as coisas correndo "para mudarem em todos os rumos" em "verdadeira revolução urbanística" (*Jornal do Piauí*, 3/4 abr. 1977: 2) fora favorável para a instalação da primeira escola de dança propriamente dita da cidade – sob a direção da bailarina Lenir Argento, considerada a precursora da dança clássica em Teresina – mas não difundiu-se a ideia da prática da dança pelos indivíduos do sexo masculino.

A despeito do estigma presente em torno da associação dos homens à segunda arte, a dança se insere no imaginário social enquanto atividade voltada ao exercício dos atributos femininos, tais como a leveza, a delicadeza, a postura, em contraposição a agressividade, inflexibilidade e rudeza concatenada aos homens (Gomes Filho, 2016: 43), o que assinala as divisões performáticas dos gêneros instituídas na pretensão da vontade de verdade do discurso imerso nas relações do saber-poder; no trocadilho foucaultiano: "saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber" (Foucault, 2022: 85), para classificar os anseios do dispositivo da sexualidade.

Diante do panoptismo dos códigos de conduta e das pressões sociais diversas, os indivíduos submetidos a conjuntura do poder engendram brechas de além-força para tecer possibilidades da economia de si, gestão dos anseios, vontades pessoais. Nesta questão, a fase primária da história de vida dos bailarinos, ou seja, o despertar desses indivíduos para a arte da dança é de suma importância à análise, pois é precisamente nessa etapa inicial que os então jovens rapazes se deparam com os desafios impostos pelo preconceito social em relação à presença masculina no universo da dança e do qual é necessário sobrepor suas aspirações aos rígidos demarcadores do perfil de masculinidade hegemônica, ao passo que se veem compelidos a ignorar tais normativas e a demonstrar arrojo diante das expectativas culturais que muitas vezes os desencorajam a seguir essa vocação artística.

A escolha de abordar este ponto da vida dos bailarinos se justifica pela relevância do processo de formação identitária que ocorre nesse período. A dança, enquanto forma de expressão artística, desafia os estereótipos associados à masculinidade tradicional e propõe uma nova forma de ser e estar no mundo. Ao optar por trilhar o caminho da dança, esses jovens homens precisam não apenas enfrentar olhares críticos e preconceituosos, mas também questionar e redefinir suas próprias concepções sobre masculinidade.

Desde muito jovens, os meninos são submetidos a padrões de masculinidades que lhes são impostos pela sociedade, as quais devem ser seguidas para garantir sua aceitação social. Ao escolherem a dança como forma de expressão, contudo, os rapazes bailarinos parecem ir na contramão dessas expectativas normativas, visto que a dança vulgarmente é colocada ao espectro feminino dos trejeitos em torno da delicadeza e da acentuação da subjetividade, em contraste às premissas viris dominantes esperadas daquilo convencionado socialmente como próprio do gênero masculino.

Para Judith Butler (2018), longe de ser lastreado numa imanência de característica natural, ou biológica, o gênero é, antes, a construção social da crença de heterogeneidades dos sexos acerca dessa suposta essência inata da biologia, difundida por meio daquilo que Foucault

denomina de *dispositivos de poder*; ou seja, estipulando a segmentação dos sexos, programa-se a regulação da sexualidade aos fins da homogeneização da sexualidade apta a reprodução, formação de prole. Na assimilação e difusão do propósito regulador, do corpo exige-se a performatividade das condutas acionada às divisões do "ser" masculino e do "ser" feminino, de modo que se determina as ações e comportamentos esperados dos indivíduos XX e XY, cada qual segundo as convenções estipuladas artificialmente. A performatividade do gênero, a propósito, sugere "a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, consistindo assim a legitimidade do contrato social" (Butler, 2024: 20) e, por ser basilar, atua incutindo seus elementos supostamente pré-discursivos desde a tenra idade.

Já na infância, os corpos infantes são sujeitados às normas concernentes aos padrões da ordem heteronormativa, sendo introduzidos ao reconhecimento destes a partir de caracteres lúdicos como a dicotomia de cores, de brinquedos, de brincadeiras e atividades recreativas. No universo arquitetado na oposição entre o azul e o cor de rosa, a dança (e sobretudo o balé erudito, em sua composição clássica ou contemporânea) também entra na roda como alvo da segregação ocupacional dos gêneros, sendo voltada às meninas muito como estratégia para a assimilação e afirmação da feminilidade (Santos, 2009) num momento em que, por ironia das circunstâncias, coincide com a fase ideal do ingresso dos indivíduos nesta arte.

Tratando-se de atividade que exige a elevada consciência corporal e alta performance física, a dança requer trabalho iniciado em corpos ainda bem jovens para que se desenvolva com maior excelência a técnica exigida tanto em seu preparo físico (a flexibilidade dos músculos e estrutura postural) quanto artístico (a integração do método e a expressividade subjetiva do performer), sendo este a justa conjuntura temporal em que, se as meninas estão aprendendo a incorporar a performatividade feminina – a qual os pais identificam tais perfis na dança e as inserem neste espaço –, os meninos também estão assimilando a performatividade do masculino – e, por isso mesmo, são afastados da atividade a qual, segundo os olhos da virilidade convencional, não encontra-se como primeira, nem mesmo a segunda ou terceira possibilidade de ambiente onde se possa exercitar os trejeitos de "macho", tampouco afirmar a masculinidade hegemônica e esperada (Andreoli, 2010a: 112). Assim, desde cedo, os rapazes crescem e tomam como verdade que o dançar é "coisa de mulher".

> A sociedade impõe comportamentos sociais diferentes para os dois sexos, o masculino, a dominação e a força (simbolizando a agressividade), já o feminino a submissão e a fragilidade, exprimindo os estereótipos aceitos pela sociedade. Nesta perspectiva tradicional e hegemônica, masculino e feminino seriam opostos um ao outro. Logo praticar a dança, mas especialmente, a sensibilidade e expressividade do balé clássico e contemporâneo, se torna algo inadequado para os homens, pois foge a masculinidade tradicionalmente marcada pela rigidez, dureza e instrumentalidade racional. (Gonçalves, 2014: 104)

Na Teresina em que se sobressai a afirmação da cultura viril do tipo nordestino, em tributo ao vaqueiro e ao universo colonial, frente ao desbunde contracultural da juventude pós-tropicalista, a conjuntura montada, portanto, era de vias muito estreitas para que os meninos praticassem dança, principalmente pelo fato dos cânones sociais em torno do gênero e da sexualidade hegemônica figurarem maior incisão no discurso que formata o nordestino como

a expressão mais potente do "macho", sendo o nordestino o *macho hiperbólico* (Albuquerque Júnior, 2013: 172). Os rapazes que adentravam às salas de dança repletas de meninas tiveram de ser transgressores ao dar de ombros ao estigma existente entre o homem e a dança erudita; carregando consigo o gosto e a vontade de fazer arte de forma única em suas famílias, foram pioneiros como artistas, antes de tudo, dentro de casa. Ao se investigar o despertar dos bailarinos para a arte da dança, mais especificamente as experiências de Heli Bonfim Batista (Helly Batista), Marcelo Evelin de Carvalho, Francisco Lauro dos Santos (Frank Lauro) e Júlio César de Sousa (nomes que compõem a primeira geração de bailarinos piauienses com instrução e atuação na área)[1] é possível não apenas compreender as complexidades do seu desenvolvimento artístico, mas também refletir sobre as intersecções entre gênero e performatividade, numa análise que revela como os jovens homens negociam suas identidades em um espaço que desafia as convenções tradicionais e abre caminho para novas possibilidades de ser e expressar-se no mundo contemporâneo. O que aqui se faz é a reunião de depoimentos e memórias a fim de vislumbrar um corpo de baile que se movimenta em ritmo próprio e, ainda assim, estabelecem sincronia pelo pulsar daquilo que provoca arritmia em seus corações. São trajetórias plurais que se encontram de forma singular.

Um pioneiro

Ainda nos anos 1960 – quando a escola de Dona Lenir era apenas projetos do que poderia ser, sombreados pelo não êxito de sua primeira tentativa de 1952 – o Jovem Helly Batista não tinha referências artísticas no tocante a dança, não apenas porque Teresina carecia de espaços habilitados para a instrução de tal arte, mas pelo fato da renda contada da família o impedir de frequentar os espaços elitizados de cultura como o Theatro 4 de Setembro e, consequentemente, os espetáculos de dramatização onde a dança dava o ar da graça nas apresentações. Nascido em 1955 em família dos extratos médios da sociedade, sem nenhuma referência artística, o adentrar ao mundo da arte deu-se então através de projetos sociais que realizavam trabalho com as crianças em torno das aulas de expressividade corporal. Mais especificamente no final daquela década, um circo que estava de passagem pela cidade chamou a atenção do então garoto que, ao se deparar com o show de luzes e dança, a partir dali decidira que queria ser bailarino. Em uma das raras entrevistas que resistiram ao tempo, o artista e professor revela o despertar do interesse pela profissão em depoimento à TV Cidade Verde[2] em programação local:

> A dança passou a fazer parte da minha vida ainda muito jovem. Você imagine eu, há 40 anos atrás, querer ser bailarino aqui no estado do Piauí. Mas foi muito bom. Eu fazia parte de uma escolinha de artes, essas que a prefeitura faz esses apoios – e que hoje, por sinal, eu sou diretor do departamento de dança aqui em Teresina. E tinha

1. Para a realização do estudo, foram coletados depoimentos dos próprios bailarinos em primeira pessoa, à exceção de Helly Batista que, por ser falecido, os depoimentos acerca de sua pessoa foram coletados mediante tradição oral de seu filho, Helly Bonfim Batista Júnior, em entrevista concedida ao pesquisador João Vitor dos Santos.

2. A referida emissora pertence ao Grupo Cidade Verde, do empresário Jesus Elias Tajra; sendo filiada ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em Teresina, transmitida pelo canal 5. Na referida ocasião do depoimento, a programação local produzira uma homenagem à Helly Batista, o qual fora destacado sua história e suas contribuições a seara da dança da cidade.

> uma escolinha e eu fui pra lá. Não tinha balé, não tinha dança, mas tinha expressão corporal; e eu tinha um professor de teatro e ele disse "nossa você parece um bailarino", e aí eu nunca tinha ouvido falar a palavra "bailarino" e aquilo ficou na minha mente. E na mesma semana, por coincidência, o circo Tihany naquela época tava aqui, era nos anos [19]60, e eles levaram, a prefeitura levou os alunos mais aplicados e eu fui um dos que foram assistir e eu vi os bailarinos dançar. Fiquei apaixonado por isso. (Batista, Heli Bonfim. 2011)

Em seu relato, Helly Batista provoca o público a imaginar o cenário da dança no Piauí em sua garotice, fazendo-se supor que o quadro em questão não era o mais favorável em termos de possibilidades de acesso ou mesmo exercício. Em contraste, sua fala também exprime que o seu encantamento para com a dança fora imediato, o que justifica os impulsos que levam, em 1970, o menino de 14 anos a convencer os pais a deixá-lo embarcar para São Paulo com a irmã, Abigail Batista, para estudar balé de forma profissional. À época, o trajeto do futuro bailarino corria em meio ao fluxo de transição das rotas migratórias, em que ao tempo que sua história se confundida com o de muitos nordestinos que viam na capital paulista o sinônimo do progresso e de oportunidades de trabalho – fenômeno estimulado pela crescente industrialização do pós-guerra e pela expansão das fronteiras agrárias, em máxime no período de 1950 a 1980 (Magalhães, 2023: 81) –, a partir daquela década iniciava-se também movimentos migratórios de retorno – Teresina começava também a atrair migrantes de seus arredores já no *start* de seus projetos de modernização (Nascimento; Monte, 2009), mas a infraestrutura da cidade paulista gera ondas migratórias em massa de nordestinos ao eixo sudeste até pelo menos a década de 1980, no qual Helly fez parte pelos ímpetos de seus planos em estudar a arte pelo qual se encantara. Os três dias que levaram a viagem de ônibus entre as capitais, por fim, não tiveram desfecho esperado logo ao desembarcar na metrópole sudestina:

> Ele pegou um ônibus, na cara e na coragem, levando a comida dele numa lata [...], e aí foi com a irmã dele – ele tinha uns quatorze [anos], a irmã devia ter uns 16, 17 [anos] – e aí eles foram, sem saber onde ficar, chegaram… só sabiam que tinha uma tia, mas não encontraram essa tia em São Paulo; aí foram bater numa casa de aluguel onde passaram três dias, uma casa infestada de pulgas, até encontrar ela e ir pro próprio lugar. (Batista Júnior, Helly Bonfim. 2024)

Ao estabelecer moradia, o passo seguinte não foi correr atrás da primeira escola de dança que possibilitasse seu ingresso, todavia, conseguir um emprego para promover o sustento e possibilitar a liberdade de atuação foi sua preocupação inicial. Segundo Andreoli (2010), a procura por um vínculo empregatício paralelo aos estudos artísticos, por parte dos homens que almejam se profissionalizar em dança, muito tem relação com o fato de que a autonomia financeira produz efeito de liberdade no que toca o prestar das contas à família, uma vez que o trabalho e o salário promovem certa sensação de independência para sustentar as escolhas (Andreoli, 2010b: 94-95). Assomando-se ainda o fato de que a renda contada da família impossibilitava que os pais o ajudassem de maneira mais efetiva, Helly Batista precisou então buscar emprego, sendo contratado como ajudante num cartório da cidade.

Conseguindo uma vaga na Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo – uma das escolas de dança mais importantes do Brasil no período – a formação de oito anos se sustentou em torno do comprometimento com a arte e a conquista dos profissionais com quem

trabalhava. Pela tradição oral repassada ao filho acerca de sua história, Helly Batista Júnior lembra que o pai contava que teve de conquistar o chefe para conciliar a dupla jornada:

> Ele conseguia ser liberado do cartório porque ele conquistou o chefe dele, a equipe dele. E o chefe dele liberava ele pra ele fazer as aulas na Escola de Bailados. Então, ele sempre... Pra ele dançar, ele sempre precisou trabalhar, ele sempre precisou correr atrás. Eu acho que essa foi a maior dificuldade dele. (Batista Júnior, Helly Bonfim. 2024)

Como resultado de seu investimento, o destaque como aluno em seus anos de formação lhe renderam o convite para ingressar na Companhia Decamara de Ballet, dirigida pela artista polonesa Halina Biernacka, sendo este um dos mais importantes grupos de dança clássica nos anos setenta, onde dividiu palco com nomes prestigiados do balé brasileiro no século XX, como Cecília Kerche, Lumena Macedo e Pedro Kraszczuk (Holanda, 2014). No período de férias, Helly voltava a Teresina a pretexto de visitar os pais e os amigos, a quem costumava apresentar a técnica que vinha adquirindo. Passou a chamar a atenção das autoridades locais, que o convidavam para apresentações em bailes e festas da alta sociedade. Contudo, até os fins daquela década, o já bailarino profissional manteve-se em São Paulo adquirindo a experiência necessária antes de retornar em definitivo à capital do Piauí, em 1979, ano em que o artista chega para fomentar a arte da dança na cidade, ao passo em que outro nome inicia sua carreira na área.

Em busca de uma dança "que me diga algo"

Teresinense nascido em 1962, Marcelo Evelin deixou o Piauí no final da década de setenta também destinado a fazer arte. Mas diferentemente de Helly Batista, Evelin não abrira o jogo com os pais acerca de suas verdadeiras intenções, tendo sido mandado ao Rio de Janeiro para estudar Jornalismo depois de um contratempo nas expectativas da família no tocante a carreira acadêmica escolhida:

> Eu entrei na UFPI depois de prestar o vestibular de 1979. *Todos os meus amigos homens buscaram seguir aquelas carreiras tidas como de macho – economia, direito, medicina – e eu resolvi fazer educação artística. Foi um escândalo*. Meus pais ficaram super mal. No dia do resultado, que saía no rádio, eu fui pra casa de uma amiga, porque o clima não ficou legal. Tentaram depois fazer uma negociação, o que era algo comum, eram constantes as negociações de me entender, de aceitarem minhas decisões. Mas eu estava contente, ia ter aulas de pintura, história da arte… Para fazer a matrícula nas disciplinas era toda uma coisa, tinha muitas matérias obrigatórias no currículo e dentre elas tinha educação física, e eu já carregava traumas dessa matéria desde a escola por conta de toda essa história com os meninos e o questionamento acerca da minha virilidade. Então eu soube de alguém que eu poderia utilizar a disciplina de dança para substituir educação física e, pronto, me animei e fui lá resolver esse negócio. Cheguei na UFPI e fui logo pedindo pra me matricular e pra fazer a troca de matérias, mas uma mulher (que eu daria tudo pra lembrar o nome e, se já morreu, com certeza deve estar ardendo no inferno) quando ouviu meu pedido para me matricular em dança ela olhou na minha cara e riu. *"Dança não é para homem, dança é para mulher. Você não pode fazer dança"*, foi o que ela me disse. Isso é UFPI

> em 1979, isso é história. Eu fiquei decepcionado porque eu literalmente fui impedido. Não era só um julgamento, eu não podia me matricular em dança. Eu fui embora, sentei na mesa do almoço e falei assim "eu vou embora pro Rio [de Janeiro]", e meu pai e minha mãe já queriam me mandar para o Rio [de Janeiro] para fazer um curso *"decente"* [Marcelo faz o sinal de aspas], então acharam uma boa saída. (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024 – grifos nossos)

Nas entrelinhas do relato, diversos estigmas incrustados nas concepções sociais são postos em evidência: primeiramente, o que toca a divisão sexual dos ofícios é posto às claras quando o bailarino evidencia que todos os seus amigos do sexo masculino buscaram seguir a cartilha determinada socialmente para seu gênero, ao que pese o trabalho, escolhendo profissões associadas ao homem por conta da pragmaticidade exigida, podendo-se deduzir que esperava-se o mesmo do próprio Marcelo – sobretudo porque este fora o caminho também trilhado pelo pai, a saber um engenheiro formado em escola militar. A escolha por cursar educação artística causara escândalo não porque diretamente ligava-se ao fato de receios acerca da sexualidade; não se trata de dizer que a escolha por profissão alternativa àquelas escolhidas mais usualmente pelos indivíduos do sexo masculino o fizesse renunciar ou desprender-se de sua masculinidade. No entanto, partindo das concepções em que se atribui ao homem o papel de provedor familiar (Bourdieu, 2002), a escolha por empreender estudo em área identificada como deficiente no sentido do retorno financeiro desperta a sensação de deserção às responsabilidades do gênero – partindo do princípio que, futuramente, o mesmo viria a constituir família – o que deixou os pais apreensivos ao ponto de enviá-lo ao Rio de Janeiro para cursar algo "decente", ou seja, que adquirisse conhecimento em área mais alinhada à tradição do que se espera de um homem.

Finalmente, a fala da responsável pela matrícula de Evelin na Universidade Federal do Piauí exibe um pensamento hegemônico ligado à associação entre o indivíduo do sexo masculino e a dança. Em Teresina, esses dois elementos pareciam realmente não se misturar pelo fato de que não se via cotidianamente homens dançarem – pelo menos não aos moldes da dança erudita – tampouco a procura de conhecimento técnico nessa questão; eram raros os rapazes que se interessavam, ou melhor: permitiam-se interessar e vivenciar a dança. Naquele momento e naquele contexto, dança era realmente coisa de mulher; não pelo fato de os homens serem físico ou emocionalmente incapazes de praticá-la, mas porque quando as cortinas se abriam o que se via era um mar de *tutus*[3] e sapatos de ponta. O quadro 1, à título de ilustração, apresenta a desproporção vista no palco em um espetáculo propriamente de dança clássica no mesmo ano em que Evelin fora surpreendido com a resposta da funcionária da universidade a qual pretendia se matricular. No espetáculo de final de ano da escola de Lenir Argento – ainda única no quesito na cidade – o elenco revela a disparidade de 72 moças para apenas 1 rapaz em cena:

3. Palavra utilizada para se referir à saia da roupa cênica da bailarina.

Quadro 1

ELENCO DE ESPETÁCULO DE FINAL DE ANO DA ESCOLA LENIR ARGENTO (1979)	
Moças em cena	Adriana Torres, Adriane Mendes, Ana de Lourdes de Sá Lira, Ana Eudes de Freitas Costa, Ana Júlia A. Tourinho, Ana Lúcia P. Pereira, Ana Regina Fortes, Ângela Pereira, Antonia Cristina Batista, Beatriz Oliveira, Cacilda Lana Batista, Carla Fernanda de O. Reis, Carmem Célia B. Machado, Cláudia Jovanka Cury, Cristiane M. de Paiva, Cristina Aguiar, Daniela B. de Alencar, Daniela M. Caldas, Dinorah T. e Silva, Dulce Maria Silva, Dulcinéia B. Costa, Eliana Aguiar, Elizabeth de Freitas Costa, Elke Paranaguá, Elnora Oliveira, Fernanda Carvalho, Giliane R. Borges, Giovana Nascimento, Gláucia Silva, Haidê Carvalho, Helena Carla T. Siqueira, Ilana Veloso, Iracema C. Pereira, Jane Bastos, Joarize Gomes, Josiane Rego, Leila C. Branco, Lilian Fernandes, Lina Claudia Aguiar, Louracy P. da Silva, Luciana Francisca Sales, Luiza Hermínia Almeida, Márcia Beatriz Machado, Márcia Fernanda Veloso, Márcia N. de Siqueira, Maria Angela Furtado, Maria Conceição C. Branco, Maria do Socorro Henrique, Maria Jesus Nunes, Maria Luiza Almeida, Marina A. Silva, Mirna T. Abreu, Mônica L. Silva, Mônica M. de Aguiar, Odimarlene C. Reis, Patrícia Kely Borges, Salvadora Neta, Sandra Solange Fonseca, Silvia Helena A. Nogueira, Simone Lustosa, Simone Sady Sousa, Solange Bessa, Sueli de L. Silva, Telia E. Araújo, Teresa Helena Cortellazi, Valeska Alves, Vanda M. Pinto, Vera Lúcia Reis, Verônica Almeida, Viviane Alves, Vladia Lima, Volia E. Araújo.
Rapazes em cena	Cléber de Moura Fé

Fonte: Programa do festival de encerramento do ano letivo de 1979 da Academia de Danças Clássicas Prof. Lenir Oliveira Argento. Teresina: 1/2 dez. 1979. Acervo do Theatro 4 de Setembro.

O interesse de Marcelo pela dança não surgira pontualmente no evento narrado. Ao contrário, desde criança Evelin buscou se encontrar nas artes. Tamanho era seu envolvimento que até mesmo as brincadeiras na infância envolviam a imaginação de se adentrar ao teatro: em suas memórias, quando ainda vivia em Carolina-MA por conta do trabalho do pai, era ele mesmo "quem organizava dramas e espetáculos onde as pessoas se fantasiavam, a gente fazia roupa de papel crepom e usávamos o espaço da lavanderia da minha casa pra fazer um palco com as cortinas e os lençóis" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). Não tendo se limitado ao fato como passatempo, começou a fazer curso de teatro por correspondência, foi quando retornou a Teresina – cidade em que havia nascido, mas que a tinha deixado ainda muito novo, dada às ocupações destinadas ao pai em seus estudos e ofício na engenharia militar –, no começo dos anos 1970.

Na capital, Evelin buscava integrar-se a alguma modalidade artística. Como parte das camadas médias da cidade, suas possibilidades eram amplas no sentido do acesso dos locais de produção artística (se comparadas à população mais pobre que, em contrapartida, era cada vez mais afastadas ao limites da cidade e, consequentemente, dos espaços de lazer e de conhecimento), todavia eram limitadas no sentido das opções de vertentes artísticas a se seguir, "tinha mais uma cultura de teatro, uma cultura de música" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024), é o que se lembra e que vai de encontro à discussão de trabalhos em torno dos projetos de desenvolvimento da cultura teresinense através dos núcleos do Cepi e da UFPI, vertentes desenvolvidas nesse espaço e mais viáveis possibilidades de fomento da cultura artística no momento (Santos, 2018). Desse modo, se descreve que em Teresina "tinha muito pouca cultura de dança", no mais, havia "o estúdio de dona Lenir Argento, que era balé e que era praticamente em

sua totalidade das meninas, e só existia ela. [...] Era aquilo e só" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). No fim, Evelin optou pelo teatro, sendo evidenciadas as razões encontradas para a escolha ao lembrar:

> Eu me lembro que comecei a fazer um curso de teatro, porque a dança era ainda mais remota enquanto ideia, *ser bailarino era ainda mais estigmatizado* – pensar em ser ator tinha um estigma ali, de ser artista; mas dança era uma coisa que… *eu não conseguia nem pensar em dança ainda, porque não tinha nenhuma dança que me dissesse nada*. Não tinha quase nenhuma dança. Eu comecei a visitar um estúdio de balé, onde fiquei muito impressionado com os *port-de-brás* (as construções de braço foram as primeiras coisas que me chamou a atenção) no estúdio da dona Lenir Argento. Mas foi só em 1977, quando veio pela primeira vez o Balé Stagium em Teresina, e eu tinha 15 anos, que foi uma abertura. Foi a primeira vez que veio uma companhia, digamos assim, de dança contemporânea – que nem se chamava isso, mas que já saía do balé [clássico] e da dança Moderna. (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024 – grifos nossos)

Por mais que urdisse um expressivo anseio pela prática da dança, a coerção motivada pelo preconceito era peso considerável nas ponderações de Evelin, o qual revela ter sido por muito tempo um adolescente "extremamente tímido e recatado, justamente para não entregar uma coisa e também para não ter bullying" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). Já começando a entender-se enquanto homem gay, a preocupação acerca da orientação sexual não perpassa o desconforto para consigo, antes desperta receio da relação do meio social para com sua pessoa, afinal, como "a heterossexualidade é naturalizada, o que [se] produz [é] uma espécie de violência normativa com consequências discriminantes e homofóbicas" (Gomes Filho, 2016: 27), o qual "não existia nenhum tipo de proteção contra isso, era uma coisa absolutamente legitimada e corriqueira, como se fosse necessária de ser operada" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024), como ressalta.

Ao fim e ao cabo, dançar balé causava nos rapazes, à época, apreensão de serem discriminados socialmente, sentimento potencializado se se identificasse pessoalmente o considerado desvio em relação a orientação alternativa à heterossexualidade. No entanto, a não identificação às modalidades disponíveis de dança na cidade foi fator decisivo para sua preferência à arte cênica. O balé clássico nada lhe dizia, no sentido de sentir-se tocado pelos movimentos ou em lhe aguçar a criatividade, sendo somente a partir da contemplação da modalidade contemporânea, com a vinda do Ballet Stagium a Teresina, o render de uma "abertura" em seu íntimo.

É com a sensação de desgarrar-se do tradicional que Marcelo Evelin embarca para o Rio de Janeiro, tanto a procura de movimentos complexos não limitados os *en dehors*[4] e a postura palaciana, como "também atrás de um tipo de liberdade sexual" que o provincianismo de Teresina e a diligência dos costumes não abriam espaço para a vivência em plenitude. Na capital carioca, Evelin até chega a cursar Jornalismo, como prometera aos pais, mas tão logo abandona o curso para viver de arte. No Rio de Janeiro, foi aluno de Angel e Klauss Vianna – com quem aprendeu a nunca mais parar de dançar (Carvalho, 2005: 85) –, conheceu o trabalho de Pina Bausch e se encantou mais ainda pela dança conceitual. Na década de 1980, mudou-se para São Paulo; lá coreografou "Te Amo Amazônia", juntamente com Márcia Ottoni, ren-

4. Conceito fundamental da dança clássica. Refere-se à rotação externa das pernas a partir da articulação do quadril, onde as coxas, joelhos e pés ficam virados para fora.

dendo-lhe o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Mambembe, e quando a grande metrópole já parecia pequena, partiu para a Europa buscando "resistir com um tipo de poética" (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024) que se fortificara diante daquela apresentação de 1977.

O impacto causado em Marcelo Evelin muito certamente pode exprimir a receptividade do público teresinense para com àquela modalidade de movimentação corpórea. Na onda das produções de vanguarda que emergem na virada do século XIX para o XX, a dança moderna surge da ebulição das mudanças econômicas, políticas, sociais e filosóficas que o 1900 germinara, tendo como principais representantes as produções precursoras de artistas como Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolf Von Laban e que, mais tarde, a coreógrafa alemã Pina Bausch, por exemplo, beberá da fonte para a composição de uma dança-teatro conceitual mais alinhada a pós-modernidade (Andreoli, 2010a: 13-54).

É curioso o fato de que Teresina, com seus projetos de modernização numa época em que a pós-modernidade começava a ser uma realidade, acaba por se dirigir pontualmente na contramão das tendências vanguardistas, voltando-se aos moldes tradicionais da dança secular de corte proveniente da alta nobreza renascentista. As apresentações do Ballet Stagium e outras companhias que promoveram espetáculo na casa de shows da capital, deste modo, trouxeram o que havia de mais contemporâneo em termos de dança moderna no Brasil, com um trabalho artístico que só será difundido na cidade a partir do trabalho das bailarinas Eleonora Paiva, Lenora Lobo e Lina do Carmo. Perfaz-se que a dança erudita aos moldes conceituais – pontuada no rompimento com os padrões sociais (Neves, 2013: 213-214) – não era coisa comum na capital até a década de 1980, por isso mesmo Marcelo Evelin desloca-se ao eixo sudeste para comungar daquela vertente.

Por direção dos afetos:

Se, por um lado, as motivações decisivas para o encaminhamento à dança muitas vezes partem do próprio íntimo dos aspirantes a bailarinos (como Helly Batista e Marcelo Evelin deixam salientar com o efeito de partirem para outros rumos onde o estudo da dança era realidade difundida de forma mais vigorosa) por outro, embora pré-exista certa curiosidade e mesmo admiração pela tal arte, o impulso derradeiro que encoraja os rapazes às sapatilhas dá-se por estímulos externos, em máxime, pelos afetos. Neste caso, o incentivo promovido por terceiros configura ação que condiciona ao menos a ponderação dos fatos por parte do sujeito referido – dada a razão de que o estímulo projeta balizas de suporte à ideia e consequente segurança ao inibido – fenômeno que tende a ser mais incisivo a depender do grau de estima e vínculo firmado entre as partes. No caso em questão, no qual se estende um espectro em torno dos conflitos entre masculinidades hegemônicas e dissidentes, sabe-se que dançar balé, quando se é homem, perfaz confronto a um sistema altamente regulado (Butler, 2024; Marani, 2022), de modo a requerer do indivíduo certo arrojo para sustento da decisão e foco no objetivo. Para tanto, alguns rapazes necessitam de apoio em seus anseios, posto que a insegurança e o medo de tornarem-se alvo do deboche de seu círculo social é pressentido. É o que acontece, por exemplo, com Frank Lauro Santos – parnaibano, nascido em 1957.

Já envolvido no mundo das artes, o nascido Francisco Lauro dos Santos é batizado por seu diretor de coral como Frank Lauro, a propósito de soar mais carismático ao público.

A música, por sinal, fora porta de entrada para a formação do artista que, sendo filho único e proveniente de uma família comandada por um tenente da marinha, não possuía referências de familiares diretamente ligados à produções artísticas na cidade. Assim como Marcelo Evelin, o berço situado nas camadas médias da sociedade rendia relativo acesso aos espaços de produção cultural disponíveis, tendo Lauro optado por não se instalar em apenas um deles, mas marcado presença no circuito instrutivo de formações técnicas de forma ampla, a começar pelos projetos de música desenvolvidos na Universidade Federal do Piauí, mais especificamente, nos grupos de corais da instituição. Na voz de barítono, os meados da década de 1970 são rememorados como época de viagens e apresentações de seu grupo em muitas cidades do Brasil, sobretudo as do eixo Rio-São Paulo. Calha que, em uma das apresentações fora do Piauí, o então artista de canto deflagra atenção à outra modalidade que lhe causa curiosidade. Frank Lauro conta:

> A gente foi para o Rio de Janeiro [...] eu estava ensaiando lá no Municipal do Rio de Janeiro me preparando para a apresentação da noite. E aí, quando eu olhei de lado, tinha um pessoal do balé fazendo aula nas barras. Aí eu fiquei olhando. Eu cantando e olhando para lá. O professor parou e disse "ou você vai fazer balé ou vai cantar". Aí eu também fiquei na minha, né? Com vergonha do puxão de orelha. Terminou, o palco girou, o balé foi para frente e o coral foi para trás. Eu fiquei ali olhando. Fiquei interessado, porque no Piauí não tinha dança nesse tempo. Quando a gente volta para Teresina, em [19]75, aí foi reinaugurado aqui o Theatro 4 de Setembro, veio dançar aqui o balé Municipal do Rio de Janeiro. E eu já estava aqui, só que eu estava fazendo teatro. Eu era do teatro também, né? Ainda hoje trabalho com teatro. Eu tenho a minha DRT de ator, bailarino e coreógrafo. E por aí vai… aí passou, passou. [...] Como não tinha balé aqui, eu fiquei trabalhando com teatro. Trabalhei no teatro durante uns dez anos com o Tarcísio Prado, que foi o cara precursor do teatro aqui do Piauí, com Santana e Silva e esse pessoal das antigas. (Santos, Francisco Lauro dos. 2024)

Raimundo N. L. Santos (2018: 23) mapeia que nas apresentações desenvolvidas em Teresina e levadas à trânsito para exibição aconteciam "interações (troca de conhecimentos) entre os artistas e o público", sendo as apresentações também vitrine de um "Piauí forte" que pretendia mostrar-se moderno as vistas de ser denotado não apenas com êxito em sua política interna a efeitos de "miraculosa ação" em sua receita tributária – como celebra o jornal *O Liberal*[5] naquele ano de 1975 – que, por si só, impulsiona o estado para fora do "anedotário nacional" (*O Liberal*, 23/24 mar. 1975: 1), mas compilando os esforços técnicos à qualificação de ser, também, fomentador da arte e cultura. A viagem para apresentação do grupo de coral da Universidade Federal do Piauí no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em duas esferas, fora tomada como importante para – em termos políticos – o estado marcar presença no círculo cultural a nível nacional e – nos contornos pessoais de Frank Lauro – despertar a curiosidade de nosso personagem pela dança.

5. Importante pontuar a proximidade e o apoio conferido por parte da equipe editorial do Jornal ao governo Alberto Silva, então chefe do executivo do Estado do Piauí. Durante a pesquisa hemerográfica realizada para a construção do presente trabalho, notou-se grande estima à figura de Silva nas edições do periódico em questão. Aqui o mesmo é utilizado a fim de ilustrar as tentativas de propagandeamento existente na política por parte do governo vigente, sendo o jornal impresso veículo de alcance às massas.

Neste primeiro contato, enquanto observador apenas, o balé surge como interesse para Lauro por conta do caráter de novidade que lhe trazia as impressões, sendo justificada por ele ao afirmar que "no Piauí não tinha dança nesse tempo".

A alegação do artista, em linhas gerais, pode causar dúbio entendimento, uma vez que afirmar que no estado do Piauí não havia dança cai na obliteração da cultura tradicional celebrada em datas festivas – onde a dança estava presente, a saber, nas manifestações do reisado, nas quadrilhas juninas, nas coreografias do cavalo piancó, do samba, do boi, das cirandas, do maracatu –, da cultura tradicional exercitada no cotidiano – em que se dançava o forró, o xaxado, a valsa, o *foxtrote* nos bailes e serestas costumeiros – e mesmo uma variação mais erudita de dança que, apesar de não afirmar-se enquanto arte independente do ponto da instrução de suas bases metodológicas próprias, imbricava-se aos espetáculos de teatro. Também não se pode dizer que a afirmação se aplique como fato nos âmbitos da dança erudita, praticada mediante a formulação das bases técnicas próprias e apresentada nos espaços elitizados de produção de cultura, como o Theatro 4 de Setembro o era, sobretudo porque, a vista de dois exemplos, em Parnaíba (segundo maior município do estado, atrás somente da capital) o teatro e o balé já eram experimentados pelos artistas desde, pelo menos, os anos 1960 (onde artistas como Lina do Carmo iniciam seus estudos[6]) e, em Teresina, a Academia de Ballet Lenir Argento tem trabalho voltado a instrução em dança clássica a datar de 1972.

Neste sentido, a fala de Frank Lauro na verdade diz respeito à circulação de informações acerca da dança erudita, pois, dado o sentimento de curiosidade àquela modalidade – em dissonância à circunstância da dança clássica já ser praticada em solo teresinense – leva-se a crer que o balé não circulava em seu portfólio de vertentes artísticas a serem apreciadas ou mesmo praticadas. Para os motivos, pode-se aludir ao fenômeno do desinteresse dos rapazes para com a dança, resultante das segregações de atividades relacionadas às diferenciações artificiais de gênero (Wenetz; Macedo, 2019), e mesmo a sobrecarga de atividades já realizadas por Lauro, o qual era adepto do canto, do teatro e esportes afins. Na arte da dramatização, o envolvimento com figuras celebradas em tal área (como Tarcísio Prado e Santana e Silva) sugere envoltura profissional, no sentido do comprometimento à realização do labor com afinco.

Ademais, Lauro destaca que é neste momento em que a dança aparece para si como arte considerável, a ponto de lhe causar interesse. Entretanto, o prévio entusiasmo descrito é suplantado quando novamente imerso no cotidiano real, nos fazeres e abstrações de sua rotina. Por habitar também espaços onde a virilidade masculina é maximizada pelo discurso dos limites de gênero, o interesse que existia pela dança é colocado em segundo plano até que a motivação maior se faça presente:

> Eu também fui nadador. Eu sou ex-atleta de natação e também sou faixa preta de karatê, estilo shotokan. E eu estava dando aula, ministrando aula no circo militar quando eu encontrei uma bailarina da dona Lenir. Foi ela que me levou para o balé clássico. Antes a gente ficou… num namorico ali e tal, até que um dia ela falou "você podia ir lá na escola de balé" e eu recusei, né? Falei "não… vou não, não dá pra mim não", aquela coisa. Mas aí ela conseguiu... Ela fazendo natação e eu dava aula de karatê, teve um dia que eu fui. Eu disse "olha, pois sábado eu vou". Fui com ela. Quando eu cheguei lá, eu vi. Eu disse pra mim mesmo "rapaz, meu lugar é aqui, não é lá no karatê

6. NOÉ FILHO. Lina do Carmo. **Geleia total**, 2017. Disponível em: https://www.geleiatotal.com.br/2017/10/21/lina-do-carmo/. Acesso em: 19 jan. 2025.

> todo dia dando porrada, pegando porrada, competição…eu vou ficar é por aqui". A dona Lenir me viu, pegou no meu braço e disse assim "eu estou querendo um rapaz assim, com esse braço aqui". Eu disse "não, não dá certo não". Ela pediu para eu dar uma levantada na menina, fazer uma pegada. Eu peguei ela só com uma mão. Ela falou "Meu Deus do céu! Está aqui. Você vai fazer o Quebra-Nozes." E aí logo ela me deu uma lição, logo assim. Por coincidência, passou na Globo o Quebra-Nozes com o Barishnikov. Foi vendo ele que... tudo foi, entendeu? E aí eu ia para o karatê com a malha do balé por baixo, tu acredita? Teve um dia que eu estava no banheiro trocando de roupa e os meninos me olhavam com aquela cara de "Hmmmm…". (Santos, Francisco Lauro dos. 2024)

No esporte, a cultura viril aos moldes da masculinidade hegemônica ganha espaço por se cultuar as premissas da competição e da força física aparente, atributos que serão utilizados em discurso na afirmação de uma masculinidade que se pretende partilhada aos modelos tradicionais, sobretudo no balé, sendo estabelecido como lugar da macheza, como lugar do homem que pretende se mostrar como homem. Por isso mesmo, se o indivíduo do sexo masculino prostra-se diretamente ligado as atividades concernentes a preocupação com o belo, a delicadeza e a expressividade dos sentimentos (como requer a dança), este é colocado às margens de uma masculinidade dissidente, em subordinação à dominante (Gomes Filho, 2016: 35-36). A questão pontuada, complexamente, não anula a possibilidade dos indivíduos do sexo masculino espressarem suas subjetividades em meios como a arte, por exemplo, canoniza, apesar desta propor o cuidado com a forma e o trabalho com o belo. De tal forma, Lauro se envolvia em vertentes artísticas como o canto e o teatro, mas estes não eram pontos de inflexão que resultavam no retraimento de seus ensejos como o convite para visitar a academia de balé provocou, mesmo carregando curiosidade e interesse pela área.

Para Hanna (1999: 196), "homens, em geral, manifestaram a emoção indiretamente, através de outras artes mais 'intelectuais'", o que circunscreve o problema, a título de esclarecimento, não necessariamente voltado a um cisma do homem em sua lida com a arte em si, mas deflagra-se que é pela modalidade – a depender dos estigmas criados sobre ela – que se define a receptividade do público segundo o posicionamento no tabuleiro dos preconceitos concebidos nela.

Sendo o balé estigmatizado pelo seu estilo, pela movimentação delicada, pelo apreço a beleza, Lauro deixa transparecer a consciência das possíveis gozações por parte dos colegas que o aceite ao convite e associação àquele universo poderia acarretar, exibindo mesmo certo tom de preconceito advindo dele próprio, pois, em posição de rapaz heterossexual, inferia-se o empenho de "afastar para longe de si qualquer suspeita de homossexualidade" (Castelo Branco, 2008: 90), estigma maior associado ao bailarino de dança clássica. Primeiramente há a recusa, um descarte envolto de receio. O envolvimento com a bailarina, bem como a formação de certo afeto e consequente confiança, por conseguinte, é o que estimula a tentativa, é a confiança que alicerça o aceite; assoma-se que o reconhecimento da professora de dança ao seu porte físico para a realização das elevações das bailarinas desenvolve crédito à ideia, afinal, é justamente uma profissional da área quem atesta a possibilidade dos esforços gerarem resultados. Como arremate, o deparar-se com uma referência masculina no balé (o artista russo Mikhail Baryshnikov) sendo transmitido na TV desvela ilustração do recinto viril destinado também ao homem na dança clássica.

A partir da década de 1980, já com mais de 20 anos de idade, Frank Lauro passa a dançar. Em suas palavras, "de 80 para cá, eu nunca fiz outra coisa na vida a não ser trabalhar com dança e teatro". Nos meandros da investida, ao tornar-se bailarino o mesmo busca conciliar a nova atividade às anteriormente desenvolvidas, acabando por resultar numa transgressão dos espaços notadamente marcados pelas convenções sociais dotadas de carga simbólica, uma transgressão também estendida à simbologia das peças de roupas que se sobrepõem e circulam pelos espaços diversos causando estranhamento nos colegas ao notarem-na no vestuário, corroborando com as assertiva de que "apesar dos esforços feitos para tornar a dança uma profissão aceitável para o homem, as atitudes de mudança são lentas", afinal, "Não é habitual um homem vestir a malha de balé" (Hanna, 1999: 216).

Profissão – bailarino

No limiar dos anos 1980 os primeiros rapazes teresinenses que iniciaram seus estudos em dança na segunda metade da década anterior começam a se envolver na área de forma profissional, mediante as possibilidades de desenvolvimento dos projetos. Acerca das questões técnicas que envolvem o período de formação dos artistas (tanto para os homens, como para as mulheres), nota-se um tempo voltado à instrução da dança menor que o convencional se comparado às tradicionais escolas profissionalizantes do tipo, onde se definia de sete a oito anos de curso para a absorção da metodologia e preparo do corpo com excelência, enquanto em Teresina levava-se de quatro a cinco anos, estendendo-se, ao máximo, até o sexto ano para se formar um bailarino.

As causas para a questão do período instrutivo cair quase que pela metade ao convencional engloba tanto fatores de lógica física e metodológica, havendo descompasso entre a técnica da dança que vai se complexificando e a disponibilidade de maitres e tutores para aplicação do conteúdo e preparo especializado do bailarino, bem como a problemática das academias não possuírem espaço necessário para acomodar o alunado em quantidade e em grade curricular, quanto de composições conceptivas do meio social acerca da dança como atividade recreativa ou de formação complementar, não sendo esta, em linhas gerais, consumida como possibilidade de ofício aos moldes empregatícios, especialmente pelas meninas – o maior público presente nas academias que passaram a surgir aos poucos a partir daquela década –, ocorrendo frequente evasão do alunado antes de se completar a extensão adequada.

Em matéria do jornal *Diário do Povo*, anunciando a programação do espetáculo daquela temporada, em 1988, encontramos as impressões da professora Lenir Argento sobre a questão. Segundo o periódico:

> São 80 alunas da academia que a partir dos sete anos ensaiam os primeiros passos, estando praticamente abalizadas num período de seis anos. *Uma coisa comum* e que aborrece, conforme a professora, é que as mães da maioria das alunas as matriculam em cursos de balé *pura e simplesmente a fim de que tenham a postura corrigida*, seja por defeitos nos pés, na coluna, nos ombros. *Quando uma moça já está semi-profissional, as mães não querem que sejam bailarinas propriamente*. (*Diário do Povo*, 25 nov. 1988 – grifos nossos)

Para o caso das moças, como o explicitado, apesar da dança ser não somente permissível, mas incentivado por parte da sociedade – pelo fato desta última considerar a primeira como prática que sobreleva os fatores femininos a serem incorporado na construção da performatividade das meninas –, a ideia do balé como opção profissional não era incentivada, quer pelos pressupostos de um mercado de atuação diminuto, quer em virtude de ainda se prevalecer no imaginário comum a imagem das dançarinas (leia-se: mulheres que se expõem à plateia, distantes do ambiente doméstico) como associadas à perda dos valores de recato a ponto de serem "julgadas como parte do *demi*nonde, ou dos escalões da prostituição" (Hanna, 1999: 186). Assim, o estudo da dança é considerável a propósito de se manter a boa forma e a postura, de incorporar os trejeitos femininos e, não servindo como possibilidade de ocupação empregatícia, não se tinha o porquê da formação continuada aos níveis profissionais, mesmo ao caso de se faltarem poucos anos à sua concretização.

Quanto aos rapazes, o desalinho entre a quantidade de bailarinos em atividade e a demanda pela função acabava por acelerar a formação destes para iniciarem suas carreiras como dançarinos e professores. À vista dos espetáculos que continuavam sendo compostos majoritariamente pelos corpos femininos, a presença da figura masculina era indispensável para se encenar os libretos românticos e – na conformidade técnico-metodológico nos espetáculos apresentados – realizar as elevações e o cortejo das moçoilas em baile. Ocorre que naquela conjuntura poucas eram as moças que flutuavam em *portée*[7] pela ajuda dos braços de seus *partners*, não porque faltavam-se garotas, mas porque não haviam rapazes suficientes para se fazer par com todas elas. Deste modo, os meninos tão logo matriculavam-se nas aulas e tão logo eram levados ao palco na responsabilidade de dar apoio às parceiras de dança, geralmente aquelas melhor preparadas para realizar o *pas-de-deux*.

Outra questão a se pontuar refere-se a diferença de idade que dá-se ao ingresso na dança, no contraste entre ambos os sexos. Se as meninas adentravam as academias aos oito, nove, dez ou onze anos, os rapazes, em contrapartida, tinham seu primeiro contato com a dança aos treze, quatorze, quinze, – ou como ocorrera com Marcelo Evelin e Frank Lauro – dezessete ou mesmo já na casa dos vinte anos de idade. Em certa medida, tal fator condicionou a percepção dos indivíduos homens ao aproveitamento da atividade não apenas como exercício recreativo, pois o início dos estudos no justo período em que começam a se questionar sobre o ofício a seguir, e reconhecendo uma demanda do mercado por sua função (haja vista a pequena quantidade de rapazes na dança) tanto como dançarinos, como professores de dança também, provoca razões diferentes neles quanto à utilidade da arte: não para acertar a postura ou adotar boas maneiras, entretanto, torna-se investimento de futuro, um ofício a ser seguido (Andreoli, 2010: 100), podendo ser mesmo recorrida como "prova de independência de alguém para com sua família" (Hanna, 1999: 181), o que pode descrever o despertar de Júlio César de Sousa para a dança clássica.

Inicialmente também levado por afetos românticos ao estúdio de dança de dona Lenir Argento (assim como acontecera com Frank Lauro, isto é, acerca de toda a questão da rede de incentivo movida pelos sentimentos), Júlio César, como seus contemporâneos aqui estudados, não adentra o mundo da arte calçando as sapatilhas de meia ponta, contudo, antecede

7. Movimento em que o bailarino percorre o palco de um ponto a outro com a bailarina elevada em seus braços.

às *pirouettes*[8] e *double-tours*[9] a encenação dramática do teatro, tendo sido aluno do ator e dramaturgo Raimundo Dias, no Theatro 4 de Setembro. Pelos incentivos de uma namorada bailarina, Júlio César (teresinense nascido em 1963) começa a assistir as aulas de balé e, assim que a curiosidade se nutre de incentivos, logo em seguida toma coragem e passa a frequentar o estúdio como bailarino. O diletantismo concernente aos primeiros passos, pouco a pouco, deixa de configurar suas pretensões conforme Júlio se envolve nos variados arcos que compõem a feitura do espetáculo de dança – fim último das aulas de balé –, atravessando a construção do mesmo no palco e, mais tarde, nos bastidores. Antes, fora a escolha de menino, já adolescente, que lhe abrira as portas:

> Fui levado ao mundo artístico, anteriormente, pelo teatro. Eu participei de um grupo de teatro entre os 12 ou 14 anos, e aos 14 para 15 anos, eu conheci uma garota… e era aquela coisa do primeiro namoro. Ela era bailarina e, no meio de tudo aquilo da paixãozinha, de querer agradar, ela me levou para conhecer a escola de dona Lenir Argento, a precursora da dança no Piauí. Era uma escola referência. Foi na escola de dona Lenir onde eu tive o primeiro contato com a dança. Fui apresentado a ela por essa namorada e passei a frequentar o espaço, assistia às aulas enquanto esperava a namorada terminar os compromissos; eu sempre estava na escola. Até que um dia, de tanto frequentar as aulas – mas que eu ia só para assistir – dona Lenir me perguntou se eu não teria vontade de ser bailarino, se eu não tinha vontade de sair da observação e tentar. Falei para ela que nunca tinha feito nada parecido com aquilo, mas que eu achava muito lindo e gostava de ir para lá. O universo da dança me fascinava muito. Eles estavam num período de preparação para o espetáculo de final de ano, então aquilo ali me envolveu, sabe? Encheu meus olhos e eu resolvi fazer umas aulas. Dona Lenir achou que eu tinha muito talento para aquilo e começou a me incentivar. Ali começou a minha vida na dança, deixei de lado o teatro e me dediquei nesse novo mundo. (Sousa, Júlio César de. 2024)

Levando em consideração o encorajamento e o reconhecimento de seu talento por parte do olhar especializado da professora – a quem o bailarino rememora retratando-a como figura importante no cenário da dança do estado, ao passo em que manifesta o fato de já naquela época ter conhecimento disso por sua escola carregar a adjetivação de "conceituada", isto é, bem reconhecida no círculo artístico e cultural da cidade – Júlio César aposta na arte da dança de forma integral, ao ponto de ceder o compromisso com os estudos no curso de dramatização teatral em andamento na ocasião. Não obstante, a decisão de Júlio César não é selada de maneira imediata ao adentramento das salas de aula e do contato com a dança, pois, como afirma, fora preciso tempo considerável para se dispor à efetiva experiência, sendo embargada a tentativa pela apreensão que o estigma concernente ao homem bailarino o causava, em máxime, ao pensar em ter de dar explicações aos amigos e à família no que toca o afirmar de sua masculinidade estando associado a uma arte onde a masculinidade observada não é aquela tida como hegemônica (Souza; Silva; Capraro, 2022: 6).

8. Rotação ou giro completo em volta do próprio pé em meia ponta ou *en pointe* (em caso de uso de sapatos de ponta).

9. Movimento de dança geralmente realizado por homens (na dança clássica), consistindo em dois giros em volta do próprio eixo durante um salto; também chamado de *Tour en l´air*.

No seio familiar, "uma das instâncias por meio das quais as representações culturais de gênero atuam, e onde as pedagogias culturais de gênero são postas em ação" (Andreoli, 2010: 86), Júlio César sentia a presença da associação entre o homem que dança e a homossexualidade, num sentido negativo, recair sob sua pessoa com maior força. Ao declarar que, para a sociedade teresinense dos anos 1970 e 1980 "ser bailarino era sinônimo de veado" (Sousa, Júlio César de. 2024), quando da descrição do preconceito existente na sociedade acerca de seu ofício, assevera-se que a assertiva não valia-se apenas nos quadros do corpo social como sujeito abstrato formulador de atmosfera conceptiva sem emissor e receptor definidos, todavia configura personagens precisos com mensagens direcionadas a interlocutores também delineados: no caso, os familiares (equiparados aos arranjos heteronormativos hegemônicos) ocupados em insuflar questionamentos a virilidade de Júlio César com insultos por este se apropriar da dança com desejo e atuação, resultando em conflitos, como o mesmo enfatiza:

> Na realidade, eu tive tanto problema com minha família, um problema que eu resolvi de qual forma? Eu fui embora de casa. Não teve outro jeito. Eu ia fazer 15 anos quando eu fui embora. Eu tinha um padrasto que não podia me ver fazendo seja o que fosse, ele vinha lá de dentro fazendo gracinha, falava "Olha aí o bailarinozinho viadinho". Era uma coisa muito chata, um bullying bem forte, se assim posso dizer; e eu tinha que aguentar calado. Eu acho que a minha geração era pau de dar em doido, a gente não podia deixar a peteca cair. Eu acho que se fosse nessa geração mais pra cá, aquela pressão deixaria qualquer um louco. Essa geração mais nova por tudo desanima, sabe? Minha geração não se arrasava com pouca coisa não. (Sousa, Júlio César de. 2024)

A comparação entre gerações endossada pelo bailarino é imbuída de valor ao remontar as atitudes de arroubo tomadas mediante situação desconfortável, sendo valoradas pela carga simbólica de evocar-se a responsabilidade e a maturidade das ações desde a adolescência, aludindo ao conflito geracional marcado pela suposta perda de determinação dos indivíduos pósteros à referência datada. Ao se localizar numa geração "que não podia deixar a peteca cair" Júlio César busca afirmar que as adversidades encontradas em sua trajetória e de seus contemporâneos requeriam medidas ousadas por não se vislumbrar alternativa à situação, seja pela singularidade da questão – não havendo comparativos ou padrões vivenciados anteriormente que servissem de subsídio para a execução de um *modus operandi* acerca da especificidade do conflito entre família e a escolha do ofício de bailarino –, seja pela carga sentimental que o escárnio em tons de deboche pendem sobre sua persona, ao que se desdobra o cuidado de si (Foucault, 2020).

As gozações do padrasto somadas às dos cinco irmãos, entre os quais até mesmo a irmã (com quem tinha grande proximidade e a qual a atitude surpreendeu Júlio, uma vez que esperava dela a sensibilidade atribuída às mulheres como ponto de conforto) declarava a incredulidade do irmão "mais bonito" parecer não ser homem (Sousa, Júlio César de. 2024), levou Júlio César a sair de casa, preferindo afastar-se do seio familiar em virtude da importunação que lhe acometera.

Dividindo-se nos compromissos do trabalho para sustento, estudo na escola formal e estudo da dança na escola de Lenir Argento, Júlio César toma a dança como prioridade no sentido dos rumos futuros, investindo o tempo de aprendizado na incorporação coreográfica

da encenação e voltando-se ao estudo da didática da referida arte, bem como aos bastidores da composição cênica. Sob a supervisão de sua tutora, o artista procurou conciliar a formação técnica aos serviços adjacentes à esfera da dança, ampliando as possibilidades de atuação em um ramo que, apesar de requerer a presença de homens em maior volume, se comparada a solicitação por mulheres (por sua vez, maioria em tais âmbitos), ao momento ainda estava no início de seu desenvolvimento como nicho próprio. A memória do fato discorre da seguinte forma:

> Com a dona Lenir eu estudei de uns seis a oito anos. No sétimo ano em que eu estava lá, teve um dia que eu precisei substituir uma professora. Eu gostava da dança, mas não só da parte artística dela, eu gostava da parte didática também. Eu gostava da terminologia da dança, então eu sempre estudei muito isso e a dona Lenir sempre estava a observar isso em mim e me ajudava muito nessa questão [...] Então, um dia precisou ser substituída uma professora e quem teve que assumir a turma foi justamente eu – claro que sob administração da própria dona Lenir. Aquele dia não sai da minha mente, ela ficou encantada com o formato da minha didática, como eu dirigia a aula, como eu conduzi todo aquele momento… a partir daí, eu comecei a estagiar como profissionalmente na dança como professor. Passei a não ser mais só o bailarino de dona Lenir Argento, eu era agora o professor de balé da escola dela e, mais tarde, virei titular da Escola Lenir Argento. No futuro, eu viraria o coreógrafo titular e o diretor artístico da escola até criar a minha própria. (Sousa, Júlio César de. 2024)

A inserção em idade quase avançada na dança clássica – entre os quatorze e quinze anos – juntamente com a necessidade de ter de administrar as responsabilidades de se morar sozinho, a inevitabilidade de se escolher a profissão, o gosto pela dança em seus variados âmbitos e o apreço de sua professora fez com que Júlio César, ainda aluno, iniciasse a lida na instrução artística da dança clássica. Ao que tange a construção de uma autonomia racional e econômica, o trabalho realizado para a obtenção dos recursos vitais que asseguram a permanência na dança por meios próprios confere à empreitada o estilo *self-made man*, caracterizando-se pela tomada de partido das oportunidades dispostas e o colher das investidas, como ocorre com Júlio César. No curso de sua formação, as premências pessoais e do meio o habilitam à novas posições: outrora aluno-bailarino, torna-se bailarino-professor.

Palavras finais

Caracteriza-se, pois, aos incursos que levaram os bailarinos apresentados ao caminho da dança enquanto campo profissional e do saber, percalços resistentes ao tempo também transpassados por seus antecessores (seja o estigma latente ao homem que dança, seja as percepções sociais acerca da dança como campo seguro de atuação e outros), delineando a reafirmação de que a inquietude do corpo frente aos arroubos da sensibilidade artística, temperados com a coragem de seguir os desejos despertados pelo encantamento próprio e pelo enlace entre os afetos e a afeição profissional, ao que promove o descerramento de possibilidades do desenvolvimento e busca pela consolidação da dança enquanto campo institucionalizado em Teresina.

Ao traçarmos os fragmentos de história esmaltados pelas cores das memórias relativas a Helly Batista, Marcelo Evelin, Frank Lauro e Júlio César é possível vislumbrarmos que a dança não condiz como campo primário de atuação e estudo artístico de interesse dos rapazes

entre as décadas de 1970 e 1980 em Teresina tanto por conta das diminutas prospecções do estudo de tal arte em espaços de instrução (como os depoimentos ressaltam a exclusividade da escola de Lenir Argento até a década de recorte) e vertentes de moção, poética e metodologia (como Marcelo Evelin conta ao dizer que as danças de estúdio realizadas na cidade nada lhe diziam), como pela questão incidente do preconceito legado ao homem bailarino (sobretudo àqueles voltados à dança clássica e contemporânea) categoricamente assimilado à uma suposta homossexualidade pela cultura heterossexual dado a leveza e expressão sentimental encarnado em cena, ou mesmo pelo fato da dança ser considerada "coisa de mulher" a vista de, nas ordens práticas influenciadas e inflenciadoras do discurso, tanto nas academias como nos palcos a visão da figura feminina predominava no recinto em discrepancia aos poucos rapazes presentes.

Assim como sugerido por Andreoli e Neves em suas pesquisas, os bailarinos neste estudo focados são os primeiros de suas famílias a se inserirem não apenas no mundo das artes, mas da dança propriamente dita, consumindo-a como investimento profissional futuro em contraste com a preponderante razão recreativa, estética e disciplinar operada pelo público feminino (mais especificamente, a gosto de seus responsáveis familiares). Começando por caminhos alternativos como o teatro e a música (os quais o acesso por parte dos entrevistados não se aparta da circunstância de pertencerem ao estratos médios da sociedade, seja mais ou menos confortáveis financeiramente), o reconhecimento da dança como caminho de atuação provém com certa maturidade para enfrentar as adversidades culturais em torno do estigma que os cercam e, em alguns casos, driblar os contratempos existentes no próprio seio familiar, sendo característico o início das atividades no ramo já na adolescência, em todos os casos aqui descritos, acima dos quatorze anos de idade.

Ademais, o despertar do encantamento à dança é asseverado como momento de reflexos de coragem, tingidos por dores e delícias de imergirem em um universo à espera dos primeiros passos. Os ímpetos de suas ações certamente não podem ser capturados pela frieza da ciência que aqui nos alicerçamos – e esta é a complexidade e a beleza de se escrever sobre a vida –, então pedimos espaço para concomitantemente acionarmos a poética da história. Ao tentarem expressar o motivo da escolha todos afirmam que a dança é a própria vida, pois tal arte conseguiria expressar "tudo aquilo que não pode ser dito em discurso comum" (Sanchéz, 2010: 21). Em suma, o que se ladrilha nos caminhos daqueles jovens em início de carreira são coreografias dançadas primeiramente ao som das batidas de seus corações; dançavam porque sentiam, parafraseando Ferreira Gullar, que "a arte existe porque a vida não basta".

Referências e fontes

Fontes hemerográficas

"AS BODAS de Aurora": Muita emoção no Teatro 4 de Setembro. Teresina: **Diário do Povo**, 25 nov. 1988.

E A CIDADE vai sendo mutilada. Teresina: **Jornal do Piauí**. 3/4 abr. 1977. Notícias Diversas. p. 2.

O PIAUÍ fora do anedotário nacional. **O Liberal**, 23/24 mar. 1975, p. 1,

Fontes orais

BATISTA JÚNIOR, Helly Bonfim. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 25 jun. 2024.

CARVALHO, Marcelo Evelin de. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 14 mai. 2024.

SANTOS, Francisco Lauro dos. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 25 jun. 2024.

SOUSA, Júlio César de. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 13 jun. 2024.

Entrevistas

BATISTA, Helly Bonfim. **Entrevista concedida a Tony Trindade**. Teresina: TV Cidade Verde (Talentos do Piauí), abr. 2011.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino:** invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).
ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v. 15, n. 1, p. 107-118. jan./abr. 2010a.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Representações de masculinidade na dança contemporânea. **Dissertação (mestrado)** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2010b.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **História e masculinidades:** a prática escriturística dos literatos e as vivências masculinas no início do século XX. Teresina: EDUFPI, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** 1. Vontade de saber. 13. Ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2022.

GOMES FILHO, Miguel. **(Homo)sexualidades e Foucault:** para o cuidado de si. Curitiba: Appris, 2016. p. 27.

GONÇALVES, Adriane Oliveira Garcia. Sexualidade, masculinidades e dança: o preconceito e o (des)respeito ao bailarino numa incursão aos filmes Billy Elliot e Dzi Croquetes. In:

FREITAS, Eliane Martins de; *et al* (org.). **Gênero, sexualidade e corpo**. Goiânia: UFG/CIAR; Gráfica UFG; 2014.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero:** signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOLANDA, Victoria. Desequilíbrio: figuras da dança no Piauí. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Bacharelado em Comunicação), Universidade Federal do Piauí, 2014.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. História oral e migrações do Nordeste para o Sudeste: um estudo sobre a produção brasileira. **História Oral**, v. 26, n. 1, jan./abr. 2023. p.

MARANI, Vitor Hugo. Dança, educação física e heteronormatividade: enquadramentos corporais e subversões performativas. **Movimento**, v. 28, p. 01-17, 2022.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianne Lima. Olhares da periferia: os migrantes na construção de Teresina na década de 1970. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 122–144, 2009.

NEVES, Juliana Cunha Lima. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. **Cadernos pagu** (41), julho-dezembro de 2013:201-238.

SANCHÉZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Instituições públicas e produção cultural em Teresina (PI) nas décadas de 1970 e 1980. História Oral, v. 21, n. 1, p. 7-26, jan./jun. 2018.

SANTOS, Tatiana Mielczarski dos. Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. 2009. 95 f. **Dissertação (Mestrado)** – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Maria Thereza Oliveira; SILVA, Marcelo Moraes e; CAPRARO, André Mendes. Feminilidades, masculinidades e performatividade de gênero no balé: aproximações e desvios da lógica heteronormativa. **Campos**, v. 23, n. 2, p. 01-24, jul./dez. 2022.

WENETZ, Ileana; MACEDO, Christiane Garcia. Masculinidade(s) no balé: gênero e sexualidade na infância. **Movimento**, Porto Alegre, v. 25, p. 01-12, 2019.

Telenovela como mediação cultural: hegemonia e fissuras

Telenovela as cultural mediation: hegemony and fissures

Shallana Victoria Barbosa Araújo

Mestranda em História do Brasil pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí - PPGHB UFPI (2026-2028). Bolsista CAPES. Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí (2024). Membro do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM UFPI).

Paula Guerra

Professora Associada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (PPGHB-UFPI). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e Griffith Centre for Social and Cultural Research. Email: paula.kismif@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa a telenovela brasileira na década de 1970 enquanto um dispositivo de mediação cultural, operando entre o projeto de modernização do regime civil-militar (1964–1985) e as apropriações cotidianas da audiência. Apoiando-se no referencial de Jesús Martín-Barbero (2003), Esther Hamburger (2005), Renato Ortiz (1985) e Marcos Napolitano (2001), o estudo compreende a teledramaturgia para além do entretenimento, tratando-a como um produto da indústria cultural capaz de articular padrões simbólicos entre diferentes instâncias — Estado, mercado e público — produzindo tanto mecanismos de hegemonia quanto possibilidades de fissura e reinterpretação. Metodologicamente, a pesquisa examina fontes hemerográficas das revistas *Manchete* e *Sétimo Céu*, investigando a recepção, circulação e discursos produzidos em torno das novelas no período. Demonstra-se que a imprensa atuou como extensão da narrativa televisiva, diminuindo as fronteiras entre ficção e realidade e revelando a telenovela como um fórum cultural complexo sobre a sociedade brasileira em um contexto de intensas transformações políticas, culturais e comunicacionais.

Palavras-chave: Telenovela; Mediação cultural; Recepção.

Abstract: This article analyzes Brazilian telenovelas in the 1970s as a device of cultural mediation, operating between the modernization project of the civil-military regime (1964–1985) and the everyday appropriations of the audience. Drawing on theoretical frameworks by Jesús Martín-Barbero (2003), Esther Hamburger (2005), Renato Ortiz (1985), and Marcos Napolitano (2001), the study understands teledramaturgy beyond mere entertainment. It treats it as a product of the cultural industry capable of articulating symbolic patterns across different spheres — State, market, and public — producing both mechanisms of hegemony and possibilities for fissures and reinterpretation. Methodologically, the research analyzes hemerographic sources from Manchete and Sétimo Céu magazines, investigating the reception, circulation, and discourses produced around telenovelas during this period. It demonstrates that the press acted as an extension of the television narrative, blurring the boundaries between fiction and reality and revealing the telenovela as a complex cultural forum on Brazilian society within a context of intense political, cultural, and communicational transformations.

Keywords: Telenovela; Cultural mediation; Reception.

Introdução

A década de 1970 no Brasil caracterizou-se por um cenário histórico marcado por profundas contradições políticas, econômicas e culturais. Enquanto o regime civil-militar (1964–1985) consolidava seus mecanismos de repressão política e difundia a propaganda ufanista do chamado "milagre econômico", o país experimentava profundas transformações decorrentes da urbanização acelerada e da expansão dos meios de comunicação (Napolitano, 2001). Inserida nesse contexto, a televisão ultrapassou sua dimensão técnica para se tornar um dispositivo de comunicação de massa do país, capaz de conectar um território continental sob uma mesma grade de programas, fazendo com que camadas populares e elites, antes percebidos como esferas opostas e hierarquizadas na cultura nacional, passassem a se emaranhar, impulsionados por expansão da cultura de massa (Borelli, 2005, p. 54).

No centro desse quadro, a telenovela emergiu como o produto mais popular e emblemático da indústria cultural brasileira. A teledramaturgia trouxe em sua gênese uma aproximação entre o entretenimento televisionado e o cotidiano social da população, transformando profundamente as formas de narrar a experiência social brasileira, ao passo que ocupava uma posição liminar: ao mesmo tempo em que atendia às diretrizes de integração nacional do regime e às demandas comerciais das emissoras, operava por meio de narrativas abertas, melodramáticas e suscetíveis às dinâmicas de recepção do público.

Para compreender esse cenário, investiga as bases teóricas e históricas que transformaram a teledramaturgia em um dos principais meios culturais do país. Amparando-se em conceitos de hegemonia e mediação cultural do antropólogo colombiano Martín-Barbero (2003), compreende a telenovela como um espaço de mediação cultural, isto é, como um processo no qual discursos, valores e projetos sociais são continuamente apropriados, negociados e ressignificados pelos sujeitos. Nessa perspectiva, hegemonia e resistência deixam de constituir pólos opostos para revelar-se processos permanentemente atravessados por ambiguidades, disputas e acomodações.

Além disso, entendendo que a experiência da telenovela não se encerrava na transmissão televisiva, mas prolongava-se por um conjunto de práticas culturais da imprensa especializada, o foco desloca-se para o circuito de circulação e recepção impresso, analisando como revistas dedicadas à televisão atuavam como extensões da narrativa exibida diariamente, ampliando sua circulação social e oferecendo novos espaços para a produção de sentidos acerca dos personagens, dos autores e das próprias transformações vividas pela sociedade brasileira.

Diante desse panorama, o presente artigo tem como objetivo analisar a telenovela brasileira na década de 1970 enquanto um dispositivo de mediação cultural, investigando como ela atuou na negociação de sentidos entre projetos de integração nacional e as experiências ordinárias da audiência. Busca-se compreender de que maneira um produto da indústria cultural, produzido sob um regime autoritário e submetido aos limites da censura, pôde operar simultaneamente como mecanismo de construção de consensos e como espaço de negociação, ambiguidades e fissuras.

Para tanto, a pesquisa fundamenta-se no referencial dos Estudos Culturais e da teoria das mediações, articulando autores como Jesús Martín-Barbero, Antonio Gramsci, Stuart Hall, Esther Hamburger e Renato Ortiz. Metodologicamente, adotou-se a análise documental de fontes hemerográficas, privilegiando matérias, entrevistas e discursos publicados nas revistas

Manchete e Sétimo Céu. A discussão organiza-se em dois momentos. No primeiro, examinam-se os fundamentos históricos e teóricos que permitem compreender a telenovela como mediação cultural entre Estado, mercado e sociedade. No segundo, investigam-se as revistas como espaços privilegiados de circulação, recepção e negociação dos sentidos produzidos pela ficção televisiva, evidenciando como esses impressos ampliavam a experiência melodramática para além da tela e participavam da construção das representações sobre o Brasil. A seleção das edições analisadas concentrou-se no período de 1977-1978, correspondente à exibição de *O Astro* e à cobertura da chamada "crise da telenovela" nas duas revistas, tendo como critério de inclusão matérias que tratassem diretamente da produção, receção ou controlo político da teledramaturgia.

Importa notar que o próprio conceito de indústria cultural, que será também mobilizado neste artigo (Guerra, 2026), carrega uma genealogia que merece esclarecimento. Para autores clássicos da sociologia como Theodor Adorno e Max Horkheimer, a indústria cultural produzia padronização e passividade, anulando a capacidade crítica do público perante um produto estandardizado e concebido para o consumo em massa. A leitura aqui adotada afasta-se dessa tradição e ao seguirmos autores como Martín-Barbero (2003) e Stuart Hall (1981), este artigo assume que a telenovela, mesmo enquanto produto industrial, não determina unívocamente a sua receção. Nesse sentido, aproxima-se antes da noção de culturas híbridas de Néstor García Canclini (2005), para quem os produtos da cultura de massa latino-americana resultam de constantes cruzamentos entre tradição popular, projeto modernizador de Estado e lógica comercial, sendo que este cruzamento é por nós identificável na telenovela brasileira dos anos 1970.

A Telenovela como mediação cultural

Quando a televisão se consolidou como principal meio de comunicação de massa no Brasil, especialmente ao longo da década de 1970, ela passou a ocupar um lugar que ultrapassava a mera condição de um tecnologia de transmissão. Instalado no centro da sala e integrado à rotina doméstica, o aparelho televisivo tornou-se parte constitutiva da experiência cotidiana de milhões de brasileiros. Mais do que informar ou entreter, a TV atuou como um espaço de circulação de valores culturais, referências de comportamento e para a construção de sentido (Hamburger, 2005, p. 31). Como observa Raymond Williams (2016, pp. 27-28), a televisão não deve ser compreendida apenas como uma inovação técnica, mas como uma forma cultural produzida para responder às necessidades específicas de uma sociedade em transformação, marcada pela ampliação dos sistemas de comunicação, pela urbanização acelerada e pela crescente centralização dos processos de produção simbólica.

No Brasil essa expansão ocorreu em um contexto particularmente singular. Enquanto o país experimentava os efeitos contraditórios do chamado "milagre econômico", o regime civil-militar investia na construção de uma infraestrutura de telecomunicações capaz de integrar um território continental sob uma mesma rede de circulação de informações (Ortiz, 1985, p. 88). A criação da Embratel, a ampliação dos sistemas de transmissão e a formação das redes nacionais de televisão permitiram que imagens, discursos e narrativas passassem a alcançar simultaneamente regiões antes desconectadas dos grandes centros urbanos. A integração territorial promovida pelas telecomunicações articulava-se, assim, a um projeto mais amplo de

integração simbólica da nação. Se a mediação cultural explica como os sentidos da telenovela circulavam e eram reapropriados, ela não dispensa uma atenção à estrutura material que tornava essa circulação possível. A concentração da produção televisiva num pequeno número de emissoras permitiu que a telenovela alcançasse a escala de fórum cultural nacional aqui descrita. As indústrias da comunicação estruturam de forma desigual o acesso aos meios de produção e circulação simbólica; desigualdade que, no caso brasileiro, tornou a Globo praticamente sinónima da própria televisão nacional durante o período estudado.

É nesse cenário que a telenovela emerge como um dos principais produtos culturais do país. Diferentemente do telejornal, cuja função estava mais diretamente associada à informação e, consequentemente, mais sujeita ao controle estatal, a telenovela ocupava uma posição ambígua (Hamburger, 2005, p. 27). Como destaca a historiadora Esther Hamburger (2011, p. 65), produzida no interior da indústria cultural e submetida simultaneamente às exigências do mercado e aos limites da censura, às novelas operavam em uma zona intermediária entre o controle institucional e a criatividade narrativa. Tal característica faz dela um objeto relevante para compreender aquilo que Antonio Gramsci denominou "hegemonia" (Martín-Barbero, 2003, p. 104).

Por meio da análise do pensamento de Gramsci, Martín-Barbero esclarece que o processo de dominação social não se sustenta exclusivamente pela coerção:

> [...] o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E "na medida" significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num "processo vivido", feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade. (Martín-Barbero, 2003, p. 105)

A hegemonia, nesse sentido, consiste justamente da capacidade de determinados setores sociais transformarem seus interesses particulares em interesses aparentemente universais. Nenhum grupo social governa apenas pela força. A estabilidade de uma ordem política depende também da construção de consensos, da produção de visões de mundo capazes de serem reconhecidas como legítimas pelos grupos subordinados. Mais do que impor ideias, trata-se de construir formas de adesão, identificação e pertencimento.

Nesse contexto, inserida em um projeto de modernização conservadora, a telenovela torna-se agente dessa hegemonia ao passo que constrói consensos coletivos. Porém, esses mesmos consensos nunca são absolutos, uma vez que são negociados, apropriados e até ressignificados pelos diferentes grupos sociais que à assistiam. As novelas apresentavam um Brasil urbano, moderno e em constante transformação, contribuindo para consolidar imaginários compatíveis com a narrativa desenvolvimentista defendida pelo regime. Entretanto, compreender a telenovela apenas como instrumento de manipulação ideológica seria reduzir a complexidade do fenômeno.

Nesse processo de construção simbólica, a teledramaturgia exercia o que Lucas Martins Néia (2021, p. 23) define como uma dupla função: a de emoldurar (enquadrar os fatos sob a ótica televisiva) e a de modelar (construir padrões de comportamento e tipos ideais do 'ser brasileiro'). Contudo, essa moldagem não era uma imposição passiva; envolvia uma retroali-

mentação constante com o ideário popular, ao apresentar, a exemplo, personagens que viviam dilemas de ascensão social, conflitos de classe e dramas de reconhecimento, fornecendo o repertório a partir do qual os próprios sujeitos passavam a narrar a si mesmos.

É precisamente nesse ponto que os Estudos Culturais oferecem contribuições fundamentais. Stuart Hall (2016, p. 60-61), a exemplo, observa que os produtos culturais não carregam significados fixos. Segundo o autor, toda mensagem é produzida a partir de determinadas intenções, mas seus sentidos permanecem abertos a diversos processos de interpretação. Entre a emissão e a recepção existe um espaço de negociação, apropriação e disputa. A audiência não recebe passivamente os discursos produzidos pelos meios de comunicação; ela os interpreta a partir de suas experiências sociais, valores culturais e condições concretas de existência.

A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009, p. 160-161) enfatiza que os sentidos atribuídos às narrativas televisivas são continuamente produzidos na interação entre texto, contexto e público. A recepção deixa de representar o momento passivo de encerramento do processo comunicativo para constituir uma instância ativa de interpretação, negociação e ressignificação. O telespectador passa a ser reconhecido como sujeito histórico capaz de produzir leituras múltiplas, estabelecer negociações simbólicas e, inclusive, atribuir significados distintos àqueles inicialmente previstos pelos produtores. A televisão continua sendo compreendida como espaço de poder; entretanto, esse poder deixa de ser concebido como absoluto ou unilateral, passando a ser entendido como relacional, permanentemente atravessado por disputas, apropriações e resistências.

Esse processo de recepção ativa e de negociação de sentidos fica evidente nas reações dos próprios telespectadores ao acompanharem tramas de grande impacto popular, como a telenovela *O Astro*. Longe de absorverem passivamente os discursos e os desfechos propostos pela autoria, os sujeitos decodificam as narrativas a partir de seus repertórios individuais, valores morais e expectativas de classe. Essa diversidade de leituras e apropriações pode ser observada nas manifestações do público registradas em matérias da época:

> "O personagem que mais impressionou foi o Alan, pela sua ingenuidade. Para mim ele foi um santo e não deveria estar na novela e sim no céu." (Dalce Maria, jornalista)
> "Adorei a construção da família da Lili, que foi perfeita. As situações de classe média chegaram a detalhes e fico pensando como é que a Janete Clair, sendo rica, conseguiu fazê-los tão perfeitos assim." (Paula Mattos, dona-de-casa)
> "Não gostei do Natalício, que foi um bobo. Ele deveria ter se mancado logo, vendo que a Lili gostava do Márcio."(Maria do Carmo, faxineira)
> [...] "A Consolação foi uma personagem muito humana, muito igual a gente. Aquele tipo de mãe mesmo, que sofre, reclama, mas está aí pro que der e vier." (Alcidéia de Oliveira, universitária) (Sétimo Céu, 1978, p. 46)

Como demonstram os depoimentos, a audiência estabelece diferentes níveis de engajamento com a obra: enquanto a dona de casa analisa a representação de classe e verossimilhança da escrita, a faxineira e a jornalista negociam com a conduta moral e o destino dos personagens, e o teatrólogo atenta para os aspectos técnicos da atuação e da construção do tipo dramático. Cada recepção reconfigura o texto midiático, evidenciando que a mensagem televisiva só se realiza plenamente no momento de sua apropriação pelo público. A telenovela, portanto, funcionava como uma "obra aberta" e protointerativa, profundamente permeável

às demandas da audiência (Hamburger, 2005, 2011). Longe de ser um discurso fechado, ela se constituía como um verdadeiro fórum cultural, onde diferentes estratos sociais negociavam sentidos sobre classe, família e moralidade. Os próprios excertos revelam que a receção da telenovela era também um processo de mediação e de negociação dos papéis de género. Na Senda de Escosteguy (2001), os estudos culturais aplicados à ficção seriada latino-americana mostram que a telenovela funcionou historicamente como um dos raros espaços da esfera pública mediática em que mulheres de diferentes classes podiam ver dramatizados temas como trabalho feminino, autonomia conjugal e maternidade, etc. Trata-se de um indício de uma disputa de sentido sobre o lugar da mulher na modernização conservadora do regime, pois enquanto o discurso oficial do «milagre económico» mantinha a mulher fundamentalmente associada ao lar, a ficção televisiva já ensaiava, de forma ainda ambígua e comercialmente calculada, personagens femininas participantes da vida pública e profissional.

Tal perspectiva aproxima-se das reflexões de Jesús Martín-Barbero (1997, p. 82-83), para quem o verdadeiro poder dos meios de comunicação não reside apenas nos conteúdos transmitidos, mas nos processos de mediação através dos quais esses conteúdos são incorporados à vida social. Ao deslocar o olhar dos meios para as mediações, o autor chama atenção para as formas pelas quais os sujeitos articulam os produtos culturais às suas próprias experiências. Nesse sentido, a relevância da telenovela não está apenas no que ela mostra, mas na maneira como se inscreve no cotidiano, oferecendo linguagens para interpretar a realidade. Em entrevistas a revista Manchete, Janete Clair debate sobre as formas como o "real" se apresenta em suas novelas:

> MANCHETE — Enquanto o Dias é visto como um autor polêmico, você sempre foi encarada como uma escritora um pouco alienada. Essa crítica tem fundamento?
> JANETE CLAIR — O problema básico é o da liberdade, para nós dois. O Dias, por exemplo, gostaria de ter mais liberdade para ser polêmico. Eu exijo que me dêem liberdade para escrever o que quiser. Gosto de me dedicar, às vezes, a um tema social. Mas não me sinto obrigada a tratar sempre desse tipo de assunto. O meu público não é, obrigatoriamente, o mesmo que assiste às novelas do Dias. Então, eu também quero ter o direito de escrever sem maiores preocupações. Em Selva de Pedra e Irmãos Coragem, eu me preocupei; porque quis. Fogo Sobre Terra teria sido, possivelmente, minha novela mais engajada nos problemas sociais. Infelizmente, cerca de 50% de sua força desapareceu, devido a certo tipo de problemas com a censura. Apesar disso, acho que o que ficou deu para atingir o meu objetivo. Recebi muitas cartas, principalmente do interior, demonstrando que a novela alcançou plenamente o que eu pretendia. Mas o importante é que fique bastante claro que eu não tenho nenhuma intenção de conscientizar quem quer que seja, quando escrevo. Meu apelo é exclusivamente popular, e eu não quero ter compromisso com coisa alguma. Faço questão de ser livre. As pessoas precisam entender que, por ser mulher do Dias, eu não tenho nenhuma obrigação de ter as mesmas preocupações que ele. Pelo contrário, faço questão de ser diferente. (Manchete, 1978)

A força cultural da telenovela decorre, portanto, dessa capacidade de estabelecer pontes entre grandes projetos institucionais e experiências ordinárias. Enquanto o regime militar buscava construir uma imagem de nação moderna, integrada e desenvolvida (Napolitano, 2001), as novelas traduziam essas transformações em histórias individuais, dramas familiares e con-

flitos emocionais facilmente reconhecíveis pelo público. O progresso deixava de ser apenas uma política econômica para adquirir rostos, desejos, medos e expectativas. A modernização tornava-se narrável.

Contudo, as mesmas estruturas que permitiam a difusão de valores hegemônicos também abriam espaço para ambiguidades e tensões. O melodrama, linguagem fundamental da telenovela latino-americana, possui uma lógica própria que frequentemente escapa aos projetos de controle político. Como observa Martín-Barbero (2003, p. 157-159), o melodrama historicamente funcionou como uma forma de expressão das sensibilidades populares, organizando conflitos sociais através das emoções. Como dito por Janete Clair:

> Mas a verdade é que o público gosta de ter emoções, de chorar, de rir. Se você assiste a uma partida de futebol, você tem emoções. E a novela é isso, cada situação reflete as mesmas emoções de um gol. O público espera cada acontecimento e torce, chora e ri. Porque novela é novelo é a surpresa do dia e o que conta, mesmo, é a surpresa. O gol. (Sétimo Céu, 1978, p. 15)

Ao dramatizar injustiças, sofrimentos e disputas morais, o drama presente nas novelas frequentemente operava aquilo que Peter Brooks (1995, p. vii) conceitua como um "modo imaginativo", essencial para a legibilidade moral do mundo contemporâneo. Ao traduzir estruturas sociais abstratas e conflitos de classe em dramas morais, afeto e dilemas domésticos, a novela conectava as grandes narrativas nacionais às experiências ordinárias do público, oferecendo formas de reconhecer e interpretar as transformações do país. É nesse território que se forjam as representações negociadas, onde a televisão fornece o palco para o "drama do reconhecimento", permitindo que o público localize significados morais em meio às transformações sociais.

Esta dimensão participativa da receção não é exclusiva do caso brasileiro. Ien Ang (2006), em estudo já clássico sobre a receção da soap opera norte-americana Dallas junto de públicos holandeses, demonstrou que as espectadoras mobilizavam categorias de realismo emocional para avaliar e legitimar o prazer que retiravam da ficção seriada. De modo semelhante, Mazziotti e Frey-Vor (1996) situam a telenovela como um género regional latino-americano, cuja força cultural decorre precisamente dessa capacidade de amalgamar melodrama popular e projetos nacionais de modernização, o que permite ler o caso brasileiro dos anos 1970 não como um fenómeno isolado, mas como uma variante de um processo mais amplo de constituição da telenovela como forma cultural latino-americana.

Essas fissuras tornavam-se ainda mais evidentes quando determinadas obras abordavam questões sociais sensíveis ou representavam personagens que confrontavam estruturas de poder estabelecidas. Os inúmeros conflitos entre autores, emissoras e órgãos censórios demonstram que o Estado reconhecia o potencial político dessas narrativas. O veto integral de Roque Santeiro, em 1975, e as sucessivas intervenções sofridas por diferentes produções revelam que o campo da teledramaturgia constituía um espaço permanente de disputa simbólica. Não se tratava apenas de controlar conteúdos, mas de controlar representações da realidade social (Hamburger, 2011).

Dessa forma, a hegemonia construída pela televisão brasileira durante a década de 1970 não deve ser entendida como um processo linear ou absoluto. Ela foi produzida através de negociações constantes entre Estado, mercado, produtores culturais e público. As telenovelas

participavam da difusão de determinados projetos de nação, mas também incorporavam demandas, desejos, ansiedades e contradições presentes na sociedade brasileira. Longe de constituir apenas um aparelho ideológico ou um simples produto de entretenimento, ela tornou-se um dos principais lugares de produção de sentidos sobre o Brasil, atuando como espaço privilegiado de mediação entre estruturas de poder e experiências vividas, entre projetos hegemônicos e apropriações cotidianas, entre aquilo que se pretendia dizer sobre a nação e aquilo que seus habitantes efetivamente reconheciam como parte de suas vidas.

O Olhar das Revistas: A Telenovela para Além da Tela

Compreender a telenovela brasileira da década de 1970 exige deslocar o olhar para além da narrativa exibida diariamente na televisão. Embora a teledramaturgia ocupasse o centro da experiência audiovisual, sua circulação social não se encerrava no momento da transmissão. Ao contrário, ela se prolongava por uma ampla rede de discursos, reportagens, entrevistas e debates que ampliavam continuamente seus significados. Nesse contexto, a imprensa especializada assume papel fundamental para a compreensão da recepção e da circulação das telenovelas, pois funcionavam como espaços privilegiados de mediação entre a ficção televisiva e a vida cotidiana dos espectadores ao socializar informações às quais o público não tinha acesso. Conforme Dilma Juliano:

> Aos poucos, a necessidade de "saber" a TV-máquina alimenta o desejo de incorporar-se a ela, "ter" seus produtos e "ser" também como sua mercadoria, assim como tudo o que nela aparece. Este deslocamento de fora (saber sobre a máquina) para dentro (ser a própria máquina), que reduz o distanciamento crítico sobre ela, é proporcional à sofisticação tecnológica que, em paralelo, fetichiza toda mercadoria veiculada. É a transformação da matéria impressa da revista "especializada em televisão" aos periódicos generalistas que tanto vendem o ator, em sua pseudo-intimidade, quanto as modas de consumo que ela anuncia. O que caracteriza, em última instância, o processo de passagem do cidadão ao consumidor; daquele que chorava com a telenovela àquele que passa a desejar a moda com a qual desfila o protagonista. (Juliano, 2003, p. 41)

Diante disso, a importância dessas publicações reside no fato de que elas não atuavam apenas como observadoras da televisão, mas sim um meio que participavam ativamente da construção do fenômeno televisivo. Ao publicar entrevistas com autores, reportagens sobre bastidores, resumos de capítulos, pesquisas de opinião e matérias especiais sobre autores e personagens, as revistas prolongavam a experiência narrativa para além do horário de exibição, para ocupar espaço nas conversas familiares, nas bancas de jornal e práticas de leitura cotidianas. Nesse sentido, as revistas constituíam uma extensão simbólica da própria narrativa televisiva, contribuindo para aquilo que Jesús Martín-Barbero (2003) identifica como o processo de mediação cultural: a produção de sentidos que ocorre no encontro entre os meios de comunicação e as experiências concretas dos sujeitos.

Mais do que informar sobre a novela, essas publicações ajudavam a ensinar como ela deveria ser interpretada. Seus textos organizavam leituras possíveis, selecionavam acontecimentos considerados relevantes, destacavam determinados personagens e enquadravam conflitos narrativos segundo valores morais específicos. O discurso jornalístico, frequentemen-

te marcado por estratégias sensacionalistas e por uma linguagem emocional, transformava a novela em um acontecimento social permanente. Não se tratava apenas de acompanhar uma ficção, mas de participar de um universo compartilhado de referências culturais.

Essa dinâmica torna-se evidente na cobertura realizada pela revista *Sétimo Céu* sobre *O Astro* (1977). Em uma matéria intitulada "Agora, cada um diz o que pensa da novela (e tome elogios)", os atores são convidados a comentar suas experiências durante a produção:

> Aqui os astros opinam: todos, sem exceção, acharam o trabalho gratificante. Alguns atores, inclusive, qualificam O Astro como um marco na história das telenovelas. Toda a equipe também é unânime, quanto à força criativa da autora — Janete Clair. Durante os oito meses em que a novela foi ao ar, milhares e milhares de espectadores prenderam suas respirações, suspiraram emocionados com a atuação comovente de Lílian e Márcio. Ou vibraram com os encontros arrebatados de Amanda e Herculano. Os participantes de O Astro — pessoal da técnica e elenco — só lamentam a saudade que irão sentir dos colegas: sua solidariedade e companheirismo inesquecíveis! (Sétimo Céu, 1978, p. 38)

No decorrer da matéria, chama atenção o fato de que os depoimentos raramente enfatizam aspectos técnicos da atuação. Em vez disso, os entrevistados falam sobre os personagens como se fossem sujeitos reais, dotados de personalidade, trajetórias e valores próprios. Francisco Cuoco descreve Herculano Quintanilha como um personagem "curioso, interessante, versátil, habilidoso, negativo e positivo nos limites permitidos aos seres excepcionalmente dotados" (Sétimo Céu, 1978, p. 38). Dina Sfat refere-se a Amanda como uma mulher forte e determinada antes de se apaixonar; Eloísa Mafalda destaca sua identificação emocional com Consolação, enquanto Dionísio Azevedo aborda o simbolismo de seu personagem, Salomão Hayalla, para si mesmo (Sétimo Céu, 1978, p. 38).

Essa forma de abordagem revela um aspecto central da cultura melodramática. Ao borrar as fronteiras entre ficção e realidade, as revistas estimulavam aquilo que Roger Odin (2012) denomina "leitura documentarizante"[1] sobre a ficção, na qual os personagens ultrapassam os limites da narrativa e passam a circular socialmente como figuras reconhecíveis do mundo vivido. É nesse contexto que se compreende a constatação de que "o platonismo faz parte das expectativas do público de telenovelas" (Studart, 1977, p. 16), onde a audiência projeta nos personagens uma busca por virtude, pureza moral e tipos ideais. Assim, ao acompanhar os desdobramentos nas páginas impressas, o espectador era convidado não apenas a assistir às histórias, mas a julgar moralmente os atos dos personagens, admirá-los ou confrontá-los com sua própria realidade cotidiana. (TEBET, 1977, p. 16).

Entretanto, o próprio discurso jornalístico ampliava o potencial de identificação produzido pela novela, debatendo sua capacidade de atuar sobre sensibilidades e imaginários coletivos:

1. Na semio-pragmática de Roger Odin (2012), a "leitura documentarizante" consiste em uma operação pragmática operada pelo leitor/espectador, que passa a tomar o texto ou a imagem como documento e reflexo da realidade, pressupondo a existência de um Enunciador real. Como aponta o autor, esse modo de leitura pode ser ativado inclusive sobre produções de ficção, a partir de enquadramentos, discursos institucionais ou dinâmicas de recepção que convidam o público a interagir com a narrativa sob a ótica do mundo social vivido.

> Finalmente, surge algo de novo no horário das oito na Rede Globo. Pelo que, foi possível observar na semana de estréia, Dancin' Days, entre outras virtudes, tem mérito de trazer de volta personagens e conflitos situações identificáveis em nosso cotidiano Pois, ao contrário de Janete Clair, que despreza a lógica elementar em troca de artifícios mirabolantes, o autor de Dancin' Days, Gilberto Braga, está sintonizado com a realidade e possui sensibilidade e talento suficientes para humanizar tipos familiares ao universo vivencial do espectador. (Andrade, 1978)

A própria construção de Janete Clair nas páginas dessas revistas difere em diferentes contextos. Por vezes, a autora aparece não apenas como escritora, mas como uma espécie de autoridade cultural capaz de garantir o sucesso da televisão brasileira. Em uma matéria publicada durante o período de produção de *O Astro*, afirma-se que "Janete Clair foi convocada às pressas para salvar a lavoura da novela" (Cony, 1977, p. 12). Em outra, a autora é apresentada como a responsável por sustentar os índices de audiência da programação nacional (Tebet, 1977, p. 14), ou uma "fabulosa tecedeira de intrigas" (Júnior, 1977, p. 104). Tais representações extrapolam a dimensão profissional e transformam Janete Clair em personagem pública, associando sua figura à própria estabilidade do sistema televisivo.

Essa construção midiática revela a centralidade adquirida pela telenovela na cultura brasileira dos anos 1970. Ao transformar autores, atores e personagens em figuras de interesse nacional, as revistas ajudavam a consolidar a teledramaturgia como espaço privilegiado de produção de sentidos sobre o país. A novela não era apenas entretenimento; tornava-se assunto de relevância pública, capaz de mobilizar afetos, debates e formas de pertencimento coletivo.

Essa dinâmica aproxima-se das reflexões de Stuart Hall sobre codificação e decodificação (Sparks, 1996, p. 86-88). Embora as novelas fossem produzidas dentro de determinadas estruturas ideológicas e mercadológicas, seus significados não permaneciam fixos. Ao contrário, eram continuamente reinterpretados pelos públicos. As revistas atuavam, ainda que mediadas pelo filtro editorial, como um espaço intermediário, registrando, organizando e amplificando interpretações que circulavam socialmente. Questões relacionadas à família, ao casamento, à mobilidade social e à independência individual das mulheres aparecem constantemente articuladas às discussões sobre os personagens. A novela funcionava como uma linguagem através da qual os sujeitos elaboravam questões presentes em suas próprias vidas.

Em entrevista para Leda Nagle (2009), a Janete Clair associa sua produção ficcional às transformações experimentadas pela sociedade brasileira ao declarar ser "a primeira novelista a colocar a mulher numa atividade participante dentro da sociedade. Você pode analisar todas as minhas novelas, desde a minha primeira novela televisão, a mulher é participante, ela é atuante, como mulher do trabalho". Dias Gomes, por sua vez, constrói uma narrativa semelhante ao defender aquilo que denomina de "novela-denúncia". Embora reconheça que "uma novela não pode consertar o mundo", insiste que sua função consiste em revelar injustiças, provocar reflexão e despertar no espectador a consciência da necessidade de transformar a realidade:

> DIAS - Tenho uma posição muito clara a esse respeito. Acho que uma novela não pode consertar o mundo. E o mesmo se pode dizer de uma peça de teatro, de um romance ou uma fita de cinema. Mas tanto através do teatro, do cinema, da literatura ou mesmo da televisão se pode levar ao espectador a consciência da necessidade de mudar as coisas. Então, quando você simplesmente mostra o problema, denuncia a injustiça, aponta o erro, você está levando o espectador a pensar sobre o assunto, im-

> pelindo-o a agir. Este, no meu entender, o nosso papel. Claro que com *Sinal de Alerta* eu não pretendo resolver o problema da violência, ou mesmo da poluição em parte alguma. Mas se a novela servir para alertar as pessoas para o tipo de vida que estão vivendo, para o tipo de cidade que estão construindo, para o tipo de sociedade violenta e desumana de que estão participando, mesmo que não aponte soluções, acho que terá valido a pena. (Manchete, 1978)

A telenovela, nesse sentido, deixa de ser compreendida apenas como veículo de entretenimento para assumir uma dimensão ética, educativa e política. Como demonstra Martín-Barbero, o que é produzido na televisão não responde unicamente aos requisitos do sistema industrial ou a estratagemas comerciais, mas também às exigências que provêm do tecido cultural e dos modos de ver (Martín-Barbero, 2003, p. 18). É justamente nesse ponto que a análise das revistas permite compreender a relação entre a experiência cotidiana e os projetos mais amplos de construção nacional promovidos durante a ditadura civil-militar. Enquanto o regime investia na produção de uma imagem de país moderno, integrado e economicamente próspero, a cultura melodramática oferecia formas concretas de experimentar e interpretar essas transformações. As revistas, nesse contexto, contribuíam para essa operação ao traduzirem grandes processos históricos em histórias individuais, dramas familiares e trajetórias emocionais facilmente reconhecíveis pelos leitores.

Essa negociação de sentidos operada pela imprensa não se restringia apenas aos afetos e à conduta moral dos personagens; ela alcançava também os limites da política. Afinal, enquanto autores como Janete Clair e Dias Gomes buscavam dialogar com os anseios do público, o próprio ato de narrar a sociedade sob a ditadura colocava a teledramaturgia no centro das atenções do Estado. É nesse ponto que as revistas passam a registrar também os conflitos em torno do controle da informação, como se observa nas na coluna escrita por Magalhães Júnior ao afirmar que "escrever novelas em TV, sob o acicate da Censura, não deve ser brincadeira. Talvez, por isso, elas estão se tornando cada vez mais banais, diluídas, repetitivas, inconsequentes e desinteressantes" (1977, p. 104); ou na escrita de jornalista e escritor Carlos Heitor Cony, sobre a "Crise na TV", na qual aborda que as novelas se tornaram "mais brilhantes, tecnicamente perfeitas, culturalmente avançadas (até o ponto permitido pela Censura e pelo padrão médio do homo brasiliensis)" (1977, p. 12). Sobre a mesma edição, Suzana Tebet também deixa sua opinião acerca da "crise", abordando como "as emissoras não querem ofender a Censura nem o próprio público. Fica repisando as coisas" (Tebet, 1977, p. 14). Por fim, Arthur da Távola declara que:

> A Censura é diretamente responsável por muitas outras mutilações, incidindo no conteúdo das novelas. Cenas e mais cenas são semanalmente cortadas, obrigando os autores a um esforço extraordinário para manter a história em níveis de interesse e atração. Igualmente a produção é obrigada a regravar cenas cortadas, o que a faz funcionar a toque de caixa e sem tempo para burilar. (Távola, 1977, p. 16)

Diante disso, em meio à cobertura de temas relacionados ao entretenimento e à televisão, surgem discussões sobre liberdade de expressão, intervenção estatal e limites da atuação dos órgãos censórios. O fato de tais debates coexistirem com reportagens sobre novelas de-

monstra que cultura e política não ocupavam esferas separadas. Ambas circulavam dentro do mesmo espaço editorial e eram consumidas pelos mesmos leitores.

Essa coexistência revela uma contradição característica da década de 1970. Enquanto o governo buscava consolidar um projeto de integração nacional apoiado nos meios de comunicação, os próprios espaços culturais criados por esse processo permitiam a circulação de debates que frequentemente tensionavam a ordem estabelecida (Napolitano, 2001). Como exposto, as revistas de entretenimento não constituíam veículos de oposição direta ao regime, mas também não se limitavam a reproduzir passivamente seus discursos. Ao abrir espaço para opiniões diversas, registrar conflitos morais presentes nas novelas e discutir temas relacionados à censura, elas contribuíam para a produção de uma esfera pública marcada por ambiguidades e negociações constantes.

Sob essa perspectiva, as revistas podem ser compreendidas como mediadoras fundamentais entre o projeto oficial de nação e as experiências concretas dos brasileiros. Elas não apenas refletiam aquilo que acontecia na televisão; participavam ativamente da construção dos significados atribuídos às narrativas, aos personagens e às transformações sociais em curso. Seu papel consistia justamente em transformar a novela em um acontecimento social contínuo, conectando o universo ficcional aos afetos, expectativas e inquietações da vida cotidiana. Assim, as revistas aqui trabalhadas mostram-se como espaços de negociação de sentidos, onde a ficção televisiva encontrava as experiências vividas dos espectadores e onde diferentes interpretações sobre o Brasil podiam ser construídas, disputadas e compartilhadas. Mais do que simples fontes complementares, elas constituem documentos privilegiados para compreender como a telenovela se transformou em uma das principais narrativas da nação brasileira durante a década de 1970.

Considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite compreender que a telenovela brasileira da década de 1970 ultrapassou sua condição de produto da indústria cultural para consolidar-se como um dos principais espaços de mediação cultural da sociedade brasileira. Inserida em um contexto de modernização acelerada, expansão das telecomunicações e endurecimento do regime civil-militar, a teledramaturgia articulou Estado, mercado, produtores culturais e público em um processo contínuo de produção, circulação e negociação de sentidos.

Entretanto, compreender esse processo apenas como uma estratégia de difusão ideológica significaria reduzir a complexidade das relações estabelecidas entre os meios de comunicação e seus públicos. Nesse sentido, como se procurou demonstrar neste estudo, a telenovela operava como um processo de mediação cultural, no qual a hegemonia era continuamente construída, negociada e, por vezes, tensionada. Seus sentidos não eram definidos exclusivamente pela produção ou pelos mecanismos de censura, mas também pelas múltiplas formas de apropriação realizadas pelos espectadores, que interpretavam personagens, conflitos e representações a partir de suas próprias experiências sociais.

Essa dinâmica torna-se ainda mais evidente quando se desloca o olhar para além da tela. A análise das revistas *Manchete* e *Sétimo Céu* revelou que a experiência da telenovela não se encerrava no momento da exibição televisiva, mas se prolongava em entrevistas, reportagens, críticas, cartas de leitores e debates que ampliavam continuamente sua circulação social. Esses

periódicos atuavam como espaços privilegiados de mediação, aproximando ficção e realidade, organizando leituras sobre as narrativas e registrando as múltiplas formas pelas quais autores, jornalistas e espectadores atribuíam significado às transformações políticas, culturais e morais vividas pelo país. Assim, mais do que simples registros do universo televisivo, as revistas constituem fontes fundamentais para compreender a circulação dos sentidos produzidos pela teledramaturgia.

Do mesmo modo, é imperativo reafirmar que a televisão, nesse contexto, não foi um mero braço ideológico do Estado. Embora inserida nos limites impostos pelo regime autoritário, a produção melodramática permaneceu atravessada por ambiguidades, negociações e fissuras que frequentemente escapavam às pretensões de controle (Guerra, 2026; Guerra & Oliveira, 2026). A telenovela, portanto, participava da difusão de determinados projetos de nação e de modernização, mas fazia isso por meio de narrativas abertas às apropriações da audiência, permitindo que diferentes grupos sociais reinterpretassem personagens, conflitos e valores a partir de suas próprias experiências.

O teledramaturgia, elevado ao status de matriz cultural, ao enquadrar a realidade sob a óptica televisiva e construir tipos ideais com os quais o público podia se identificar, funcionou como a via de representação dos afetos domésticos, conectando o espaço-tempo das narrativas aos processos sociais vividos pela população. Mais do que refletir a realidade, essas narrativas ofereceram repertórios simbólicos para pensar conflitos sociais, relações familiares, projetos de modernidade e identidades nacionais. Nesse processo, a telenovela tornou-se um dos principais fóruns culturais do país, espaço em que diferentes visões de Brasil se encontravam, eram negociadas e, frequentemente, disputadas. Ao deslocar o olhar para os processos de circulação e recepção, este estudo procura contribuir para uma compreensão mais ampla da televisão como objeto da História, evidenciando que seus significados foram produzidos precisamente nas mediações estabelecidas entre narrativas, sujeitos e experiências vividas.

Por fim, a investigação através das fontes hemerográficas revelou que o sentido da novela era produzido na circulação e na recepção, e não apenas na tela. Essas publicações permitiram a ritualização da audiência, integrando a ficção à experiência cotidiana e transformando a telenovela em uma "obra aberta", onde identidades e cidadanias eram permanentemente processadas.

REFERÊNCIAS

ANG, Ien. **Living room wars:** rethinking media audiences. London: Routledge, 2006.

BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura Brasileira: Exclusões e Simbioses. In: RISÉRIO, Antonio. Anos 70: trajetórias, Ed. Iluminuras, 2005.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1995, p. ix.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da comunicação:** conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Hybrid cultures:** strategies for entering and leaving modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

GUERRA, Paula. **From the night and the light, all festivals are golden: the festivalisation of culture in Portugal**. In: SILVA, A. S.; SANTOS, H.; GUERRA, P. (Ed.). Cultural change in contemporary Portugal. Porto: IS-Instituto de Sociologia U.Porto: U. Porto Press, 2026. p. 159-173.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, **A. A sonic paradise in the countryside: pop-rock festivals as drivers of creative tourism development in small cities** and rural areas in the post-pandemic era. In: SILVA, A. S.; SANTOS, H.; GUERRA, P. (Ed.). Cultural change in contemporary Portugal. Porto: IS-Instituto de Sociologia U.Porto: U. Porto Press, 2026. p. 145-156.

GOMES, Dias; CLAIR, Janete. **Leda Nagle entrevista Dias Gomes e Janete Clair no Jornal Hoje**. [Entrevista cedida a] Leda Nagle. YouTube: Canal Baú da Leda Nagle, 2009. Disponível em: https://youtu.be/3erXR4itlyU?si=YgSZLCakbu2RPB5M. Acesso em: 06 jul. 2026.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HAMBURGER, Esther Império. **Telenovelas e interpretações do Brasil.** Lua Nova, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico. **Sociedad y comunicación de masas**, v. 1, p. 357-392, 1981.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Telenovelas Brasileira**s: narrativas alegóricas da indústria cultural. 2003. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Ficção televisiva no Brasil:** temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção Teledramaturgia).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAZZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlinde. Telenovela e soap opera. **Comunicação & Educação**, n. 6, p. 47-57, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950 - 1980). 4. São Paulo: Contexto, 2001.

NEIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país:** uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). 2021. 316 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Escola de

ORTIZ, Renato **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense. 1985

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, José Mário. **Telenovela:** história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SPARKS, Colin. Stuart Hall, cultural studies and marxism. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (org.). **Stuart Hall:** Critical Dialogues in Cultural Studies. London: Routledge, 1996. p. 71-102

MATÉRIAS DE REVISTAS

AGORA, cada um diz o que pensa da novela (e tome elogios). **Sétimo Céu,** Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 68 (Especial O Astro), p. 38-41 [aprox.], 1978.

ANDRADE, Valério. Televisão: Dancin' Days. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1371, 1978

CONY, Carlos Heitor. Carlos Heitor Cony escreve: Crise na TV: Cuoco veste o turbante para salvar as novelas. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 12.

TÁVOLA, Artur da. Autobiografia em excesso é um perigo. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 16.

TEBET, Suzana et al. Crise na TV: Para os entendidos em matéria de novela, está havendo maior oferta do que procura. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1336, 1977, p. 14-16.

MANCHETE. Janete Clair entrevista Dias Gomes. **Manchete** - Bloch Editores. ed. 1374, 1978.
JÚNIOR, Magalhães. Duas Vezes Dois, Quatro. **Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1302, p. 104, 1977.

A briga do cachorro com a onça: uma arqueologia da cultura do pífano no Nordeste

The Fight Between the Dog and the Jaguar: An Archaeology of Pífano Culture in Northeastern Brazil

Natanael Kennedy Silva
Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí campus Poeta Torquato Neto; mestrando em História do Brasil pelo Programa de Pós Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: Este artigo busca fazer uma arqueologia da cultura do pífano no Nordeste, o que significa discutir conceitos, métodos e técnicas que podem contribuir para o estudo histórico da cultura do pífano. Entende-se por cultura do pífano o conjunto de práticas, usos e consumos que se organizam em torno do instrumento musical conhecido como pífano ou pife. O texto parte da discussão sobre a formação histórica do Nordeste e da crítica aos processos que enquadram determinadas manifestações como folclore, cultura popular e patrimônio. Em seguida, o trabalho busca delimitar a cultura do pífano como um objeto construído nas relações entre instrumento, corpo, ritual, trabalho e território. Ao final, defende-se que uma história da cultura do pífano precisa articular diferentes fontes, escalas e formas de registro, evitando tanto a ideia de que o instrumento está cristalizado em um passado rural quanto a redução de sua sonoridade aos limites da partitura.
Palavras-chave: Pífano; História Cultural; Nordeste; Cultura Popular; Metodologia da História.

Abstract: This article seeks to develop an archaeology of pífano culture in Northeastern Brazil, which entails discussing concepts, methods, and techniques that may contribute to the historical study of this cultural practice. Pífano culture is understood here as the set of practices, uses, and forms of consumption organized around the musical instrument known as the pífano, or pife. The article begins by discussing the historical formation of the Northeast and critically examining the processes through which certain cultural manifestations are framed as folklore, popular culture, and heritage. It then seeks to define pífano culture as an object constructed through the relationships among instrument, body, ritual, labor, and territory. Finally, it argues that a history of pífano culture must articulate different sources, scales, and forms of documentation, avoiding both the notion that the instrument is frozen in a rural past and the reduction of its sound to the limits of musical notation.
Keywords: Pífano; Cultural History; Northeast Brazil; Popular Culture; Historical Methodology.

Introdução

A cultura do pífano, aqui, é entendida como o conjunto das práticas, usos e consumos em torno do instrumento musical chamado pífano, ou pife. Ou seja, trata-se de falar dos espaços e contextos pelos quais esse instrumento circula, seja no terreiro, na novena, no forró, entre o secular e o sagrado, entre a banda cabaçal e o bloco de carnaval. Significa pensar não apenas o instrumento em si, mas também aquilo que sua circulação produz, tensiona e transforma na constituição dos espaços por onde passa.

Uma banda de pífanos pode receber nomes diferentes dependendo do lugar, e recebeu várias denominações ao longo da história. Expressões como "banda cabaçal", "banda-de-couro", "terno de pífanos", "banda de pífano", "zabumba" e até termos populares como "esquenta-muié" evidenciam a diversidade de denominações utilizadas em diferentes regiões e épocas (Mendes, 2021, p.37). Existem diversas formações instrumentais, geralmente compostas por pífanos, zabumbas, caixas (também conhecidas como tarol, taró ou caixa de guerra) e pratos metálicos. Os termos "zabumba", "banda-de-couro" e "cabaçal" foram predominantes nas áreas do Cariri e do sertão nordestino, particularmente nos séculos XIX e XX (ibid, p.37).

O título do artigo vem de uma tocada conhecida sob variantes como "A briga do cachorro com a onça" e "O cachorro, o caçador e a onça". Na execução os dois pifes fazem aparecer uma perseguição, o latido, o choro do cachorro e o confronto com a onça. Um pife sustenta ou reorganiza a base da cena enquanto o outro imita os animais e cria variações. Mendes (2021) descreve assim o núcleo da narrativa musical:

> É por esse recurso que o pifeiro imita sons do cachorro brigando com a onça. Obviamente apanhando por brigar com a onça, o primeiro pife imitará o choro do cachorro enquanto o segundo pife realiza um ostinato que dá a base melódica e o clima da batalha entre os animais. Este ostinato foi-me ensinado pelo mestre Antônio Aniceto em nossa terceira aula. (Mendes, 2021, p. 106).

A tocada é apropriada ao título porque põe em movimento uma tensão. O cachorro e a onça não representam, de forma fixa, o rural e o urbano. A música funciona aqui como alegoria de uma pesquisa que acompanha encontros, desvios e mudanças.

Contudo, o objetivo deste trabalho é mapear conceitos, métodos e técnicas para futuras pesquisas históricas sobre a cultura do pífano no Nordeste do Brasil. A primeira seção reúne a formação do Nordeste e a fabricação do folclore e da cultura popular como objetos de saber; a segunda delimita a cultura do pífano como campo de práticas e relações examinando as operações de pesquisa presentes nos estudos sobre o tema.

1 Nordeste, Folclore e Cultura Popular: a produção de um objeto de estudo

1.1 O Nordeste como problema histórico e sonoro

Dizer que o pífano é nordestino parece, à primeira vista, apenas localizar uma prática. Acontece que o "Nordeste" não é um dado geográfico neutro. A região foi formada por processos econômicos, administrativos e políticos de longa duração, mas também por descrições

geográficas, obras literárias, pelo cinema, pela música... O termo reúne experiências muito distintas e produz expectativas sobre aquilo que deve ser reconhecido como regional. Antes de usar o Nordeste como resposta, é necessário tratá-lo como pergunta.

Denis Bernardes chama atenção para a cristalização de um repertório de imagens que associa paisagens, tipos humanos, cultura e atraso social:

> A expressão Região Nordeste, ou, simplesmente Nordeste, possui, atualmente, significados já muito cristalizados que evocam uma série de imagens, tanto das suas características geográficas, quanto culturais, sociais e econômicas. [...] No plano cultural, as imagens do Nordeste, dentro e fora da região estão cada vez mais marcadas pelas manifestações da chamada cultura popular. (Bernardes, 2007, p. 41).

Entre essas imagens aparecem o sertão seco, o vaqueiro, o coronel, o cangaceiro, a religiosidade popular e manifestações como cordel, reisado, maracatu e ciranda. O pífano pode ser acrescentado a esse repertório como assinatura sonora de uma certa nordestinidade. O risco está em concluir que sua associação à região decorre de uma essência imemorial. Bernardes (2007) mostra que a formação regional não deve ser reduzida nem a uma existência pronta desde a colônia, nem a uma invenção arbitrária de oligarquias. Ela alcança sentido quando inserida na história política da formação nacional. A partir de 1930 o Nordeste passa a ter delimitação oficial; ao mesmo tempo, a literatura regional contribui para lhe dar lugar na geografia cultural do país (Bernardes, 2007, p. 69).

A contribuição de Durval Muniz de Albuquerque Júnior aqui é fundamental porque desloca a discussão da região em si para os discursos e práticas que produziram aquilo que hoje entendemos como Nordeste. Em sua tese sobre a invenção do Nordeste, o autor não nega a existência de fenômenos como as secas, as migrações, as atividades econômicas ou os conflitos sociais do Brasil na primeira metade do século XX. O que ele questiona é a ideia de que esses elementos, por si só, seriam suficientes para definir uma identidade regional homogênea. Para Albuquerque Júnior (1994), a região nordeste é uma construção histórica, produzida por recortes, disputas e relações de poder. Nesse processo, literatura, pintura, música, imprensa, cinema e política participam ativamente da criação de suas fronteiras simbólicas, de suas imagens e dos personagens que passam a representá-lo.

Essa ideia muda também a forma como olhamos para o pífano. Em vez de buscar no instrumento a confirmação de uma suposta essência ou identidade nordestina, seria mais interessante perguntar em que momentos, por quais agentes e em quais contextos ele passou a ser apresentado como uma expressão do Nordeste. Afinal, todo documento enquadra uma prática, seleciona determinados aspectos, constrói uma narrativa e atribui sentidos. Nesse processo, a categoria "música nordestina" pode, ao mesmo tempo, ampliar a circulação desses grupos, garantir reconhecimento e criar oportunidades de trabalho, mas também corre o risco de homogeneizar experiências muito distintas, apagando as especificidades do Cariri, do Agreste, do Pajeú, do sertão baiano, das comunidades quilombolas e indígenas e das práticas urbanas que também fazem parte da cultura do pífano.

A relação entre rural e urbano exige o mesmo cuidado. Se o rural for tratado como passado e o urbano como futuro, qualquer circulação do pífano pela cidade seria entendida como descaracterização ou modernização. Essa sequência linear não se sustenta diante das trajetórias dos músicos. João do Pife, por exemplo, cresceu tocando novenas em Riacho das Almas,

mas a mudança para Caruaru ampliou seu contato com a feira, a família Vitalino, exposições, viagens pelo Brasil... Santos e João do Pife (2020) observam que a mudança contextual influenciou a prática e permitiu que o instrumento fosse usado além das novenas (Santos; João Do Pife, 2020, p. 3).

1.2 Do folclore à cultura popular: procedimentos que fabricam objetos

Antes de propor procedimentos para estudar o pífano, é preciso historicizar os próprios procedimentos usados para observar as práticas populares. Folclore e cultura popular não são apenas nomes distintos para uma realidade permanente. São categorias formadas em debates intelectuais e políticos, com técnicas específicas de recolha, classificação e exposição.

Renato Ortiz localiza uma das matrizes do folclorismo no espírito antiquário. O interesse pelo que parecia antigo ou ameaçado favoreceu a coleta de fragmentos, mas nem sempre preservou as relações que lhes davam sentido:

> O termo é criado quase que acidentalmente, e não se vincula a uma concepção coerente de pesquisa; o procedimento metodológico é resultado da boa vontade dos leitores e da persistência dos editores. Existem dois traços fundantes da perspectiva do antiquário. O primeiro é seu afã colecionador. [...] O antiquário é antes de tudo um curioso. Mas ele parece não saber muito bem como lidar com o tempo. (Ortiz, 1992, p. 14).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior mostra que a própria construção da cultura popular nordestina como objeto de estudo esteve, durante muito tempo, associada à ideia de desaparecimento. O crescimento das cidades, a expansão das estradas, do rádio e de novas formas de lazer passaram a ser vistos por muitos intelectuais ligados ao pensamento tradicionalista como sinais de que essas manifestações estavam prestes a desaparecer. Nesse contexto, pesquisar a cultura popular assumia quase sempre o sentido de resgate e preservação. Em *Nordestino: invenção do "falo"*, Durval Muniz demonstra os efeitos dessa lógica:

> Num investimento que Michel de Certeau chamaria de descoberta da beleza do morto, esses intelectuais tradicionalistas, folcloristas, ao tentarem preservar a cultura popular, investirão, na verdade, em sua decodificação e tradução para códigos e gêneros eruditos de cultura. O popular será resgatado, ou seja, retirado do seu lugar, deslocado, posto para funcionar em outra estratégia, a de constituir uma cultura regional e ser a expressão genuína da alma de um ser regional, o nordestino. (Albuquerque Júnior, 2013b, p. 182).

A crítica é especialmente útil ao estudo do pífano, pois registrar uma tocada em partitura, levar uma banda ao estúdio, fotografar uma novena ou colocar um instrumento numa exposição não reproduz o acontecimento original, há nisso um deslocamento de suporte, de público e de autoridade. Isso não significa que toda mediação seja destrutiva. A partitura pode permitir comparação; o disco pode gerar renda e memória; o museu pode proteger um acervo; o edital pode financiar o grupo. O que precisa ser abandonada é a ideia de que tais procedimentos apenas conservam algo intacto.

Em A feira dos mitos, Albuquerque Júnior critica a "síndrome do resgate" e lembra que a relação entre passado e presente não é identidade. O trecho é um aviso para pesquisas que desejam devolver uma tradição a um suposto estado original:

> A relação do presente com o passado não é uma relação de identidade, continuidade e espelhamento como supõe o discurso do "resgate". A relação entre presente e passado é de diferenciação, afastamento, descontinuidade, ruptura. Nós estudamos o passado não para resgatá-lo, trazê-lo de volta, repô-lo no presente, mas para medirmos a distância que dele nos separa. (Albuquerque Júnior, 2013a, p. 229).

Pensando a cultura do pífano, em vez de olhar para o instrumento apenas como uma tradição que resiste ao desaparecimento, me parece mais interessante entendê-lo como uma prática que continua em movimento, ocupando novos espaços e ganhando novos significados sem deixar de dialogar com sua história. Para Durval Muniz (2013a, p. 247-249):

> [...] todas as práticas e estratégias que foram responsáveis pela fabricação do folclore e/ou da cultura popular, podem ser resumidos a um procedimento mais geral, a uma estratégia discursiva mais ampla que seria a da folclorização das matérias e formas de expressão que são nomeadas, classificadas, vistas e ditas como populares, como pertencentes ao povo, como pertencentes à tradição, como vindas de uma temporalidade anterior, um tempo imemorial, um tempo milenar. [...] Este processo de folclorização tende a ter como marca a retirada da matéria e forma de expressão, que nomeiam como folclóricas, do seu lugar e contexto de produção, pensando-os como restos, como resquícios, como sobrevivências bizarras, exóticas, como atividades que vêm de outros tempos e espaços e resistem como que à revelia do meio e da época em que acontecem. [...] O folclórico se torna qualquer modo, qualquer estilo de vida, qualquer sobrevivência, qualquer objeto, ritual, qualquer elemento cultural que remeta à estrutura social anterior que estava sendo destruída pela sociedade burguesa e capitalista moderna.

Nessa perspectiva o folclore não é apenas aquilo que existe, mas também a forma como essas práticas foram enquadradas. Quando uma manifestação passa a ser vista como folclórica, quase sempre ela é jogada para o passado, como se fosse apenas uma sobrevivência de um outro tempo.

Um episódio particularmente interessante para pensar os limites dessas classificações ocorreu em 1967, durante a passagem de Gilberto Gil por Pernambuco. Levado a Caruaru para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, Gil teria se impressionado com a sonoridade do grupo e, sobretudo, com aquilo que percebeu como proximidades entre sua linguagem musical e a dos Beatles. Diante da execução da banda, teria afirmado: "Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem". Segundo Castelo Branco (2024, p. 133), o impacto desse encontro acompanhou Gil em seu retorno ao Rio de Janeiro e se articulou à ideia de renovar a música popular brasileira, tornando-a mais aberta a referências distintas. A experiência pernambucana forneceria, assim, dois pontos aparentemente distantes a partir dos quais o compositor passaria a pensar a música brasileira: de um lado, a Banda de Pífanos de Caruaru; de outro, os Beatles. O próprio Gil sintetizaria posteriormente essa aproximação ao afirmar que "o que influenciou o Tropicalismo foi a Banda de Pífanos e os Beatles" (Castelo Branco, 2024, p. 134).

Esse encontro permite observar como as fronteiras que organizavam noções de tradição e modernidade, regional e universal, cultura popular e cultura de massa podiam ser atravessadas e reorganizadas. Mais do que uma simples aproximação entre o "tradicional" e o "moderno", o episódio evidencia a instabilidade dessas próprias categorias: quando o som dos pífanos pode ser ouvido ao lado dos Beatles, torna-se mais difícil mantê-lo aprisionado como expressão pura, imóvel e exclusivamente regional.

2 Cultura do Pífano: práticas, espaços e tensões

Entretanto, o pífano existe dentro de relações entre o corpo e a flauta, entre os dois pifeiros, entre sopro e percussão, entre mestre e aprendiz, entre grupo e comunidade, entre contratante e músico, entre registro e performance. As práticas religiosas mostram com clareza a insuficiência de uma leitura apenas instrumental da cultura do pífano. Em muitas localidades, bandas de pífanos participam de novenas, procissões... O repertório e a forma de tocar se relacionam ao calendário, à devoção, à casa visitada… Em outros ambientes, a mesma banda toca baiões, marchas, valsas, choros... Sagrado e secular são mundos que podem se alternar no repertório de um mesmo grupo e na trajetória de um mesmo músico.

O trabalho também precisa entrar nessa discussão. Em Caruaru, o pífano se articula com o barro, a feira e a memória de Mestre Vitalino, ajudando a construir uma identidade local bastante forte. Mas os próprios relatos mostram que reconhecimento cultural não paga as contas. Como registra Marília Santos, ao explicar por que os filhos de Vitalino não seguiram no pífano, Severino Vitalino resume a questão de forma direta: "Ninguém pode viver de boniteza" (Santos, 2019, p. 75). Essa fala lembra que tradição também é trabalho. Tocar, fabricar instrumentos, viajar e ensinar dependem de condições materiais para continuar existindo.

Por isso, a cultura do pífano deve ser pensada ao menos em seis planos. Há uma materialidade, formada pela taboca, pelo PVC, o couro, a madeira, o metal, as ferramentas, o jeito de se vestir e as técnicas de construção. Há uma corporalidade, composta pelo sopro, posição, movimento dos dedos, caminhada, dança... Há uma sociabilidade, visível nas relações familiares, comunitárias, profissionais e pedagógicas. Há uma espacialidade, formada pelos circuitos entre casa, terreiro, igreja, feira, rua, estúdio, palco, escola e internet. Há uma economia, que inclui cachês, vendas de instrumentos, os patrocínios, e o trabalho. E há uma política da representação, na qual diferentes agentes definem o que é tradicional, regional ou patrimonial.

A bibliografia sobre o pífano foi produzida em campos diferentes, sobretudo Música, Etnomusicologia, Antropologia, Educação, Ciências Sociais e História Cultural. Essa diversidade oferece um repertório metodológico amplo, mas também disperso. Alguns trabalhos detalham escalas e transcrições; outros privilegiam trajetórias, rituais, aprendizagem, patrimônio, internet. O objetivo deste capítulo é identificar o que cada procedimento permite ver, quais documentos produz, que limites apresenta e como pode ser combinado com outras operações numa pesquisa histórica.

2.1 Pesquisa documental, discografia e análise musical

A produção acadêmica sobre bandas de pífanos reúne pesquisas principalmente em Música, Etnomusicologia, História, Antropologia e Educação. Uma primeira vertente se concentra na análise musical e na documentação de repertórios. A dissertação de Carlos Eduardo Pedrasse (2002) sobre a Banda de Pífanos de Caruaru é exemplar pelo cuidado com a disco-

grafia. O autor localizou discos em acervos particulares e lojas de usados, completou a coleção com os integrantes da banda e digitalizou LPs em estado precário. A limpeza sonora foi feita evitando remasterização que alterasse a estética das gravações (Pedrasse, 2002, p. 124-125). Esse procedimento nos mostra que a preservação sonora também envolve decisões sobre autenticidade.

A transcrição permitiu comparar linhas melódicas e percussivas e identificar transformações. Ao mesmo tempo, Pedrasse (2002) reconhece que a passagem para a notação ocidental modifica o objeto:

> No nosso caso, usamos como recurso metodológico para a análise a redução do objeto às formas de escrita ocidental. Este procedimento foi uma opção consciente, que modificou provisoriamente o objeto, buscando uma mensuração mais acessível, baseada na escrita tradicional. (Pedrasse, 2002, p. 131).

Um dos pontos mais interessantes dessa pesquisa é justamente a honestidade metodológica. A partitura acaba fixando alturas, durações e divisões que, na prática do pífano, dependem de uma série de fatores, como o sopro, o ângulo do instrumento, o material com que ele foi feito e até o gesto de quem toca. O próprio autor reconhece esse limite ao afirmar que encontrou notas que escapavam ao sistema temperado e precisou aproximá-las do contexto tonal para conseguir registrá-las na escrita musical (Pedrasse, 2002, p. 128-129). Em vez de tratar isso como um problema que invalida a transcrição, me parece mais interessante assumir seus limites, explicando as convenções utilizadas e deixando claro aquilo que a partitura, por sua própria natureza, não consegue representar.

Mendes (2021) aprofunda essa discussão ao mostrar que a sonoridade do pífano não pode ser entendida apenas pela partitura, mas também pela experiência de tocar. Na análise de O cachorro, o caçador e a onça, ele combina gravações, medição de alturas, transcrição e prática musical. O mais interessante é que a lógica das variações não apareceu apenas na análise da escrita, mas durante a execução do instrumento, quando conseguiu aplicar recursos aprendidos em uma música a outra (Mendes, 2021, p. 213). Isso mostra que, para estudar historicamente o som, a prática também pode ser uma fonte de conhecimento, desde que o pesquisador deixe claro os limites da sua própria experiência em relação à dos mestres.

Ao mesmo tempo, toda transcrição precisa deixar claro quais foram as escolhas feitas pelo pesquisador. O mesmo vale para elementos como bends, portamentos, ataques, respiração e diferenças de timbre, que muitas vezes exigem anotações ou comentários complementares. O objetivo não é reproduzir integralmente a performance, algo impossível, mas construir uma representação que seja transparente. Como mostra Mendes (2021), a própria prática de tocar pode revelar aspectos que escapam à escuta, enquanto Pedrasse (2002) lembra que toda transcrição é, inevitavelmente, uma aproximação.

Quando surgirem dúvidas sobre linhas melódicas, timbres ou técnicas de execução, uma boa saída é conferir a transcrição com os próprios músicos. Foi isso que fez Pedrasse (2002), gravando integrantes tocando junto aos fonogramas e comparando essas execuções com as partituras. Esse procedimento ajudou a esclarecer células rítmicas, funções dos instrumentos e formas de produção sonora (Pedrasse, 2002, p. 129-130).

2.2 Etnografia, observação participante e aprendizagem do instrumento

Uma segunda vertente privilegia o trabalho de campo. Em *Fé no pife*, Murilo Mendes (2012) aproxima etnografia e observação participante para relacionar o pífano a um universo de festas, mercados, devoção, aprendizado e cotidiano:

> A etnografia pressupõe um "trabalho de campo" visando uma investigação antropológica que busca descrever e interpretar determinada rede social onde indivíduos, costumes, eventos, conhecimentos, práticas e crenças fazem parte do modo de vida do grupo social em questão. [...] As estratégias de investigação mais comuns são a entrevista, a observação e a coleta de fontes escritas ou não. (Mendes, 2012, p. 21).

Mendes adota ainda a proposta de John Baily de estudar o instrumento "a partir de dentro", inserindo-se como aprendiz. A aprendizagem torna observáveis conhecimentos que nem sempre aparecem em respostas verbais. Digitação, pressão do sopro, respiração e coordenação entre os pifes são saberes incorporados. Dessa forma, a relação mestre-discípulo também expõe categorias nativas:

> As "categorias nativas" são, no espaço privilegiado entre mestre e discípulo, transmitidas oralmente ou até mesmo através da voz do pife e da presença do saber que emana nas entrefrases escorridas pelo discurso do mestre. Assim se dá a transmissão da música, do repertório, do vocabulário musical e da musicalidade particular cultivada pelo grupo. (Mendes, 2012, p. 33).

A observação também precisa ir além do momento da apresentação. É na chegada, na afinação dos instrumentos, na espera, nas conversas, na alimentação, no transporte ou até na desmontagem que aparecem aspectos importantes da prática musical. Por isso, o trabalho de campo deve registrar não apenas o repertório, mas também o espaço, os participantes, a sequência do evento, a interação com o público, as falas, os pagamentos e os imprevistos. Esses detalhes ajudam a entender como a banda se organiza e como o pífano ocupa diferentes funções dentro daquele contexto.

Aprender a tocar o instrumento também pode fazer parte da pesquisa, principalmente quando o objetivo é compreender aspectos da técnica, da transmissão dos saberes ou da própria sonoridade do pífano. Mas isso exige que o pesquisador assuma seu lugar de aprendiz, registre o processo de aprendizagem e reconheça que uma experiência de campo não equivale ao domínio construído pelos mestres ao longo da vida. O mais importante é que essa experiência dialogue com as demais fontes e seja entendida como mais um caminho para compreender a prática.

2.3 História oral, memória e autoridade compartilhada

A história oral ocupa lugar central porque grande parte das trajetórias, repertórios e modos de aprendizagem da cultura do Pífano não está documentada em arquivos escritos. Os estudos sobre educação nas bandas de pífano mostram que a entrevista precisa caminhar junto com a observação da prática. Braga, Feitosa, Lucini e Dias (2022), ao articularem a história

oral, procuram compreender justamente os saberes que circulam para além da escola, valorizando as formas de aprendizagem construídas no cotidiano dos grupos:

> Trata-se de um trabalho de abordagem qualitativa, com o suporte da história oral por meio de entrevistas semiestruturadas. [...] Como resultados, percebemos que nos processos educativos analisados a curiosidade, a observação, a repetição, a brincadeira e o afeto são as principais categorias que promovem encantamento nos pifeiros e nos candomblecistas. (Braga et al., 2022, p. 1926).

A partir de Verena Alberti (2005)[1], a entrevista não deve ser tratada como uma conversa improvisada nem a confirmação de informações previamente conhecidas. Sua realização precisa partir de um problema de pesquisa, da definição dos objetivos e da escolha criteriosa dos entrevistados, considerando a experiência de cada sujeito em relação ao tema estudado. No caso das bandas de pífanos, isso significa selecionar mestres, instrumentistas, fabricantes, familiares, brincantes e outros agentes capazes de narrar diferentes aspectos dessa cultura.

Na história oral, a entrevista não deve ser entendida como um acesso direto ao passado, mas como uma fonte construída no encontro entre pesquisador e entrevistado. As lembranças são organizadas a partir do presente, selecionando acontecimentos, esquecendo outros e atribuindo novos sentidos às experiências vividas. Longe de diminuir o valor do depoimento, isso permite compreender como os próprios pifeiros interpretam suas trajetórias e explicam mudanças na cultura do pífano, como a passagem das novenas para os palcos, a substituição da taboca pelo PVC ou a presença das bandas em escolas e blocos urbanos.

Nesta metodologia, a autoridade compartilhada é um ponto decisivo. No artigo "Subindo a serra", Marília Santos (2020) explica que, na revisão do texto, reconheceu que João do Pife, seu principal interlocutor, não era apenas informante, pois o argumento havia sido construído a partir de suas falas. Ela o consultou e incluiu como coautor:

> Ao fazer a revisão final do texto, notei que eu não era a única autora. O texto foi construído a partir das falas do seu João. Logo, ele também é autor. Então eu liguei para ele, expliquei que havia escrito este texto, expliquei do que se tratava e expliquei que ele também era autor. Perguntei se poderia colocar o nome dele, e o mesmo disse que sim. (Santos; João do pife, 2020, p. 1).

2.4 Mapeamentos, patrimônio e deslocamentos do Pífano entre o rural e o urbano

]Os livros *Pífanos do Agreste* e *Pífanos do Sertão* representam outra modalidade de pesquisa: o mapeamento territorial de bandas, instrumentos, repertórios, histórias e fotografias. No Sertão pernambucano, as visitas foram realizadas em diferentes momentos entre 2013 e 2014, com atenção aos territórios do Pajeú, Moxotó e Sertão Central (Lima Neto et al., 2016), ajudando a identificar aproximações e diferenças de repertório musical e corporal entre as diferentes tradições de pífano no interior do Pernambuco[2].

---

1. Ler: "ALBERTI, Verena. Manual de história oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005". Esse manual é amplamente difundido nos estudos de História Oral, servindo de suporte para tomar decisões que envolvem a produção da entrevista até a escolha dos entrevistados, equipamentos e formas de entrevista.

2. Você pode encontrar tanto o material em pdf como uma versão eletrônica e interativa do mapeamento diretamente do site: https://www.tocandopifanos.com/mapeamento/.

Outro campo temático de estudo da cultura do Pífano trata da urbanização do instrumento e da formação de blocos. Esse talvez seja o campo que mais tensiona a oposição entre tradição e mudança. A dissertação de Gabriel Raposo (2023) é central porque acompanha experiências como o Bloco de Pífanos[3] de São Paulo e a Pifarada Urbana, em Fortaleza, por meio de etnografia digital.

A etnografia digital se torna uma ferramenta potente aqui e pode ampliar o campo. Gabriel Raposo realizou pesquisa com blocos urbanos e observou o papel das redes sociais e do YouTube como acervo de manifestações sem gravações profissionais:

> Curioso perceber que o YouTube tem funcionado como um grande acervo de registros de manifestações que ainda não têm material de áudio ou vídeo profissionais, já que o registro audiovisual profissional demanda especialistas, recursos e financiamento. Entretanto, pude ter um espectro generalizado da cartografia das bandas de pífanos do interior da Bahia, um material que deveria ter sido produzido através dos órgãos de patrimônio cultural. (Raposo, 2023, p. 14).

Raposo (2023) define os blocos de pífanos como comunidades urbanas que praticam o instrumento a partir de referências das bandas tradicionais, mas com formações maiores e repertórios mais diversos, mesclando elementos de outras culturas à arte cabaçal. Esses blocos também se tornam lugares de aprendizagem, fabricação de instrumentos, circulação de repertórios e fortalecimento das relações com as bandas do interior (Raposo, 2023, p. 7, 37).

Nesse contexto, Raposo (2023) faz uma provocação importante à universidade. Ao narrar sua experiência com Mestre Zé do Pife[4], ele afirma que saiu da universidade com mais segurança para tocar pífano do que para se dizer antropólogo. A frase inverte a direção usual do saber. Não é apenas a universidade que explica a cultura popular; a cultura popular também ensina à universidade. Essa inversão é metodologicamente relevante porque obriga o pesquisador a abandonar a posição de observador superior. O conhecimento não está apenas no texto acadêmico; está no corpo que sopra, nos dedos que aprendem, no ouvido que reconhece, na mão que fabrica.

A urbanização também produz novas hierarquias. Grupos urbanos, muitas vezes formados por sujeitos com maior escolaridade, acesso a redes digitais e trânsito em editais, podem ganhar visibilidade mais rapidamente do que mestres tradicionais. A relação entre blocos e bandas do interior pode produzir apoio, mas também pode produzir assimetria. Por isso, a pergunta central não é se o pífano urbano salva ou descaracteriza a tradição. A pergunta é: que

3. Blocos de pífanos são comunidades urbanas onde se pratica o pífano e outros elementos da performance das bandas de pífano tradicionais, também conhecidas como bandas cabaçais. Desde 2004, começando pelo Ventoinha de Canudo em Brasília, muitos outros grupos têm se formado como um fenômeno social. (Raposo, 2023, p. 7).

4. A trajetória de Francisco Gonçalo da Silva, conhecido como Mestre Zé do Pife, permite compreender os processos de circulação do pífano entre o rural e o urbano. Nascido em São José do Egito (PE), em 1943, nos povoados de Riacho do Meio e Riacho de Cima, onde aprendeu a tocar e a fabricar pife. Em 1993, já em Brasília, passou a ensinar o instrumento na Universidade de Brasília (UnB), onde realizou aulas durante doze anos. Sua atuação contribuiu para a formação de novos pifeiros e pifeiras e para o surgimento de grupos urbanos de pífanos. Ouvi sobre o Zé do Pife pela primeira vez em uma entrevista que fiz com o Leo Mesquita, pifeiro da Banda de Pífanos Caju Pinga Fogo, para a escrita da minha dissertação de mestrado, onde ele contava sobre o deslocamento de Zé do Pife do interior do pernambuco para Brasília e como isso fez surgir o evento O Encontro de Pífanos de Brasília (2015) que formou o Maguim do Pife, pifeiro que fundou a Caju Pinga Fogo e formou outros artistas em Teresina-PI.

relações de poder se formam quando a tradição muda de circuito? A mudança de ambiente altera repertório, função e linguagem musical:

> O próprio saudoso mestre Edmilson do Pífano era já um músico urbanizado. Apesar de ter vindo do universo rural, ele estava se sobressaindo dentro do universo do forró. Ele procurou melhorias e levou com ele o pífano, adaptando-se ao que o ambiente ia propondo. (Raposo, 2023, p. 36-37).

Assim sendo, a urbanização não começa apenas com os blocos contemporâneos. Mestres também se deslocam, procuram melhorias, entram em circuitos de forró, tocam em palcos, gravam discos, dialogam com outros gêneros. A cidade não é exterior à tradição, ela faz parte da História dessa tradição.

A comparação com João do Pife aprofunda esse argumento. *Em Identidades entre som e barro*, Marília Paula dos Santos (2019) mostra que, em Caruaru, o pífano se tornou uma espécie de elo entre expressões diferentes da identidade local, articulando a arte figurativa do barro, a memória de Mestre Vitalino, o Alto do Moura, as festas juninas e a própria imagem pública da cidade (Santos, 2019, p. 64-65). A autora destaca que Mestre Vitalino era, ao mesmo tempo, artesão e pifeiro, e que sua família, junto com João do Pife, criou a Zabumba Mestre Vitalino como forma de manter um legado que era feito de "som e barro" (Santos, 2019, p. 65; 75).

Já em "Subindo a serra", texto escrito por Marília Santos em coautoria com o próprio João do Pife, a mudança da zona rural de Riacho das Almas para Caruaru aparece como elemento decisivo para ampliar as possibilidades musicais e profissionais do mestre. O artigo afirma que essa mudança foi determinante para a projeção e transformação da Banda de Pífanos Dois Irmãos, pois foi em Caruaru que João passou a utilizar o pífano para além das novenas, entrando em contato com a feira, com a família Vitalino, com festas juninas, apresentações, oficinas e circuitos artísticos mais amplos (Santos; João Do Pife, 2020, p. 3; 18-19). O texto também mostra que João adaptou a performance da banda ao contexto junino de Caruaru, incorporando vestimentas, dança no palco e maior interação com a plateia (Santos; João do pife, 2020, p. 24-25). Desse modo, a trajetória de João do Pife confirma que a mudança de ambiente altera o som, o repertório e a forma de relação com o público. Se a música é constituída pelo ambiente em que está inserida, como afirma Santos (2019, p. 64), então a história do pífano precisa ser também uma história dos espaços onde ele circula.

Por isso, estudar a urbanização do pife exige recusar duas leituras fáceis. A primeira é conservadora: ver a cidade como lugar de contaminação e perda. A segunda é celebratória: ver toda circulação urbana como renovação positiva.

Considerações finais

A *Briga do cachorro com a onça* oferece uma boa imagem para encerrar essa discussão justamente porque mostra que a música não se sustenta apenas na repetição. Existe uma base reconhecível, mas é nas variações, nos gestos e na forma como cada pifeiro conduz a tocada que a performance ganha vida. Com a pesquisa histórica sobre a cultura do pífano acontece algo parecido. O desafio é reconhecer permanências e continuidades sem perder de vista que cada execução, cada contexto e cada trajetória também produzem algo novo.

O Nordeste, portanto, não deve ser entendido como a origem natural do pífano, mas como uma região historicamente construída e constantemente disputada, inclusive por meio da música. Da mesma forma, categorias como folclore, cultura popular e patrimônio organizam, classificam e atribuem sentidos às práticas culturais. Também não faz sentido pensar o rural e o urbano como mundos separados ou como uma sequência em que um substitui o outro. As trajetórias dos pifeiros mostram que esses espaços estão em permanente diálogo, conectados por festas, deslocamentos, políticas culturais, gravações, tecnologias e redes de circulação. É justamente nesse trânsito que a cultura do pífano continua sendo produzida e reinventada.

O objetivo aqui não foi produzir um método total que capture o objeto. Foi construir procedimentos capazes de acompanhá-lo por algum tempo, registrar as mudanças e explicar as relações que tornam cada som possível. Como na tocada, o pesquisador trabalha com uma base e precisa escutar as variações. A história da cultura do pífano será mais convincente quando deixar de procurar uma tradição imóvel e aprender a seguir aquilo que o pife põe em movimento.

Referências

ALBERTI, Verena. Manual de história oral. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes. 1994. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013a.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Nordestino: invenção do "falo": uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013b.

BERNARDES, Denis de Mendonça. Notas sobre a formação social do Nordeste. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 71, p. 41-79, 2007.

BRAGA, Elinaldo Menezes; FEITOSA, Belijane Marques; LUCINI, Marizete; DIAS, Alfrancio Ferreira. Educações no contexto das bandas de pífanos e do Candomblé. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, Araraquara, v. 17, n. 3, p. 1926-1942, jul./set. 2022. DOI: 10.21723/riaee.v17i3.16764.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria:* Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

LIMA NETO, Eduardo Monteiro de et al. Pífanos do Sertão: pesquisa e mapeamento sobre as bandas de pífanos do Sertão de Pernambuco. Recife: FacForm, 2016.

MENDES, Murilo. Fé no pife: as flautas de pífano no contexto cultural da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2012. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MENDES, Murilo Gaspar. "O som que dá no pife": trajetória e resistência da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. 2021. 250 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ORTIZ, Renato. Cultura popular: românticos e folcloristas. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PÍFANOS DO AGRESTE: pesquisa e mapeamento sobre as bandas de pífanos do Agreste Central pernambucano. Edição de Rafael Coelho. Recife: Página 21, 2014.

RAPOSO, Gabriel de Matos Brandão. Por que os blocos de pífano fazem tanto sucesso, afinal? 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

SANTOS, Marília Paula dos. Identidades entre som e barro: a Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura. Revista Música, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 64-85, dez. 2019.

SANTOS, Marília; PIFE, João do. "Subindo a serra", João do Pife e a Banda de Pífanos Dois Irmãos: histórias, mudanças e continuidade. Música Hodie, Goiânia, v. 20, e61898, 2020.

O new *journalism* em Torquato Neto: marcas da contracultura norte-americana na imprensa brasileira

New Journalism in Torquato Neto: Traces of North American Counterculture in the Brazilian Press

Maria de Jesus Daiane Rufino Leal

Resumo: Entre os anos de 1971 e 1972, o poeta e jornalista Torquato Neto fez experimentos de linguagem no jornalismo, ao aplicar a estética do fragmento nos seus textos, transportou para as folhas do jornal impresso os recursos literários do concretismo e os ideais da contracultura. Uma espécie de engajamento artístico literário anunciada anteriormente, em forma de música – manifesto, na canção *Geleia Geral*, parceria dele com Gilberto Gil. Este experimentalismo deu-se nas colunas *Cinemateca* e *Geleia Geral*. A primeira, publicada no caderno *Plug*, um suplemento cultural publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã* e segunda, publicada no jornal *Última Hora*, ambos periódicos do Rio de Janeiro, com circulação em todo o país. O jornalismo de Torquato Neto nesta fase está diretamente relacionado a três fenômenos históricos que permeiam o fazer jornalístico nos meados dos anos de 1960 e 1970: inicialmente o *New Jornalism*, movimento que iniciou nos Estados Unidos, diretamente ligado ao movimento de contracultura; em segundo momento, o conceito de "contracomunicação", desenvolvido por Décio Pignatari e que caracterizaria o fenômeno da imprensa alterativa e, por último, o processo de subjetivação do medo no contexto histórico de censura no Brasil. A coluna *Geleia Geral*, apresenta-se, portanto, como confluência destes fenômenos que caracterizam a produção jornalística do período, sendo um espaço de inventividade e de persistência libertária para a comunicação.

Palavras-chave: História; Brasil; Torquato Neto; Jornalismo; Contracultura.

Abstract: Between 1971 and 1972, the poet and journalist Torquato Neto carried out a series of linguistic experiments in journalism by applying the aesthetics of fragmentation to his texts, bringing to the pages of the printed newspaper the literary resources of concretism and the ideals of counterculture. This form of artistic-literary engagement had been previously announced in musical–manifesto form through the song *Geleia Geral*, composed in partnership with Gilberto Gil. His experimental approach took shape in the columns *Cinemateca* and *Geleia Geral*. The former was published in *Plug*, a cultural supplement of the Rio de Janeiro newspaper *Correio da Manhã*, while the latter appeared in *Última Hora*, also based in Rio de Janeiro and circulated nationwide. Torquato Neto's journalism during this period is directly connected to three historical phenomena that shaped journalistic practice in the mid-1960s and 1970s: first, New Journalism, a movement that emerged in the United States and was closely tied to counterculture; second, the concept of "counter-communication," developed by Décio Pignatari and associated with the rise of alternative press; and third, the process of subjectivizing fear within the broader context of censorship in Brazil. The *Geleia Geral* column thus stands as a point of convergence for these phenomena, characterizing the journalistic production of the period as a space of inventiveness and libertarian persistence in communication.

Keywords: History; Brazil; Torquato Neto; Journalism; Counterculture.

INTRODUÇÃO

A literatura e o jornalismo distinguem-se, essencialmente, pela realidade do acontecimento, enquanto a primeira se dá no campo da ficção, o segundo opera na existência real de fatos do cotidiano. Mas é na linguagem que literatura e jornalismo podem se aproximar de forma simbiótica, quando o ofício de jornalista se apropria da estilística literária para contar suas histórias. Assim o fez Torquato Neto nas experiências jornalísticas do caderno *Plug* e da coluna *Geleia Geral*, ao imprimir a estética do fragmento nos seus textos, transportou para as folhas do jornal impresso os recursos literários do concretismo e os ideais da contracultura. Uma espécie de engajamento artístico literário anunciada anteriormente, em forma de música – manifesto, na canção *Geleia Geral*, parceria dele com Gilberto Gil. A composição expressa a miscelânia da cultura brasileira:

> [...]
> As relíquias do Brasil
> Doce mulata malvada
> Um LP de Sinatra
> Maracujá, mês de abril
> Santo barroco baiano
> Super poder de paisano
> Formiplac e céu de anil
> Três destaques da Portela
> Carne seca na janela
> Alguém que chora por mim
> Um carnaval de verdade
> Hospitaleira amizade
> Brutalidade, jardim
> [...]

Embora a coluna *Geleia Geral* tenha sido escrita em sua fase pós-tropicalista, Torquato Neto fez deste espaço jornalístico um celeiro de louvação à multiculturalidade brasileira e, principalmente, da liberdade, temas caros ao tropicalismo. O trabalho jornalístico do poeta se traduziu em expressão artístico-literária, pois foi a linguagem, o instrumento com que Torquato Neto exerceu um certo experimentalismo jornalístico que, embora tivesse influências do *new jornalism*[1] norte-americano, inovou com características próprias. Além de adotar o experimentalismo na sua própria escrita, Torquato apresentou, a partir do seu discurso na *Geleia Geral* uma certa postura militante em defesa do experimentalismo também no cinema e outras artes, propiciando catalisar em torno de si um "amplo espectro artístico-cultural que alguns já chamaram de pós-tropicalista", incluídos neste grupo nomes como os dos cineastas, Sganzerla, Bressane, Ivan Cardoso e Luiz Otávio Pimentel e poetas, como Waly e Jorge Salomão. (CASTELO BRANCO, 2024).

1. O *New Journalism* foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos durante os anos 1960, onde os jornalistas usavam técnicas de literatura ficcional para criar relatos jornalísticos mais imersivos e detalhados. Pioneiros como Tom Wolfe, Hunter S. Thompson e Gay Talese adotaram essa abordagem (SIMS, 1984; KERRANE; YAGODA, 1998).

Esta nova fase no jornalismo torquateano iniciou com o seu trabalho no caderno *Plug*, um suplemento cultural publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã* em 1971. Criado em parceria do poeta com o jornalista Reynaldo Jardim para ser um espaço dedicado ao cinema independente e à cultura pop, com foco especial no movimento do super-8. O suplemento incluía uma seção de autoria de Torquato Neto, com o título *"Cinemateca"* e outra de Waly Salomão, com o nome *"Super Frente, Super-8"*. O *Plug* também abordava temas como a psicodelia e a cultura jovem da época, tornando-se um importante veículo para a divulgação de novas ideias e movimentos culturais no Brasil.

Em carta para Hélio Oiticica em 13 de junho de 1971, contou sobre suas ideias voltadas para o novo trabalho no jornalismo:

> Minha idéia, para cinemateca, é disfarçar e fazer qualquer coisa inteiramente descompromissada com cinema propriamente dito mas que seja, sempre, de qualquer jeito, em torno, ou a partir ou depois do cinema. Vou ter também uma pequena seção sádica. Deve chamar-se Do lado de fora e fará o serviço de noticiar bastante, até dar bastante água na boca, dor-de-corno e raiva na rapaziada, sobre os filmes e os trecos de cinema mais bacanas que estão acontecendo fora deste lugar e que não serão vistos aqui principalmente pelos motivos da censura da polícia. (ARAÚJO NETO, 2004a, p.213).

Como expressa no trecho da carta acima, desde a concepção, os espaços de Torquato Neto no *Plug* foram pensados para noticiar e comentar assuntos relacionados à indústria cinematográfica e que não circulavam na imprensa devido à censura. A correspondência com Hélio Oiticica demonstrou um relevante entusiasmo por parte do jornalista, ele descreveu a possibilidade do caderno *Plug* tornar-se um veículo em separado e circular nas bancas sem vinculação direta ao jornal *Correio da Manhã*. No entanto, apenas um mês depois, em 16 de julho, em outra carta, também destinada a Hélio Oiticica, Torquato informou o seu desligamento do *Plug*. Conforme Torquato relatou na correspondência, o jornalista Luís Carlos Sá, editor de Geral do caderno havia "estragado" tudo ao redigir uma carta-manifesto para o diretor geral da empresa fazendo ameaças, assinando o nome de Wally Salomão e do próprio Torquato Neto no documento, sem que estes soubessem ou tivessem autorizado. Dias depois, Reinaldo Jardim o convidou para o jornal *Última Hora* e assim surgiria a coluna *Geleia Geral*.

> O idiota só pensou em dinheiro e nem ligou para o fato de que fazer o *Plug* poderia ser uma coisa maravilhosa, sei lá, legal, excitante. Quase enlouqueço de ódio, mas aos poucos foi passando e poucos dias depois Reinaldo me chamou para o segundo caderno da *Última Hora* (vão alguns recortes bem recentes pra você). Eu estou gostando de fazer jornal assim diário, outra coisa que me espanta. Eu sei perfeitamente que toda essa dedicação ao trabalho em jornal é somente porque preciso de tempo e de condições para fazer outras coisas que estou muito a fim de fazer - alguns filmes e algumas viagens & viagens - e que estou a fim mesmo, pode crer. Ficar curtindo de jornalista tem sido bacana, e tenho aproveitado para tirar alguns sarros. Uma coluna de jornal dá uma espécie de poder muito grande que pode ser utilizado da maneira que se quiser utilizar. Tenho curtido e com isso me embalado do desconsolo de não fazer o *Plug*. (ARAÚJO NETO, 2004a, p.231-232).

Se com o caderno *Plug* Torquato teve uma experiencia efêmera, com a *Geleia Geral* foi mais duradoura e constante, durante sete meses, de agosto de 1971 a março de 1972. Na publicação, ele manteve a temática do cinema e, especialmente, o incentivo ao Super Oito e a crítica ao cinema novo, mas orbitaram em torno da coluna *Geleia Geral* temas mais disformes possíveis e a escrita de Torquato Neto flutuou por assuntos relacionados à censura no Brasil, ao mercado fonográfico, indústria cinematográfica e seus próprios sentimentos. Nas primeiras edições, a coluna tem um tom mais analítico e de crítica cultural, com conteúdo que privilegia a análise de produtos culturais como discos e shows, semelhante ao que Torquato praticou na coluna *Música Popular*, com uma diferença que deve ser enfatizada: em *Geleia Geral*, Torquato se mostra mais incomodado com o Brasil do seu presente e, usando verbos no imperativo, conclama a cada linha datilografada, à reação das pessoas a saírem do lugar em que está parado e mover-se, para assim mudar algo. Há muita coragem e ousadia na escrita da *Geleia Geral.*

Condições históricas do jornalismo nas décadas de 1960 e 1970

Três principais fenômenos históricos permeiam o fazer jornalístico nos meados dos anos de 1960 e 1970. Inicialmente o *New Jornalism*, movimento que iniciou nos Estados Unidos, diretamente ligado ao movimento de contracultura; em segundo momento, o conceito de "contracomunicação", desenvolvido por Décio Pignatari e que caracterizaria o fenômeno da imprensa alterativa e, por último, o processo de subjetivação do medo no contexto histórico de censura no Brasil. A coluna *Geleia Geral*, apresenta-se, portanto, como confluência destes fenômenos que caracterizam a produção jornalística do período, sendo um espaço de inventividade e de persistência libertária para a comunicação.

Para compreender o jornalismo da *Geleia Geral*, assim como qualquer outro fenômeno jornalístico, é preciso interpretá-lo a partir dos outros fenômenos que circundaram a imprensa e as artes naqueles anos finais de 1960 e iniciais de 1970. O principal é o movimento do *New Jornalism* que eclodiu nos Estados Unidos, sendo este ligado imediatamente ao movimento de *contracultura* e herdeiro do *Jornalismo Literário*.

Este estilo jornalístico, que se reúne à literatura, remonta ao final do século XVIII, tendo representantes no início do século XIX e do século XX, especialmente os escritores Daniel Defoe[2], Charles Dickens[3] e George Orwell[4], responsáveis por usar técnicas literárias em suas reportagens, combinando o olhar detalhado do repórter com o dom da narrativa do novelista. (KERRANE; YAGODA, 1998). Ao longo do tempo, o jornalismo literário evoluiu e se adaptou a diferentes contextos culturais e tecnológicos, mantendo-se relevante como uma forma

2. Daniel Defoe (1660 - 1731) foi um jornalista, mercador, panfletista e espião inglês. Seu principal livro é o romance "Robinson Crusoe" (1719). Defoe foi um pioneiro do jornalismo de negócios e econômico, e produziu mais de 300 obras sobre diversos tópicos, incluindo política, crime, religião e psicologia.

3. Charles Dickens (1812 - 1870) foi um jornalista, romancista e crítico social inglês. Ele começou sua carreira como repórter para o "Mirror of Parliament" e "Morning Chronicle", onde suas observações aguçadas e estilo de escrita se destacaram. Dickens também editou jornais como "Household Words" e "All the Year Round", onde publicou muitas de suas obras em série, incluindo "Oliver Twist" e "A Tale of Two Cities".

4. George Orwell (1903 - 1950), cujo nome verdadeiro é Eric Arthur Blair, foi um jornalista, romancista e crítico social inglês. Ele é famoso por seus romances "1984" e "Animal Farm", que são críticas às tiranias e totalitarismos do século XX. Orwell também trabalhou como correspondente de guerra e escreveu extensivamente sobre questões sociais e políticas, incluindo suas experiências na Guerra Civil Espanhola.

potente de contar histórias verdadeiras. A capacidade de combinar a precisão dos fatos com a arte da narrativa tornou este estilo relevante no jornalismo (LIMA, 2009; YAGODA, 2012).

No século XX, este estilo de jornalismo ganhou força com o movimento *New Journalism* nos Estados Unidos, liderado por figuras como Tom Wolfe e Truman Capote. Esses jornalistas escreveram reportagens em narrativas precisas e envolventes, promovendo um movimento no jornalismo que se contrapôs a objetividade que marcou os anos 1950. (SIMS, 1984; KERRANE & YAGODA, 1998).

O Jornalismo Literário é uma abordagem global e atemporal. Prática que transcende o movimento do *New Journalism*, por isso é válido ressaltar que é falho apontar Truman Capote como o pioneiro deste estilo no mundo, como o fez Demétrio (2007, p.10). "O primeiro a escrever uma grande reportagem jornalística valendo-se de recursos literários como ferramentas foi Truman Capote". Outros jornalistas, a exemplo de Euclides da Cunha, no Brasil, já adotava o estilo no século anterior, mais precisamente 68 anos antes.

Embora os termos "*New Journalism*" e "Jornalismo Literário" sejam frequentemente usados de forma intercambiável, eles têm nuances distintas. O *New Journalism* é um movimento que emergiu nos Estados Unidos durante os anos 1960 e 1970, caracterizado por sua abordagem subjetiva e narrativa, onde os jornalistas usavam técnicas de literatura ficcional para criar relatos jornalísticos mais imersivos e detalhados. Pioneiros como Tom Wolfe, Hunter S. Thompson e Gay Talese adotaram essa abordagem (SIMS, 1984; KERRANE; YAGODA, 1998). O *New Journalism* pode ser visto como um subgênero ou um momento específico dentro do Jornalismo Literário, sendo este uma prática mais ampla e contínua na história do jornalismo. Ambos compartilham a essência de tornar o texto mais cativante e literário (LIMA, 2009).

No entanto, a relevância da atuação dos jornalistas Truman Capote e Tom Wolfe no *New Jornalism*, se deu numa época em que prevalecia a lógica industrial na imprensa norte-americana, onde os textos deveriam ser objetivos e imparciais, a fim de criar uma imagem de credibilidade para a imprensa baseada na isenção de seus relatos. O *New Journalism* apresentou-se como uma atitude crítica em relação ao que Wolfe (2005) chamou de "jornalismo totem", em referência ao jornalismo objetivo. O movimento valeu-se da expressão estética, onde a narrativa foi recurso para desconstruir a objetividade jornalística.

Mesmo que o uso de recursos literários não tenha sido historicamente inédito, o trabalho dos "novos jornalistas" norte-americanos iniciou um fato histórico de suma relevância, ao incutir uma vocação contracultural ao jornalismo. Ao tratar o jornalismo como fato linguístico, eles provocaram um conflito com a normatização do discurso jornalístico então estabelecido pela indústria da cultura. "O fato de haver um "establishment" do jornalismo pressupõe a existência de um plano de exclusão que o fundamenta. Não há poder estabelecido sem o recorte que este produz". (DEMÉTRIO, 2007, p.83).

No sistema da indústria cultural, que se firmou com o advento da pós-modernidade, o regramento do texto jornalístico, balizado no modelo norte-americano e importado para o Brasil, pode ser analisado como um dispositivo de controle no sentido de Michel Foucault. Referenciando o jornalismo como base para a democracia, sustentada pelos pilares da verdade, imparcialidade e objetividade, o estilo jornalístico da pirâmide invertida[5], engessa o texto, criando uma relação de poder que captura o leitor. (DEMÉTRIO, 2007).

5. O modelo de "pirâmide invertida" é uma técnica de organização textual utilizada no jornalismo para apresentar as informações mais importantes no início do texto, seguidas pelos detalhes menos relevantes. Essa abordagem

Como o poder não é algo que se possui, mas se exerce, através de relações sociais, O jornalismo é um espaço em que o poder se manifesta na capacidade de influenciar a opinião pública e moldar agendas, assim, os jornalistas podem legitimar determinadas narrativas enquanto marginalizam outras, refletindo e reforçando estruturas de poder existentes. (FOUCAULT, 1980). Considerando o jornalismo como discurso na perspectiva de Foucault (1972), sendo este um conjunto de práticas que produzem e regulam o que pode ser dito e quem tem o direito de falar, os jornalistas trabalham dentro de estruturas discursivas que influenciam a forma como as notícias são produzidas e interpretadas. Essas estruturas incluem normas profissionais, práticas editoriais e expectativas do público.

No discurso, o conteúdo é poder e as maneiras como este conteúdo é apresentado também é poder. Como alertou o poeta Paulo Leminsk, "Forma é poder"! Para os poetas marginais no Brasil, que ocuparam as redações, o jornalismo deveria ser um instrumento de subversão do poder estabelecido, desde que a forma deste jornalismo fosse também subvertida. A missão deles fora fazer algo distinto da objetividade, que asseguraria a estabilidade de uma "[...] visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço." (LEMINSK, 1982).

> Naturalismo, academicismo. O apogeu do naturalismo (Europa, segunda metade do século 19) coincide com a explosão do jornalismo. O discurso jorno/naturalista representa o triunfo da razão branca e burguesa: o discurso naturalista é a projeção do jornalismo na literatura.
> A 'neutralidade' (objetividade) do discurso jorno/naturalista é uma convenção. Assim como a clareza, apenas uma propriedade (retórica) do discurso. Não há texto literário sem perspectiva, quer dizer, sem intervenção da subjetividade. No texto naturalista (ou jornalístico), essa perspectiva é camuflada, sob as aparências de uma objetividade, uma Universalidade que - supostamente - retrata as coisas 'tal como elas são'.
> No discurso jorno/naturalista, o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, de um certo mundo, suas relações e hierarquias. O discurso, esse, em sua aparente neutralidade, é ideológico, embora invisível (ou por isso mesmo): é ideologia pura. Sua estabilidade é catártica: nos consola e engana com a imagem de uma estabilidade do mundo. De um certa estabilidade. Uma estabilidade relativa à visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço. (LEMINSK, 1982, p.14).

Neste embate de poder, as normas da objetividade foram subvertidas pelos poetas-jornalistas numa tentativa de desestabilizar o discurso jornalístico como mensageiro da verdade. pois a verdade não é um dado absoluto, mas produzida dentro de regimes que são sustentados por relações de poder.

No jornalismo, a produção da verdade está ligada às práticas e instituições que determinam o que é considerado conhecimento legítimo. A verdade é, portanto, uma construção social, e os jornalistas, ao selecionar e apresentar informações, participam da construção dessa verdade. (FOUCAULT, 1977). O poder do jornalismo é exercido a partir das relações sociais e através da linguagem. Ao subverter o estilo de linguagem imposta pelas normas, os "novos

facilita a leitura rápida e garante que o leitor consiga entender a essência da notícia mesmo que não leia o texto na íntegra. (Canavilhas, 2024).

jornalistas" nos Estados Unidos e Torquato Neto no Brasil, promovem um contrajornalismo ou jornalismo contracultural[6].

> O texto jornalístico que se propõe contrapor as potências fixas que o recortam como dispositivo disciplinar assume um devir literário e passa para uma outra modalidade. Como na experiência do *New Journalism*, nem jornalismo, nem literatura, mas ambos ao mesmo tempo nas duas direções. Rizoma entre jornalismo e literatura. Assumindo uma linha que desmancha as formas estáticas produzidas pela parada do processo de sua produção. Linha que nasce desse encontro e que arrasta os dois domínios para um plano em aberto, como num deserto. (DEMÉTRIO, 2007, p.77).

A contracultura, enquanto fenômeno fortemente vivenciado pelos jovens nos Estados Unidos e na Europa, foi apropriada no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos. O movimento contribuiu para a formação de uma nova consciência política e cultural, influenciando não apenas a produção artística da época, mas também as gerações subsequentes. Emergiu como uma resposta à repressão política e à censura imposta pelo regime militar instaurado em 1964, quando o autoritarismo e falta de liberdade incentivou artistas e intelectuais a buscar formas alternativas de expressão e resistência. A contracultura brasileira, portanto, se desenvolveu em um ambiente de contestação e experimentação, buscando romper com as normas estabelecidas e promover uma maior liberdade individual e coletiva. (FAVARETTO, 2019).

No Brasil, o jornalista Luiz Carlos Maciel foi o propulsor das ideias contraculturais na coluna *Underground*, na revista *O Pasquim*, entre os anos de 1969 e 1972. As "ideias contraculturais" diziam respeito às filosofias de incentivo à quebra de patrões culturais e à promoção de novos comportamentos sociais. As ideias eram baseadas em pensadores ocidentais nor-

6. Celso Favaretto (2019) e Luiz Carlos Maciel (2021) abordam o jornalismo contracultural como uma forma de mídia que desafia as normas e convenções estabelecidas pela mídia tradicional, promovendo uma visão alternativa e crítica da sociedade. Favaretto, em seu livro *A contracultura: entre a curtição e o experimental*, discute como a contracultura influenciou a produção artística e cultural, incluindo o jornalismo, durante os anos 1960 e 1970 no Brasil (FAVARETTO, 2019). Ele destaca a importância de práticas experimentais e a marginalidade como características centrais desse tipo de jornalismo.

Luiz Carlos Maciel, em seu trabalho sobre o discurso da contracultura no Brasil, explora como o jornalismo contracultural, também conhecido como imprensa alternativa, desempenhou um papel crucial na disseminação de ideias e na resistência ao regime militar. Ele enfatiza a importância de espaços alternativos de sociabilidade e circulação de informações que surgiram durante esse período, como a imprensa underground e a produção independente de livros, jornais e revistas (MACIEL, 2021).

te-americanos, canadenses e europeus, como Herbert Marcuse[7], Wilhelm Reich[8] e Marshal McLuhan[9].

Enquanto a coluna *Geleia Geral*, de Torquato Neto, foi um laboratório de experimentos linguísticos, a coluna *Underground*, foi o ambiente pedagógico da contracultura brasileira, onde Maciel, explicava as teorias que davam base ao movimento, fazendo uma ponte entre as discussões filosóficas que circulavam nas esferas intelectuais norte-americanas e europeias e o público brasileiro leitor de jornais e revistas[10].

> Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem.
> Não se deixe perder pelos demônios cansados da velha Razão. Ela ainda não conhece o poder dos senti- dos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. [...] Os limites da velha razão engendram a nova sensibilidade. [...] A revolução cultural está em marcha, dizem uns e outros. É verdade. Até em seus recuos, ela não apenas propõe a mudança: ela muda, aqui e agora, através de uma dialética que ninguém definiu. Seu método é a vigência provisória da moda. Através do efêmero ela finca suas raízes. Seu estilo é o improviso incoerente do músico free jazz. Não: ela não deseja destruir tudo para começar de novo. Prefere assumir sua tarefa montada sobre os ombros da tradição, sem compromisso, colhendo dessa tradição suas forças desprezadas: o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz e todos os presentes que o nosso Deus criador oferece aos sentidos humanos para a sua fugaz fruição nesta Terra. (MACIEL, 1973, p 46-8).

Neste manifesto e outros textos da coluna *Underground*, Maciel apregoa um futuro novo a partir de uma revolução cultural. Para além dos teóricos estrangeiros, suas ideias es-

7. Herbert Marcuse foi um filósofo e teórico social alemão. Maciel (2021) destacou a importância das teorias de Marcuse sobre a sociedade, a repressão e a liberdade, relacionando-as com os princípios da contracultura e a busca por uma nova forma de existência humana. Essas discussões na coluna "Underground" ajudaram a popularizar as ideias de Marcuse no Brasil e a integrá-las ao movimento contracultural.

8. Wilhelm Reich foi um psicanalista e cientista social austríaco. Ficou conhecido por suas teorias inovadoras sobre a função do orgasmo e a energia vital, que ele denominou "orgone". Maciel utilizou essas ideias para discutir a repressão sexual e a necessidade de uma revolução sexual como parte integral da transformação social e cultural promovida pela contracultura. Ele via nas teorias de Reich uma forma de desafiar as normas repressivas da sociedade e promover maior liberdade e autenticidade nas relações humanas (MACIEL, 2001).

Maciel explorou a crítica de Reich às instituições autoritárias e à forma como elas utilizam a repressão sexual para manter o controle social. Ele argumentava que a liberação sexual era uma forma de resistência ao autoritarismo e uma maneira de promover uma sociedade mais livre e igualitária. Essas discussões na coluna "Underground" ajudaram a popularizar as ideias de Reich no Brasil e a integrá-las ao movimento contracultural, influenciando uma geração de jovens a buscar novas formas de viver e se expressar. (MACIEL, 2021).

9. Marshal McLuhan foi um teórico canadense, que publicou reflexões sobre a mídia e a sociedade. Conhecido por suas famosas frases "o meio é a mensagem" e "o globo é um vilarejo", sugerindo que a forma de comunicação tem um impacto profundo na sociedade e na percepção do mundo. Maciel utilizou essas ideias para discutir a revolução da mídia e a necessidade de uma nova consciência sobre o papel das tecnologias de comunicação na sociedade, relacionando-as com os princípios da contracultura. (MACIEL, 2021).

10. Luiz Carlos Maciel foi o responsável pela emergência do termo jornalismo contracultural, ao usá-lo no subtítulo do livro - "Nova Consciência - Jornalismo Contracultural" -, publicado pela Editora Eldorado em 1973. Maciel reuniu, em forma de coletânea, uma amostra da sua produção jornalística na coluna *Underground* do "Pasquim" e nas páginas da revista "Flor do Mal" - nanico que ajudou a fundar em 1970 juntamente com o poeta Torquato Mendonça, Tite Lemos e o artista gráfico e poeta Rogério Duarte. (Demétrio, 2007, p.82-83).

tavam vinculadas a movimentos que aconteciam dentro do Brasil, como o ideário da geração beat, promovido pelos festivais de rock, hippies e movimentos underground. (BARROS, 2007, p. 77).

O próprio *Pasquim* foi um forte inovador do jornalismo brasileiro, ao quebrar as formalidades e fazer críticas ao regime ditatorial, a classe média moralista e a grande imprensa. "O palavrão passou a valer. A palavra 'bicha', execrada pelo falso puritanismo, pôde finalmente ser impressa. As gírias e expressões, como 'inserido no contexto', e as junções 'olhaqui', 'sacumé', 'cumé', 'preu', 'praquilo', 'prele' viraram 'moeda corrente'." (BARROS, 2007, p. 71).

Entre os anos de 1968 e 1974, existiram outros jornais e revistas com inventividade linguística, que os aproxima do jornalismo contracultural como *Presença* (Rio de Janeiro,1971), *O Vapor* (Minas Gerais,1973), *Verbo Encantado* (Bahia,1971), *A Pomba* (Rio de Janeiro,1973) e as revistas *Bondinho* (São Paulo,1971), *Navilouca* (Rio de Janeiro,1974), *Polém* (Rio de Janeiro,1974) e *Código* (Rio de Janeiro,1974). Destes, Torquato Neto colaborou com *Presença, Verbo Encantado* e a revista *Navilouca*, idealizada por ele em parceria com Wally Salomão. Experiências retratadas no próximo capítulo desta tese.

De todas as produções torquateanas no jornalismo contracultural, a coluna *Geleia Geral*, aparece em destaque, não apenas pela longevidade de sua publicação, mas por ter sido um trabalho de ruptura com o jornalismo feito por ele até então. Imbuído pelo poder das palavras, sempre tentando fugir das amarras da linguagem, Torquato Neto fez da coluna *Geleia Geral*, um espaço da contracultura, onde a linguagem era sua experimentação estética, para assim subverter a própria ordem do jornalismo em prática, contestando as normas sociais, através da linguagem.

Jornalismo literário e new *journalism:* Euclides da Cunha, Truman Capote e Torquato Neto

O encontro entre literatura e jornalismo foi uma escolha estilística feita por muitos profissionais da imprensa ou por jornalistas-escritores em épocas distintas da história do Jornalismo no mundo. A este encontro deu-se o nome de Jornalismo Literário, quando jornalistas utilizam técnicas literárias para criar textos mais envolventes e estilisticamente complexos, com a descrição detalhada dos cenários dos acontecimentos e foco nos personagens da estória, dando contornos literários à construção narrativa, mas mantendo sempre a essência jornalística de retratar fatos acontecidos do mundo real.

Observem-se estes quatro trechos escritos em períodos distintos, por três diferentes jornalistas: Euclides da Cunha[11], Truman Capote[12] e Torquato Neto.

11. Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1866 e faleceu em 1909. Exerceu as atividades como escritor, professor, sociólogo, jornalista, engenheiro e militar. Sua obra mais relevante é o livro Os sertões, de 1902.

12. Truman García Capote foi jornalista, dramaturgo, romancista, contista e ator. Nasceu em 1924 em Nova Orleans, Louisiana - Estados Unidos e faleceu em 1984 em Los Angeles, Califórnia. Suas principais obras são: Outras vozes, outros quartos (1948), The Grass Harp (1951), Breakfast at Tiffany's (1958), In Cold Blood (1965).

I - Trecho do livro Os Sertões, de Euclides da Cunha, baseado nas reportagens feitas por ele, enquanto correspondente do jornal O Estado de São Paulo na cobertura da Guerra de Canudos, no ano de 1897, no interior do Estado da Bahia:

> Concluídas as pesquisas nos arredores, e recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces volvidas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os restos de fardas, calças e dólmãs multicores, selins, cinturões, quepes de listras rubras, capotes, mantas, cantis e mochilas...
> A caatinga mirrada e nua, apareceu repentinamente desabrochando numa florescência extravagantemente colorida no vermelho forte das divisas, no azul desmaiado dos dólmãs e nos brilhos vivos das chapas dos talins e estribos oscilantes...
> Um pormenor doloroso completou essa encenação cruel: a uma banda avultava, empalado, erguido num galho seco, de angico, o corpo do coronel Tamarindo.
> Era assombroso... Como um manequim terrivelmente lúgubre, o cadáver desaprumado, braços e pernas pendidos, oscilando à feição do vento no galho flexível e vergado, aparecia nos ermos feito uma visão demoníaca. (CUNHA, 2014, p.353).

II – Trecho do livro A Sangue Frio, do jornalista Norte-americano Truman Capote, sobre o assassinato de uma família na cidade de Holcomb, Kansas, no ano de 1959. A história foi publicada em 1965 dividida em quatro partes, na revista The New Yorker:

> A informação terrível, anunciada dos púlpitos das igrejas, distribuída pelos fios telefônicos, divulgada pela estação de rádio de Garden City, a kiul ("Uma tragédia, inacreditável e muito mais chocante do que as palavras conseguem exprimir, atingiu quatro membros da família de Herb Clutter no fim da noite de sábado ou no início do dia de hoje. A morte, brutal e sem motivo aparente..."), produziu, no ouvinte médio, uma reação mais parecida com a da Mãe Truitt do que com a da sra. Clare: choque, e depois tristeza; uma sensação rasa de horror logo aprofundada por arrepios gelados de medo pessoal. (CAPOTE, 2003, p. 69).

III – Coluna Geleia Geral, de Torquato Neto, publicada no dia 13 de dezembro de 1971, no jornal Última Hora.

> na segunda se volta ao trabalho
>
> Pois eu vou contar uma história.
> Sem pé nem cabeça: você sabe com quem está falando? Eu respondi que não e a autoridade mostrou-se ofendidíssima. Foi por isso que explicou assim:
> - Polícia.
> Ora, que tudo eu agradeci, era mostrei meus documentos, o cara conferiu legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:
> - Ora, bicho, esse teu cabelo está muito grande.
> Aí eu fui alugar um apartamento para morar. Quem não precisa de um? Quando a gente mora só e tem quem convide, a gente aceita e evita o vexame. Mas quando a gente tem família, o jeito é aquele mesmo: primeiro enfrentar os porteiros olhando desconfiadíssimos para a minha cara enquanto entrega as chaves. Vai a descarta:

- Acho que nem adianta olhar. Parece que já está alugado.
Pelo telefone os caras não me vêem, de modo que a informação é batata.
- É conversa do porteiro.
Aí eu fui lá, acertar a transa, assinar os papéis e tal. Aí o cara olhou para a minha. Aí ele conferiu muito e aí ele decidiu:
- Tem gente na frente.
Aí eu saí na rua. Primeiro na Tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. Depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na Rua da Assembléia e gritavam "corta o cabelo dele" e tal. A gente pensa: vou Pomar muita pancada dessa gente. Eles olham com ódio para o meu troféu. Meu cabelo grande e bonito espanta, espanta não, agride (a tal palavra) e eu me garanto que eu não corto.
História de cabelos...
Um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na Conde de Bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhazinho e quando me vê dá um berro:
- Cachorro cabeludo.
Inteiramente maluco, o cara. Doido de pedra. Ou não?
Desci do ônibus e saí andando pela Gomes Freire. Vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo - filho com jeitão de funcionário sei lá de quê. De longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. Eu vi. Bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se - era o garotinho.
- É homem ou mulher?
Eu respondi.
- Mulher.
O rapazinho, o outro, Atenção: *gritou.*
- Cala a boca, cabeludo desgraçado.
A mulher deu uma gargalhada e eu passei.
Inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. Ou não?
Aí, crianças, a gente declara novamente: são uns malucos. São uns loucos. São uns totalitaristas: cabeludo não entra. São uns chatos, são loucos, totalmente loucos, e perigosos. É assim que eles estão: doidos, malucos, loucos e perigosos. Ou não? (ARAÚJO NETO, 2004b, p. 324-325).

IV – Coluna Geleia Geral, de Torquato Neto, publicada no dia 10 de março de 1972, no jornal Última Hora:

na corda bamba
É como se fosse uma história. Começa quando? Ontem: o anjo do bem & do mal, caído estirado escutando pragas. Ele me contou: sabe que está caído e sabe de todo o resto, sabe que morre sozinho conforme plantou, planejou e tenta. Sabe por quê.
Ontem à noite, morreu de novo nos braços da mesma dona. Descia no caminho de casa e um carro espatifou-se na sua frente, um fusca branco, melado de sangue, arrebentado, depois que tiraram o corpo do sujeito que guiava e já estava morto, rasgado no meio do ferro retorcido, visão. Ficou olhando muito tempo e se arrancou sem pensar em nada.
Mas queria. Que diabo de fúria é essa, meu Deus? Ela quer que eu morra e eu não posso parar com isso novamente. A moça replicou: superoito, dezesseis, trinta e cinco. Não quero saber de nada disso, não cola.

> E o cara não disse mais nada. Caiu de costas na banheira, começou a sangrar pela cabeça. O sangue escorria. Meteu a cabeça na água fria e deixou escorrer. Mais tarde levantou-se, comeu um negócio que encontrou sobrando no apartamento.
> Vai morrer sozinho.
> Ele me disse: eu sei disso.
> Repetiu: estou cansado de saber que este cansaço é que me mata, estou sabendo, vou vivendo assim por aí tudo e se você quiser repare, se não quiser esconda o rosto e não olhe mais, feche a porta e tenha coragem de não me deixar entrar mais nunca.
> Depois balançou a cabeça e engoliu (engoliu), um copo de cachaça. Bateu no meu ombro e perguntou se eu queria mais, se eu queria saber de mais detalhes. Eu disse que estava escutando. Contou.
> - Eu sei que vou morrer sozinho. Morrer sozinho é morrer na pior, bem odiado. Pode jogar praga que não pega mais. É bobagem. Quem quiser que se livre logo, não interessa. Por enquanto ainda estou vivo. Peço, tomo, pego, boto. Por enquanto está tudo legal. Tenho visto.
> Foi ontem. E, como se diz, me despedi do bicho e vim pro rumo do centro da cidade. Pensei muito no cara. Depois encontrei uma amiga e fui dormir num hotel da Lapa. E isso aí. (ARAÚJO NETO, 2004b, p.379).

Como se pode ver, os textos acima transcritos, publicados nos anos 1897, 1965, 1971 e 1972 usam recursos literários para contar histórias reais, em ambos, os jornalistas Euclides da Cunha, Truman Capote e Torquato Neto, se valem de narrativas que valorizam a descrição minuciosa do ambiente e do personagem retratado, a fim de descrever o fato que se está a noticiar.

Os três fazem o que se chama de *Jornalismo Literário*, um tipo de jornalismo que não apenas informa, mas envolve o leitor por meio de histórias detalhadas. A autenticidade e profundidade nas narrativas, promovem uma conexão emocional mais forte com o leitor, oferecendo uma compreensão mais ampla e humanizada dos acontecimentos. (LIMA, 2009).

A peculiaridade da *Geleia Geral* de Torquato Neto, em distinção aos outros dois jornalistas aqui referenciados, é o estilo diário pessoal impresso pelo piauiense, como ele mesmo se definiu: "pessoal intransferível". Nas duas colunas reproduzidas acima, Torquato Neto conta relatos do seu dia a dia, expõe sua subjetividade, mescla suas experiencias de vida e suas percepções sobre o existir ao relato jornalístico, caminhando totalmente à margem do que era comum nos jornais daquela época, que primavam pela objetividade do texto.

Por vezes, Torquato Neto ia além da margem, mergulhava no subterrâneo de seus próprios sentimentos, a exemplo da coluna do dia 4 de dezembro de 1971, quando ele expõe um texto extremamente sensível, atingindo as camadas mais profundas do seu "lado de dentro", onde fervem medo, solidão, morte e Deus.

> miedo de perder-te
>
> Quero porque quero o meu baião da solidão, os pés no chão e as asas, pra voar. E cito Duda: eu nunca sei quem está ao meu lado. Pecado.
> * Repeteco: ai de mim. Copacabana. Miedo de perder-te.
> * Estou cansado: de que lado é isso? Careço: luz e força. Gás e telefone. Manchete de jornal desta semana: amor mata três.

> * Lembrança de uma chanchada antiga, Carequinha e Fred mais Costinha. Sai de baixo. Alguém aí pode me ajudar a lembrar inteira a música daquele filme? Aquela marcha, help.
> * Minha esperança é quando eu chego em casa: respirar e brincar com Thiago. Enquanto eu estiver atento etc. Meu lugar não é o meu refúgio: é a minha vida, começo, meio e fim.
> * Meio e fim. O fim no começo, como sempre, e o meio mesmo eu não revelo. Onde fica?
> * Sem pé nem cabeça. O filho bebia vinho e pra não beber mais vinho foi mandado para o hospício onde lhe deram uma impregnação. Foi com um grande amigo meu e não pode mais se repetir.
> * O médico pediu: deixa eu ler os teus poemas. Esse outro grande amigo meu levou os poemas para o médico julgar. O médico achou a linguagem "totalmente fragmentada" e, para que ele voltasse a escrever como muito antigamente se fazia, mandou interná-lo e impregnou a sua célula nervosa. Crítica literária.
> * Sem pé nem cabeça: Estou cansado: de que lado é isso? Do. lado de dentro, certo é preciso.
> • Do Ibope: quem já morreu e não sabe? Respostas para o amigo Carlos Imperial, ali na página de trás.
> * Pasquim acabou Informação: o drama. com a Flor do Mal. Sintam o drama.
> * Eu queria mesmo era sair daqui agora e ir para a Bahia, onde o verão é maneiro, transeiro e muito iluminado. Eu queria mesmo era sair daqui agora e mergulhar no mar de alguma praia de lá. Eu queria mesmo era sair daqui agora sem olhar pra trás: o Rio de dezembro sempre me apavora, é uma coisa maluca mas o que é que eu posso fazer? Miedo de perder-te. Tremendo bolero.
> * Teve um dia que eu pensei que estava pra morrer. Faz muito tempo, mas eu pensei em Deus ainda a tempo e Deus me salvou. Eu me levantei e saí novamente pela rua, graças a Deus. Informação.
> * Por quê? Porque a morte não é vingança e Deus é amor, amor, amor, amor.
> * Procure compreender melhor: o inimigo é o demônio do medo. Livrai-nos, Deus Nosso Senhor. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém. (ARAÚJO NETO, 2004b, p. 320-321).

Impressiona a liberdade de escrita que Torquato possui neste espaço, tratando-se de um jornal da grande Imprensa, como o periódico *Última Hora*, onde é publicada a coluna *Geleia Geral*. Se Torquato atingiu os limites da expressividade subjetiva na sua poesia, o jornalismo feito por ele, também assumiu esta bandeira, ao tempo em que faz crítica cultural, entrega relatos similares a um diário pessoal.

Por tantos, Torquato foi absolvido e interpretado pelo discurso acadêmico e historiográfico como um sujeito símbolo da contracultura, uma vez que exprimiu liberdade subjetiva em seu exercício de poeta e jornalista.

> Torquato simboliza uma formação discursiva presente nos anos 60/70 no contexto brasileiro (e mundial), que radicalizou – ética e esteticamente – o projeto de liberação do sujeito construído pela contracultura. Minha resposta sugere, portanto, que na base do projeto torquatiano encontra-se uma cosmovisão que não negociou os princípios de liberdade individual e artística.
> Torquato representa, nesse sentido, aqueles sujeitos que levaram às últimas consequências - por ingenuidade, fidelidade filosófica, ou em última instância por ter atin-

> gido o seu limite físico e emocional - o tipo de humanismo engendrado a partir dos anos 60. Qual a relevância, portanto, de projetos como os de "sujeitos torquatianos" hoje em dia? Sua importância encontra-se no desafio epistemológico que eles nos colocam. Suas performances são um testemunho dos limites da subjetividade humana – tanto do ponto de vista pessoal, ético e estético. Performances como as de Torquato nos interpelam a realizar uma leitura mais complexa de gestos denominados como "radicais" – no sentido de entendermos a complexa malha discursiva que articula tais gestos. (BRASILEIRO, 2009, p.44).

A "malha discursiva" de Torquato Neto, a qual se refere Brasileiro (2009), pode ser conferida, não apenas na subjetividade dos textos, mas nas próprias palavras eleitas, àquelas que remetiam às expressões do cotidiano dos jovens de sua geração. A palavra "transa", por exemplo, é usada como verbo, adjetivo e substantivo: "transeiríssimo, maneiro"; "transíssimo"; "transa belíssima"; "Pra quem se liga nessas transas [...]". (ARAÚJO NETO, 2004b, p. 215; p.226).

Usa, também, expressões populares para adjetivar: "país milongueiro" (p.220). Recorre à gírias, como "furadíssima", "curtir", "bichos". "Rogério e Maciel pularam fora da canoa furadíssima do *JÁ* e foram curtir a deles, evidentemente muito distantes do *Pujol* e de outros bichos." (p.222). Escreve em português, palavras originalmente inglesas: "Oráitis", corruptela de *all right*. (p.220). Ou, ainda, aplica palavras afrobrasileiras, para dar ênfase às suas próprias expressões diante dos fatos informados por ele: "Saravá, seu moço, eita!". (ARAÚJO NETO, 2004b, p.220).

Ao usar gírias ou outras expressões populares, ao subverter a linguagem jornalística, que prevê respeito às normas gramaticais, Torquato Neto faz do seu próprio ofício uma experimentação linguística, que se aproxima do jornalismo literário, mas, primordialmente, casa com o *New Jornalism* e, portanto, com a contracultura. Torna-se, no Brasil, o representante deste novo jornalismo em voga nos Estados Unidos, mas, ressalte-se, quando se trata de Torquato Neto, não há imitação, há sempre invenção, por isso, o seu jornalismo não reproduz Capote ou Gay Talise. O jornalismo de Torquato Neto em *Geleia Geral* é único, primeiro porque não se trata de uma reportagem, mas apresenta-se em estilo mais fragmentário, um diário multifacetado, onde a cada nascer do sol, uma nova forma de narrar é apresentada. A leitura minuciosa de *Geleia Geral* indica que não há um texto similar ao outro, a inventividade diária de Torquato Neto, sempre tentando subverter a linguagem através de novas palavras, de novas formações morfológicas e de fuga das regras gramaticais e jornalísticas, busca, por vezes, expressões fonológicas e visuais que revertem as grafias pretas do jornal cinza em narrativas dinâmicas e instigadoras.

Existencialismo e subjetividade no jornalismo-poesia da *Geleia Geral*

Por vezes, a palavra, além de ser instrumento de subversão, foi objeto de reflexões existencialistas, onde Torquato expos sua angústia em relação à linguagem e a sua incapacidade de prever os impactos de suas falas. Observem-se a coluna publicada no dia 8 de outubro de 1971, com o título "marcha à revisão", o texto é dividido em suas partes: a primeira com o nome de "I – colagem", no qual Torquato exprime seu conflito e sua falta de condições de controlar os sentidos diversos que as palavras tomam junto aos sujeitos que a recebem. Na segunda parte, o

poema “2 – cogito”, muito subjetivo e subterrâneo, mergulha em si e desferrolha-se sobre “as horas do fim”.

> marcha à revisão
> I - colagem
> Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra - um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebentando, retalho em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.
> Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma: qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios. No princípio era o verbo e o apocalipse, aqui será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.
> As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõem a de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebentadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sem- pre. Uma palavra: Deus e o Diabo.
>
> 2 cogito
> Eu sou como eu sou
> pronome
> pessoal intransferível
> do homem que iniciei
> na medida do impossível
> Eu sou como eu sou
> Agora
> sem grandes segredos dantes
> sem novos secretos dentes
> nesta hora
> Eu sou como eu sou
> Presente
> desferrolhado indecente
> feito um pedaço de mim
> Eu sou como eu sou
> Vidente
> e vivo tranqüilamente
> todas as horas do fim.
>
> (ARAÚJO NETO, 2004b, p. 261 - 262)

A angústia expressa por Torquato nesta coluna, dá indícios de uma luta inglória entre ele e a sua própria linguagem. Indicando que as experimentações contraculturais ou o viés do new jornalismo em sua atividade de escrita não eram suficientes para suprir suas crises

existencialistas que tinham a linguagem como objeto de subversão e, ao mesmo tempo, como aquilo que o amarrava à realidade social, que se impunha sobre ele.

O título "Cogito" remete ao famoso "Cogito, ergo sum" ("Penso, logo existo") de René Descartes, sinalizando uma reflexão profunda sobre a existência e a identidade. No entanto, Torquato Neto subverte essa ideia cartesiana para explorar a crise do sujeito e a fragmentação da identidade, características da condição humana moderna. O poema apresenta uma estrutura livre, característica da poesia de Torquato Neto, que valoriza a espontaneidade e a intensidade emocional. A ausência de uma métrica rígida e o uso de versos curtos e fragmentados reforçam a sensação de desordem e caos interno, alinhando-se com a temática da crise de identidade.

A linguagem utilizada por Torquato Neto em "Cogito" é direta e visceral, repleta de imagens fortes e simbólicas. O estilo fragmentado e o tom introspectivo criam uma atmosfera de angústia e busca existencial, refletindo a complexidade dos pensamentos e sentimentos do autor. Remete à crise do sujeito e a fragmentação da identidade, um conflito entre um eu lírico que luta para encontrar sentido e coerência em um mundo marcado pela incerteza e pelo desencantamento. "Cogito" revela a dificuldade do sujeito moderno em afirmar sua existência de forma plena e autêntica, com suas imagens fragmentadas e seu tom de desespero, ilustra essa fuga incessante da identidade. (CASTELO BRANCO, 2024).

"marcha à revisão" é uma coluna extremamente relevante, muito referenciada nos estudos sobre a poesia de Torquato Neto e, aqui, toma-se estes textos como o ápice da ligação entre jornalismo e literatura ou, mais especificamente, entre jornalismo e poesia, onde o jornalista confunde-se com o poeta e não permite mais identificar onde um começa e o outro termina. É em *Geleia Geral* que acontece uma relação simbiótica entre jornalismo e poesia, mas que deve ser observado não apenas sobre este aspecto, mas percebida como produto de um jornalismo inquieto, que se altera não apenas de fase em fase, mas diariamente.

Enquanto Truman Capote ou Euclides da Cunha foram jornalistas-escritores, imprimindo narrativas literárias aos seus relatos jornalísticos, Torquato Neto foi o jornalista-poeta, que subverteu a linguagem literária inventando novas formas de dizer as notícias, colocando seu próprio ser subjetivo dentro das narrativas. A discursividade de Torquato em *Geleia Geral* é tão diversa que não cabe em uma classificação, ela se aproxima de outras experiencias e estilos, como a dos jornalistas aqui relacionados, ao tempo em que se mostra sempre singular, pessoal e intransferível.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO NETO, Torquato P. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. 1. Do lado de dentro. PIRES, Paulo Roberto (Org.) Rio de Janeiro, Rocco, 2004a.

_____. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. 2. Geleia Geral. PIRES, Paulo Roberto (Org.) Rio de Janeiro, Rocco, 2004b.

_____. **Os últimos dias de Paupéria**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **A contracultura na América do Sol**: Luiz Carlos Maciel e a coluna Underground. Universidade Estadual Paulista, 2007.

CAPOTE, Truman. **Sangue Frio.** Tradução de Débora Isidoro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CARDOSO, Ivan. mixagem alta não salva burrice. Coluna Geleia Geral. 11 jan 1972. In: ARAÚJO NETO, Torquato P. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. 2. Geleia Geral. PIRES, Paulo Roberto (Org.) Rio de Janeiro, Rocco, 2004b. (p.345-346).

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. Teresina: Cancioneiro, 2024.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Brasília: Editora UNB, 2014.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairos, 1979.

_____. **A contracultura**: entre a curtição e o experimental. São Paulo: N-1, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do saber.** 7. ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2008.

_____. **História da loucura.** 7ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. **The Art of Fact**: A Historical Anthology of Literary Journalism. New York: Simon and Schuster, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Editora Manole, 2009.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Nova consciência** – jornalismo contracultural 1970/72. Eldorado: Publisher, 1973.

_____. **Geração em Transe***: memórias do tempo do tropicalismo*. Nova Fronteira, 1996.

_____. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Uberlândia: ArtCultura, 2021.

MACIEL, Luiz Carlos; LEAL, Cláudio (Org.). **Underground**. Edições Sesc São Paulo. 2022.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de José Carlos de Oliveira. São Paulo: Cultrix, 1969.

SIMS, Norman. **The Literary Journalists**. New York: Ballantine, 1984.

As ligas camponesas no Piauí: crítica epistemológica à narrativa acadêmica

The Peasant Leagues in Piauí: An Epistemological Critique of the Academic Narrative

Damião de Cosme de Carvalho Rocha

Resumo: Este artigo analisa criticamente a produção acadêmica local dedicada às Ligas Camponesas no Piauí, com atenção especial à experiência organizativa de Matinhos, no município de Campo Maior. A reflexão parte de uma questão central: em que medida determinadas interpretações produzidas sobre as Ligas reproduzem modelos explicativos construídos a partir de experiências de outras regiões, sobretudo Pernambuco, e, ao fazê-lo, acabam por reduzir ou homogeneizar a especificidade histórica piauiense? A análise toma como referência a produção acadêmica identificada no estudo, reunindo trabalhos de História, Geografia e Sociologia, e organiza essas pesquisas em três eixos interpretativos: o primeiro atribui protagonismo quase exclusivo aos camponeses; o segundo enfatiza a atuação de agentes externos, especialmente Igreja Católica, Estado e Partido Comunista; e o terceiro combina o protagonismo camponês com a influência de forças políticas e organizativas externas. A discussão mobiliza contribuições de E. P. Thompson, Eric Hobsbawm, Michel de Certeau, José Murilo de Carvalho, Boris Fausto, Antônio Torres Montenegro e outros autores utilizados na investigação. Defende-se que a experiência de Matinhos não deve ser avaliada exclusivamente pela proximidade ou distância em relação ao modelo revolucionário associado às Ligas de Pernambuco. A organização camponesa piauiense precisa ser compreendida a partir de suas próprias condições históricas, relações sociais, formas de resistência, demandas, estratégias e vínculos locais. Conclui-se que a ampliação das fontes, especialmente orais e locais, e a superação de leituras generalizantes são fundamentais para uma historiografia capaz de reconhecer a pluralidade das experiências camponesas no Piauí.

Palavras-chave: Piauí; Movimentos Sociais; Campesinato.

Abstract: This article critically analyzes local academic scholarship on the Peasant Leagues in Piauí, with particular attention to the organizational experience of Matinhos, in the municipality of Campo Maior. The discussion is guided by a central question: to what extent do certain interpretations of the Leagues reproduce explanatory models developed from experiences in other regions, especially Pernambuco, and, in doing so, reduce or homogenize the historical specificity of Piauí? The analysis draws on the academic literature identified in the study, including works in History, Geography, and Sociology, and organizes these studies into three interpretive strands: the first attributes almost exclusive agency to the peasants; the second emphasizes the role of external actors, especially the Catholic Church, the State, and the Communist Party; and the third combines peasant agency with the influence of external political and organizational forces. The discussion draws on contributions from E. P. Thompson, Eric Hobsbawm, Michel de Certeau, José Murilo de Carvalho, Boris Fausto, Antônio Torres Montenegro, and other authors used in the research. It argues that the Matinhos experience should not be assessed exclusively according to its proximity to or distance from the revolutionary model associated with the Peasant Leagues of Pernambuco. Peasant organization in Piauí must be understood in light of its own historical conditions, social relations, forms of resistance, demands, strategies, and local ties. The article concludes that broadening the range of sources, especially oral and local sources, and moving beyond generalizing interpretations are essential to developing a historiography capable of recognizing the plurality of peasant experiences in Piauí.

Keywords: Piauí; Social Movements; Peasantry.

Introdução

A história das Ligas Camponesas constitui um dos temas mais expressivos para a compreensão das tensões sociais, políticas e econômicas que atravessaram o campo brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960. A emergência dessas organizações ocorreu em um contexto marcado pela concentração fundiária, por relações de trabalho desiguais, por conflitos em torno do acesso à terra e por processos de mobilização social que ganharam novas dimensões no período anterior ao golpe civil-militar de 1964. Entretanto, compreender as Ligas apenas a partir de um modelo nacional homogêneo pode produzir um problema historiográfico: o apagamento das diferenças existentes entre as experiências concretas vivenciadas por trabalhadores rurais em diferentes territórios.

É nesse ponto que se insere a problemática deste artigo. A experiência da Liga de Matinhos, em Campo Maior, Piauí, foi incorporada por parte da produção acadêmica local a interpretações mais amplas sobre as Ligas Camponesas no Nordeste. Em determinadas abordagens, a experiência piauiense aparece como extensão de um fenômeno cuja matriz explicativa se encontra em Pernambuco, especialmente na experiência do Engenho Galileia. Em outras, a organização de trabalhadores rurais é interpretada predominantemente a partir da ação de agentes externos, como o Estado, a Igreja Católica e o Partido Comunista. Há ainda trabalhos que reconhecem maior protagonismo aos camponeses, mas permanecem, segundo a análise aqui adotada, vinculados a categorias que tendem a comparar a experiência piauiense com um modelo de luta revolucionária considerado mais completo.

A questão, portanto, não consiste em negar a existência de relações entre as diferentes experiências das Ligas. Ao contrário, reconhecer conexões regionais e nacionais é indispensável. O problema está em transformar conexões em identidade absoluta, fazendo com que experiências distintas sejam explicadas como se fossem manifestações de um mesmo processo, com as mesmas causas, objetivos, sujeitos, estratégias e resultados.

A investigação que fundamenta este artigo parte justamente da necessidade de realizar uma crítica epistemológica da produção acadêmica local. O objetivo é compreender como determinados trabalhos construíram seus objetos, quais referências teóricas utilizaram, quais sujeitos receberam centralidade e quais elementos da experiência de Matinhos foram privilegiados ou silenciados. Trata-se, portanto, de uma leitura da própria produção historiográfica: uma análise sobre como a história das Ligas no Piauí foi escrita.

Essa perspectiva encontra respaldo em Antônio Torres Montenegro, cuja reflexão sobre o fazer historiográfico chama atenção para a necessidade de o pesquisador desconstruir o "historiador natural" formado por discursos e práticas aprendidos ao longo da vida. A advertência é particularmente relevante para pesquisas sobre movimentos sociais, pois as interpretações históricas não são construídas em um vazio epistemológico. Elas resultam de escolhas, referências, conceitos, experiências intelectuais e formas socialmente produzidas de significar o passado.

Michel de Certeau também contribui para essa problematização ao destacar que toda interpretação histórica depende de um sistema de referências que se infiltra no trabalho de análise e participa de sua organização. A história, nessa perspectiva, não é mera reprodução do passado. É uma operação intelectual que seleciona fontes, estabelece perguntas, constrói relações e atribui sentidos.

A crítica epistemológica proposta neste artigo parte, assim, de uma questão simples, mas decisiva: como estudar as Ligas Camponesas no Piauí sem transformar Pernambuco em medida obrigatória da experiência piauiense? Para responder a essa questão, o artigo retoma a produção acadêmica examinada na pesquisa original e a organiza em três eixos. O primeiro reúne estudos que apresentam as Ligas como resultado fundamentalmente do protagonismo dos próprios camponeses. O segundo reúne interpretações que conferem papel decisivo aos agentes mobilizadores externos. O terceiro contempla pesquisas que reconhecem a ação camponesa, mas a articulam à atuação de partidos e outras forças políticas.

O argumento central é que nenhuma dessas perspectivas, isoladamente, dá conta da complexidade da experiência de Matinhos. A organização camponesa deve ser compreendida como processo histórico, construído por sujeitos concretos em circunstâncias determinadas. Sua existência não pode ser reduzida nem à ação de lideranças individuais nem à simples manipulação por agentes externos, tampouco sua legitimidade deve depender da reprodução de um padrão revolucionário observado em outro território.

Inicialmente, apresenta-se a problemática teórico-metodológica relacionada aos movimentos sociais e à experiência camponesa. Em seguida, discute-se a necessidade de uma crítica à homogeneização das experiências das Ligas. Na terceira parte, analisa-se a produção acadêmica local e sua organização em três eixos. Posteriormente, são discutidos os principais trabalhos de cada eixo, com especial atenção às interpretações sobre Matinhos. Na sequência, examina-se a experiência piauiense a partir das noções de experiência, sujeito, resistência e especificidade local. Por fim, são apresentadas as considerações finais, retomando os principais argumentos e apontando possibilidades para novas pesquisas.

Movimentos sociais, campesinato e o problema da homogeneização

Definir movimentos sociais é uma tarefa complexa. A própria literatura utilizada na pesquisa reconhece que não existe uma definição única capaz de abarcar a multiplicidade de formas assumidas por esses movimentos em diferentes contextos históricos. Eric Hobsbawm, ao refletir sobre movimentos sociais e conflitos coletivos, chama atenção para os riscos de uma história que privilegia determinados acontecimentos e deixa à margem outras formas de mobilização popular.

A advertência de Hobsbawm é especialmente importante quando se examinam as Ligas Camponesas. A associação entre movimento social e ação revolucionária pode levar o pesquisador a considerar legítimas ou plenamente caracterizadas apenas aquelas experiências que apresentam determinados traços ideológicos. Desse modo, movimentos reivindicativos, organizações locais, associações de trabalhadores e formas de resistência que não se expressam por uma linguagem revolucionária explícita podem ser desconsiderados ou classificados como experiências incompletas.

A consequência epistemológica dessa escolha é significativa. Ao tomar como parâmetro uma determinada forma de movimento social, o pesquisador corre o risco de enquadrar as demais experiências em categorias previamente definidas. Em vez de perguntar o que os sujeitos fizeram, por que fizeram, quais problemas enfrentaram e quais sentidos atribuíram à própria ação, passa-se a perguntar quanto eles se aproximaram de um modelo ideal.

A questão camponesa exige cuidado semelhante. Trabalhadores rurais não constituem uma categoria homogênea. Suas relações com a terra, com proprietários, arrendatários, sindicatos, associações, igrejas, partidos e autoridades públicas variam segundo os contextos. A experiência social de uma comunidade camponesa não pode ser automaticamente transposta para outra.

A noção de experiência desenvolvida por E. P. Thompson é particularmente útil nesse ponto. Ao considerar os sujeitos como participantes de processos históricos, a experiência permite compreender a classe não apenas como posição estrutural, mas como formação histórica construída no cotidiano, nas relações, nos conflitos e nas práticas. Isso significa reconhecer que trabalhadores submetidos a condições semelhantes podem construir respostas distintas.

A experiência não elimina as estruturas. Pelo contrário, é dentro de condições materiais concretas que os sujeitos atuam. O que se questiona é a redução da ação social à estrutura. Se a concentração da terra, a exploração do trabalho, as secas e a expansão capitalista ajudam a explicar a existência de conflitos rurais, não determinam automaticamente a forma que esses conflitos assumirão.

No caso piauiense, esse princípio é fundamental. A realidade de Campo Maior apresentava relações sociais, econômicas e políticas próprias. A Liga de Matinhos surgiu em meio a trabalhadores rurais, pequenos proprietários, agricultores e vaqueiros que buscavam reconhecimento e melhores condições de vida. A documentação analisada na pesquisa aponta para práticas de organização, assistência, negociação, defesa do acesso à terra e articulação com outros trabalhadores.

A existência dessas práticas demonstra que a experiência não deve ser julgada exclusivamente pelo resultado final do movimento. Uma organização pode ser desarticulada por uma conjuntura política adversa e, ainda assim, ter produzido transformações na experiência social dos sujeitos envolvidos. O desmonte institucional posterior não apaga automaticamente a mobilização anterior.

A historiografia dos movimentos sociais precisa, portanto, deslocar seu olhar da pergunta "a experiência venceu ou perdeu?" para perguntas mais complexas: quais demandas foram formuladas? Quais estratégias foram utilizadas? Quais relações foram estabelecidas? Quais sujeitos participaram? Quais mudanças ocorreram? Que memória permaneceu? Quais práticas organizativas foram construídas?

Historiografia local e crítica epistemológica

A análise da produção acadêmica sobre as Ligas Camponesas no Piauí constitui o núcleo da problemática estudada. O levantamento realizado identificou trabalhos produzidos principalmente no âmbito da Universidade Federal do Piauí e da Universidade Estadual do Piauí, além de pesquisas vinculadas a diferentes áreas do conhecimento.

Um dos pontos de partida da análise é a recomendação de Boris Fausto de que o historiador deve apoiar-se nas fontes. A advertência ganha força quando o objeto de estudo envolve grupos historicamente pouco representados na documentação oficial. Se os documentos produzidos pelo poder público e pelas elites são privilegiados em detrimento das memórias, relatos e registros dos trabalhadores, o resultado pode ser uma narrativa que reproduz justamente a desigualdade de visibilidade existente na sociedade.

A crítica também dialoga com a reflexão de Monsenhor Chaves sobre a necessidade de reescrever a história do Piauí a partir do povo e dos pobres. A questão não é substituir uma narrativa elitista por uma narrativa automaticamente popular, mas ampliar o campo de sujeitos considerados historicamente relevantes.

No caso das Ligas, isso significa não tomar as lideranças como substitutas dos demais trabalhadores. Lideranças são importantes porque organizam, articulam, negociam e representam. Entretanto, sua ação somente adquire sentido quando relacionada àqueles que participam, apoiam, resistem, comparecem às reuniões, cultivam a terra, enfrentam conflitos e constroem cotidianamente a organização.

A produção local analisada revela, nesse sentido, diferentes formas de compreender o fenômeno. O primeiro eixo apresenta a experiência como resultado do protagonismo dos camponeses. O segundo enfatiza os agentes externos. O terceiro reconhece a ação camponesa, mas procura explicá-la por meio da articulação com forças políticas mais amplas.

Essa classificação não significa que os trabalhos sejam idênticos entre si. Cada pesquisa possui seus objetivos, métodos e fontes. O agrupamento serve, sobretudo, para identificar tendências interpretativas e permitir uma leitura comparativa.

A comparação, conforme a perspectiva de José Murilo de Carvalho mobilizada na pesquisa, é importante para a construção de interpretações mais amplas. Entretanto, comparar não significa apagar diferenças. A comparação só é produtiva quando permite observar semelhanças e contrastes.

É exatamente esse o ponto em que a crítica epistemológica se torna necessária. A produção acadêmica sobre as Ligas no Piauí apresenta diferentes explicações, mas parte dela permanece presa a modelos interpretativos consolidados sobre as experiências de Pernambuco e Paraíba. A experiência de Matinhos aparece, então, como uma espécie de versão local de um fenômeno cuja referência principal estaria fora do Piauí.

Essa operação é problemática porque transforma o caso piauiense em objeto de confirmação de uma teoria previamente construída. O território local passa a ser usado para demonstrar uma tese, em vez de provocar a revisão ou ampliação da própria tese.

Primeiro eixo: protagonismo camponês e a centralidade das lideranças

O primeiro eixo de análise sobre a história das ligas camponesas reúne pesquisas que atribuem à própria população camponesa a criação e a condução das organizações. Entre elas estão "Ligas Camponesas no Piauí: Município de Campo Maior. Uma História de Vida", de Libonato de Carvalho Rocha, Lurdes Carvalho e Joaquim Ângelo; "Ligas Camponesas no Piauí", de Ana Cristina F. Muniz e Antônio Soares Farias; e "Mobilizações Camponesas: ruralização e enfrentamento na prática das primeiras organizações sindicais agrárias campo-maiorenses (1950-1964)", de Rômulo Oliveira Paz.

Essas pesquisas apresentam méritos importantes. O primeiro deles é reconhecer a existência da mobilização camponesa no Piauí e registrar aspectos que poderiam desaparecer sem o esforço de documentação. Também são relevantes por evidenciarem a organização dos trabalhadores em torno de problemas concretos.

O primeiro estudo, produzido em 1991, constitui uma referência pioneira. Seu caráter predominantemente descritivo é compreensível diante do estágio inicial da produção acadêmi-

ca sobre o tema no estado. O trabalho narra acontecimentos relacionados à criação e à atuação da Liga de Matinhos, identificada também como Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Campo Maior – ALTACAM.

Um aspecto significativo é a descrição das funções desempenhadas pela associação. A Liga aparece como porta-voz dos agricultores e como organização preocupada com problemas imediatos, inclusive a busca por áreas para cultivo. Segundo a narrativa analisada, trabalhadores, mesmo diante da resistência de proprietários, encontravam apoio da direção da entidade para estabelecer suas roças e negociar o pagamento da renda.

Também é registrada a articulação com trabalhadores urbanos, especialmente com o Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil de Campo Maior. Essa aproximação evidencia que a mobilização não estava confinada ao espaço rural e permite pensar a organização camponesa em conexão com outras experiências de trabalho e reivindicação.

O mesmo estudo registra conflitos com setores da Igreja e com sindicatos de orientação católica, além do desmonte da organização após a prisão de suas lideranças em 1964. Portanto, ainda que descritivo, o trabalho oferece elementos importantes para compreender a trajetória da Liga.

A principal limitação apontada pela crítica epistemológica é outra: ao concentrar a narrativa nos depoimentos e trajetórias das lideranças, o estudo pode acabar silenciando a participação mais ampla dos trabalhadores. O protagonismo da liderança não deve ser confundido com a inexistência de protagonismo coletivo.

Esse problema aparece também quando a história da Liga é interpretada como dependente quase exclusivamente da atuação dos irmãos Lopes. A centralidade de Luiz Edwiges é evidente, mas a existência de uma organização com centenas de participantes, reuniões, atos públicos, conflitos e ações concretas sugere uma dinâmica coletiva que não pode ser reduzida à biografia de uma liderança.

Segundo eixo: agentes externos, igreja, estado e partido

O segundo eixo é constituído principalmente pelos estudos de Antônio José Medeiros e Ricardo Reinaldo da Silva Calaça. Neles, a organização camponesa aparece fortemente vinculada à atuação de agentes externos, como a Igreja Católica, o Estado e o Partido Comunista.

A pesquisa de Medeiros, situada no campo da Sociologia, interpreta a mobilização camponesa no contexto da crise do populismo. Sua leitura trabalha com conceitos como Estado de compromisso, incorporação das massas rurais, sindicalização e mobilização política.

A contribuição dessa perspectiva está em situar os movimentos rurais em processos políticos mais amplos. Nenhuma experiência camponesa ocorre isoladamente. As políticas do Estado, a atuação partidária, a Igreja, a legislação trabalhista e a conjuntura nacional interferem nas possibilidades de organização.

O problema aparece quando esses agentes passam de elementos explicativos a protagonistas absolutos. A análise criticada no estudo original estabelece uma oposição entre "agentes mobilizadores" e "massa rural mobilizada". Nessa formulação, o Estado, o Partido Comunista e a Igreja aparecem como portadores de consciência e capacidade política, enquanto os trabalhadores rurais são representados como sujeitos ainda incapazes de constituir-se politicamente.

Essa oposição merece ser questionada porque reduz os trabalhadores a receptores de mobilização. O fato de uma organização receber apoio externo não significa que seus integrantes sejam incapazes de agir autonomamente. A história das organizações sociais é frequentemente marcada por relações de cooperação, conflito, influência e negociação. A presença de uma instituição externa pode ampliar possibilidades de ação sem eliminar a agência dos sujeitos locais.

No caso da Igreja Católica, por exemplo, a produção analisada reconhece sua importância na organização do sindicalismo rural. A atuação de setores progressistas e das Comunidades Eclesiais de Base posteriormente desempenharia papel significativo em outros movimentos sociais. Entretanto, a relação entre Igreja e trabalhadores não deve ser pensada apenas como tutoria. Ela também pode envolver disputas, apropriações seletivas, alianças e conflitos.

O mesmo vale para partidos políticos. A presença ou ausência de comunistas em determinada organização não permite concluir, automaticamente, que os trabalhadores não possuíam capacidade de organização. O Partido pode atuar como mediador, aliado, concorrente ou agente externo, dependendo das circunstâncias.

A experiência de Matinhos apresenta justamente uma situação que exige maior complexidade. Os estudos reconhecem relações com diferentes forças políticas e institucionais, mas a existência dessas relações não explica, por si só, a criação da organização, as demandas formuladas e as práticas cotidianas desenvolvidas pelos trabalhadores.

Terceiro eixo: resistência, comunistas e o modelo revolucionário

O terceiro eixo reúne estudos que interpretam as Ligas no Piauí como experiências de luta e resistência, mas articuladas a influências políticas externas. Entre os trabalhos examinados estão "Tempo de Esperança: camponês e comunista na constituição das Ligas Camponesas no Piauí nas décadas de 1950-1960", de Ramsés de Sousa; "Da Exploração à Militância: entre memória e páginas, a Liga Camponesa em Campo Maior (1962-1964)", de Ramiro Ibiapina; e "Na lei ou na marra: contexto, trajetória e repressão no caso das Ligas Camponesas nordestinas (1955-1964)", de Gilmar Ferreira Viegas Júnior.

A contribuição desses trabalhos está em aproximar a experiência piauiense de uma leitura mais dinâmica da resistência camponesa. Eles reconhecem que os trabalhadores não eram simplesmente objetos passivos de exploração e procuram relacionar suas ações com processos políticos mais amplos. Entretanto, permanece uma questão: a luta camponesa somente pode ser considerada efetivamente autônoma quando apresenta capacidade revolucionária semelhante àquela atribuída às Ligas de Pernambuco?

A resposta defendida neste artigo é negativa. A experiência de Matinhos pode ser politicamente significativa sem reproduzir a trajetória de Galileia. Pode ser uma experiência de resistência sem possuir o mesmo repertório ideológico. Pode formular demandas por reconhecimento, terra, trabalho e dignidade sem necessariamente construir um projeto revolucionário nacional.

A análise de Hobsbawm sobre movimentos reformistas e revolucionários é útil para essa distinção. Nem todo movimento social precisa propor a transformação fundamental da estrutura social para possuir relevância histórica. Movimentos reivindicativos podem produzir mudanças importantes e revelar formas de consciência e organização.

A tendência de classificar a experiência de Matinhos como incompleta porque não se converteu em movimento revolucionário reproduz, nesse sentido, uma hierarquia entre movimentos. O modelo revolucionário passa a ser o ponto máximo de desenvolvimento, e as demais experiências aparecem como versões inferiores.

Uma abordagem centrada na experiência deve inverter essa lógica. Em vez de perguntar por que Matinhos não se tornou Pernambuco, é preciso perguntar o que Matinhos foi. Essa mudança de pergunta é decisiva. Ela desloca o foco da ausência para a presença: presença de trabalhadores, de conflitos, de associações, de reivindicações, de estratégias, de alianças, de disputas e de memórias.

MATINHOS: ENTRE A EXPERIÊNCIA LOCAL E A DINÂMICA NACIONAL

A experiência de Matinhos deve ser localizada no contexto histórico do Piauí e, simultaneamente, relacionada à dinâmica nacional. O reconhecimento dessa dupla dimensão evita dois extremos: o isolamento da experiência local e sua dissolução em uma narrativa nacional homogênea. O estudo da região dos Carnaubais, mencionado na pesquisa original, evidencia que o território possuía condições sociais específicas. O material consultado registra a presença de trabalhadores rurais, pequenos proprietários, arrendatários, meeiros, vaqueiros e outros sujeitos vinculados à produção de subsistência e ao trabalho no campo.

A própria existência de documentos associativos permite deslocar o olhar da narrativa produzida sobre os trabalhadores para os vestígios produzidos pelos trabalhadores. Carteiras, registros, fotografias, jornais, atas, correspondências e depoimentos podem revelar dimensões que não aparecem em análises construídas exclusivamente a partir de categorias gerais.

O trabalho original destaca ainda a realização de um importante ato público em 12 de maio de 1963, com passeata e concentrações em diferentes pontos de Campo Maior. O episódio é significativo porque evidencia a capacidade de mobilização para além da localidade de Matinhos.

A articulação com trabalhadores urbanos também merece atenção. A aproximação com trabalhadores da construção civil demonstra que a fronteira entre campo e cidade não era absoluta. Os trabalhadores rurais participavam de redes sociais e políticas mais amplas, articulando demandas e formas de manifestação.

Experiência, sujeito histórico e resistência

A principal contribuição teórica da perspectiva aqui defendida está na recuperação da noção de experiência. Inspirada especialmente em Thompson, essa categoria permite reconhecer que os sujeitos não são simples reflexos das estruturas econômicas.

A concentração fundiária, a exploração e as dificuldades econômicas criam condições de conflito, mas não determinam mecanicamente as formas de ação. Entre estrutura e ação existe a experiência: o modo como os sujeitos vivem, interpretam, negociam e enfrentam suas condições.

Essa abordagem também permite compreender a consciência como processo. Não é necessário exigir dos trabalhadores uma consciência política previamente formulada nos termos de uma teoria externa. A consciência pode ser construída nas próprias lutas.

Reuniões, associações, conflitos por terra, atos públicos, negociações de renda, relações com sindicatos e confrontos com proprietários são práticas que podem produzir aprendizado político. O sujeito coletivo se constitui também no fazer.

Essa perspectiva é particularmente importante para o caso de Matinhos. Se a Liga é observada apenas a partir do resultado de 1964, sua trajetória pode parecer uma derrota. Mas, se o olhar se desloca para o processo, emergem experiências de organização e resistência que não desaparecem com a repressão.

A repressão política também deve ser compreendida como elemento constitutivo da memória. A prisão de lideranças, a desarticulação das organizações e o medo podem produzir silêncios posteriores. Esses silêncios não significam necessariamente ausência de experiência; podem ser efeitos da própria repressão.

Por isso, a história oral ganha importância. O estudo original recorreu à memória de participantes e lideranças, e essa opção deve ser ampliada em novas pesquisas. A memória, embora não seja reprodução literal do passado, é fonte para compreender como os sujeitos significam suas experiências.

O pesquisador precisa, contudo, tratar a memória criticamente, confrontando relatos com documentos e outros testemunhos. O objetivo não é substituir uma fonte por outra, mas construir uma história capaz de dialogar com diferentes registros.

Entre história local e historiografia nacional

Um dos problemas centrais identificados na análise é a tendência de explicar o Piauí a partir de experiências consideradas centrais na historiografia nacional. Essa prática não ocorre apenas no estudo das Ligas. Em diferentes áreas da História, experiências periféricas ou locais podem ser avaliadas a partir de modelos elaborados para centros considerados mais importantes.

No caso das Ligas, Pernambuco ocupa posição central. A experiência de Galileia tornou-se referência para a compreensão do movimento e, em consequência, influenciou a forma de interpretar outras organizações. O problema não está em reconhecer a importância de Pernambuco. O problema surge quando essa experiência se transforma em norma explicativa.

A historiografia local precisa ser capaz de dialogar com a historiografia nacional sem subordinar-se a ela. Isso significa reconhecer que o Piauí também produz questões capazes de modificar interpretações mais amplas. A experiência de Matinhos pode contribuir, inclusive, para ampliar o conceito de movimento social. Se uma definição exige características que a organização piauiense não apresenta, talvez seja a definição que precise ser revista.

A comparação regional é produtiva quando evidencia diferenças. Galileia, Sapé, Matinhos e outras experiências podem ser colocadas lado a lado não para determinar qual foi "mais verdadeira", mas para observar como diferentes grupos responderam a problemas sociais semelhantes. Essa abordagem permite reconhecer que a resistência camponesa assumiu formas variadas.

Em alguns lugares, a luta pela terra adquiriu caráter mais radical; em outros, o eixo esteve no reconhecimento profissional, na negociação de condições de trabalho, no acesso a áreas de cultivo, na organização sindical ou na articulação comunitária. A diversidade não reduz a importância das experiências. Ao contrário, amplia a compreensão do fenômeno.

Fontes, memória e o desafio de reescrever a história do piauí

A crítica à produção acadêmica não deve ser confundida com rejeição dos estudos existentes. A pesquisa pioneira de Rocha, Carvalho e Ângelo, por exemplo, possui valor documental justamente por registrar informações que poderiam permanecer dispersas. O mesmo vale para os trabalhos posteriores, que acrescentaram novas perspectivas e fontes. O desafio é transformar essa produção em ponto de partida para novas perguntas.

Uma historiografia mais atenta à experiência local deve ampliar o universo documental. Além dos trabalhos acadêmicos, é necessário explorar jornais, documentos associativos, arquivos públicos, registros sindicais, documentos eclesiásticos, processos judiciais, correspondências, fotografias, objetos de memória e relatos orais.

O material original reúne exemplos desse universo documental. O mapa regional, a fotografia da sede da Fazenda Matinhos, o exemplar de jornal, os documentos da ALTACAM e a imagem de Luiz Edwiges constituem vestígios concretos de uma história que ultrapassa as interpretações posteriores, assim como também a identidade da associação.

A experiência camponesa como processo político

A análise permite sustentar que a experiência camponesa de Matinhos foi política não apenas porque se relacionou com partidos ou governos, mas porque os trabalhadores organizaram demandas coletivas e disputaram condições concretas de existência. Essa afirmação é importante porque amplia o conceito de política. Se política for entendida exclusivamente como participação eleitoral, atuação partidária ou adesão a projetos revolucionários, muitas práticas camponesas permanecerão invisíveis.

Entretanto, organizar trabalhadores, negociar o uso da terra, contestar relações de exploração, realizar atos públicos, construir associações e defender direitos também são práticas políticas. O caráter político da Liga pode ser percebido justamente na passagem do problema individual para a reivindicação coletiva. A dificuldade de um trabalhador em acessar terra para cultivo pode ser tratada como problema privado. Quando uma organização intervém para enfrentar esse problema em nome de um conjunto de trabalhadores, ocorre uma transformação de escala: o problema torna-se coletivo.

Essa passagem é central para compreender a formação de sujeitos sociais. A experiência também revela conflitos internos. A relação entre Liga, sindicato e Igreja não foi simplesmente de cooperação. Houve divergências e disputas sobre formas de organização e representação. Tais conflitos são importantes porque demonstram que os trabalhadores não constituíam um bloco homogêneo. A pluralidade interna deve ser preservada. Uma história que apresenta "os camponeses" como sujeito único corre o risco de repetir a mesma homogeneização que pretende superar.

Repressão, 1964 e os limites da leitura da derrota

A ruptura de 1964 constitui um marco decisivo para a história das Ligas. A prisão de lideranças e a desarticulação das organizações alteraram profundamente as possibilidades de continuidade do movimento. Entretanto, o golpe não deve ser utilizado como explicação retroativa de toda a trajetória anterior. A derrota política posterior não significa que a experiência anterior fosse necessariamente frágil, manipulada ou destituída de significado.

O fato de uma organização ser reprimida pelo Estado pode indicar justamente que ela alcançou determinado grau de relevância ou passou a ser percebida como ameaça. Isso não significa transformar toda repressão em prova automática de sucesso, mas reconhecer que o encerramento institucional de um movimento não esgota sua significação histórica. A pesquisa original chama atenção para a necessidade de compreender o que aconteceu antes do golpe, e não apenas o que aconteceu depois. A história das Ligas precisa considerar o período de mobilização como processo autônomo.

Essa preocupação é particularmente relevante para Matinhos. Se a experiência é analisada apenas a partir da prisão de suas lideranças, sua história se resume à interrupção. Se analisada desde sua formação, suas práticas e relações, torna-se possível compreender uma trajetória de organização e resistência.

A crítica ao "discurso colonizado"

O conceito de "discurso colonizado", empregado no estudo original, pode ser compreendido como crítica à dependência de modelos explicativos externos que passam a organizar a leitura da realidade local. Não se trata de afirmar que toda teoria externa é inadequada. O conhecimento científico depende do diálogo com outras experiências. A questão é evitar que conceitos e modelos sejam aplicados de maneira automática.

Um modelo explicativo é produtivo quando ajuda a formular perguntas. Torna-se limitador quando impede que novas evidências modifiquem a interpretação. No caso das Ligas, a experiência de Pernambuco pode iluminar a análise de Matinhos, mas não deve encerrá-la. O pesquisador precisa estar disposto a encontrar diferenças.

A crítica epistemológica, nesse sentido, é uma crítica ao próprio procedimento de pesquisa. O historiador deve desconfiar do que parece evidente, questionar categorias naturalizadas e observar aquilo que os modelos não conseguem explicar. A recomendação de Montenegro sobre a desconstrução do "historiador natural" é fundamental. O pesquisador não chega ao arquivo sem referências. Leva consigo ideias sobre o que é importante, sobre quem é sujeito histórico e sobre o que deve ser considerado movimento social. Reconhecer essa condição não significa abandonar a objetividade. Significa tornar explícitas as escolhas e submeter as próprias interpretações ao confronto com as fontes.

CONTRIBUIÇÕES PARA UMA NOVA AGENDA DE PESQUISA

A crítica desenvolvida permite sugerir algumas possibilidades para pesquisas futuras. Primeiro, é necessário ampliar o recorte espacial. A experiência de Campo Maior não deve ser tratada como sinônimo de toda a experiência das Ligas no Piauí. O próprio estudo original registra referências a organizações em Teresina, Parnaíba, Regeneração e outras áreas.

Segundo, é importante ampliar o recorte social. Pesquisas futuras devem procurar não apenas as lideranças, mas também trabalhadores comuns, mulheres, famílias, proprietários, sindicalistas, religiosos, agentes públicos e outros sujeitos envolvidos nas disputas. Terceiro, deve-se aprofundar a análise das relações entre campo e cidade. A articulação entre a Liga de Matinhos e trabalhadores urbanos indica que a mobilização possuía redes que ultrapassavam o espaço rural.

Quarto, é necessário investigar mais profundamente a atuação da Igreja Católica. A relação entre Liga, sindicalismo cristão e instituições religiosas não pode ser explicada somente pela oposição entre "Igreja" e "movimento camponês". Existem diferentes setores, interesses e momentos. Quinto, a atuação partidária precisa ser examinada de maneira situada. Em vez de perguntar se os comunistas "criaram" ou "não criaram" as Ligas, seria mais produtivo investigar quais militantes estiveram presentes, em quais momentos, com quais estratégias e como os trabalhadores locais reagiram a essa presença.

Sexto, a memória deve ocupar posição central. Entrevistas com descendentes, antigos trabalhadores, moradores das localidades e pessoas vinculadas às organizações podem recuperar experiências não registradas nos documentos escritos. Sétimo, a cultura material precisa ser explorada. Documentos associativos, fotografias, jornais, carteiras, registros de reuniões e objetos preservados podem revelar práticas de organização e identidade. Por fim, a pesquisa comparativa entre Matinhos e outras experiências deve ser aprofundada, mas com uma comparação que preserve as diferenças.

Considerações finais

A análise da produção acadêmica sobre as Ligas Camponesas no Piauí permite concluir que a experiência de Matinhos ocupa posição importante na história dos movimentos sociais do estado, mas ainda enfrenta problemas de interpretação decorrentes da aplicação de modelos generalizantes. A questão central não é escolher uma única interpretação entre as pesquisas existentes. O mais importante é reconhecer que cada abordagem iluminou determinados aspectos e deixou outros em segundo plano.

Os estudos que enfatizam o protagonismo camponês contribuíram para retirar os trabalhadores da posição de simples objetos da história. Entretanto, alguns deles concentraram-se excessivamente nas lideranças, especialmente nos irmãos Lopes, reduzindo a complexidade do movimento coletivo. As pesquisas que enfatizaram os agentes externos contribuíram para inserir a mobilização piauiense no contexto político nacional. Contudo, ao estabelecerem uma oposição rígida entre agentes mobilizadores e massa mobilizada, correram o risco de retirar dos trabalhadores sua condição de sujeitos históricos.

Os trabalhos que articularam resistência camponesa e influência partidária avançaram ao reconhecer a dimensão política da experiência, mas, em determinados momentos, continuaram avaliando o caso piauiense segundo um padrão de luta revolucionária construído a partir de outras experiências. A crítica proposta neste artigo procura superar essas limitações sem negar as contribuições da produção existente.

A experiência de Matinhos precisa ser entendida em seus próprios termos. Isso significa reconhecer a existência de condições econômicas e sociais adversas, mas também a capacidade dos trabalhadores de construir respostas. Significa considerar a influência de partidos,

Igreja e Estado, sem transformar esses agentes em explicação exclusiva. Significa reconhecer a importância das lideranças sem reduzir o movimento à biografia delas.

Sobretudo, significa abandonar a ideia de que existe uma única forma legítima de movimento social. As Ligas Camponesas não constituíram uma experiência homogênea. Sua história foi composta por diferentes organizações, sujeitos, estratégias e contextos. A experiência de Pernambuco é fundamental, mas não deve funcionar como medida absoluta para todas as demais. Matinhos não precisa ser uma segunda Galileia para possuir relevância histórica.

Sua importância está precisamente naquilo que a torna particular: uma organização construída em circunstâncias específicas, por trabalhadores inseridos em relações sociais próprias, que formularam demandas, criaram redes de solidariedade, enfrentaram conflitos, negociaram condições de acesso à terra, articularam-se com trabalhadores urbanos e sofreram os efeitos da repressão de 1964.

A partir da noção de experiência, torna-se possível compreender que os sujeitos históricos se constituem no processo. Não são simplesmente massas conduzidas por agentes externos, nem indivíduos isolados que atuam fora das estruturas sociais. São sujeitos que interpretam suas condições, formulam expectativas, estabelecem alianças, enfrentam adversários e constroem práticas de resistência.

Essa perspectiva também modifica a compreensão da derrota. A repressão não elimina o significado da mobilização anterior. O encerramento institucional da Liga não apaga as experiências construídas pelos trabalhadores. Por isso, uma historiografia renovada das Ligas no Piauí deve deslocar-se da busca por confirmação de modelos para a investigação das especificidades. Deve perguntar menos "por que Matinhos não foi Galileia?" e mais "o que Matinhos revela sobre as formas de organização e resistência dos trabalhadores rurais no Piauí?".

Essa mudança de pergunta tem implicações epistemológicas profundas. Ela permite que a experiência local deixe de ser apenas um caso ilustrativo de uma teoria nacional e passe a ser fonte de novas interpretações. A reescrita da história das Ligas no Piauí exige, portanto, uma postura crítica diante das fontes e dos próprios modelos explicativos. Exige ampliar os arquivos, valorizar memórias, confrontar documentos, recuperar vozes silenciadas e reconhecer que a pluralidade das experiências sociais não constitui um obstáculo à história, mas uma de suas maiores riquezas.

Referências

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HOBSBAWM, Eric. Da história social à história da sociedade. In: Sobre história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWM, Eric J. Rebeldes e primitivos: estudos sobre as formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1978/1959.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Travessia e desafios. Clio. v. 28 n. 1 (2010): Jan-Jun. Dossiê: Memória, Narrativa, Política.2012.

IBIAPINA, Ramiro. Da exploração à militância: entre memória e páginas, a Liga Camponesa em Campo Maior (1962-1964). 2015.

MEDEIROS, Antônio José. Sindicalização rural e mobilização camponesa na crise do populismo: o caso do Piauí. 1994.

MUNIZ, Ana Cristina F.; FARIAS, Antônio Soares. Ligas Camponesas no Piauí. 2002.

PAZ, Rômulo Oliveira. Mobilizações camponesas: ruralização e enfrentamento na prática das primeiras organizações sindicais agrárias campo-maiorenses (1950-1964). 2010.

ROCHA, Libonato de Carvalho; CARVALHO, Lurdes; ÂNGELO, Joaquim. Ligas Camponesas no Piauí: Município de Campo Maior. Uma história de vida. 1991.

SOUSA, Ramsés de. Tempo de esperança: camponês e comunista na constituição das Ligas Camponesas no Piauí nas décadas de 1950-1960. 2015.

VIEGAS JÚNIOR, Gilmar Ferreira. Na lei ou na marra: contexto, trajetória e repressão no caso das Ligas Camponesas nordestinas (1955-1964). 2015.

CALAÇA, Ricardo Reinaldo da Silva. Uma Liga Camponesa na região dos Carnaubais: momentos emblemáticos na formação da Liga de Campo Maior (1950-1980). 2011.