Rodrigo dos Santos
Thiago Pereira da Silva Magela
Gesner Las Casas Brito Filho
Organizadores

MÉTODOS DE PESQUISA HISTÓRICA

questões introdutórias



UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado
EDITORA UNEMAT 25 anos

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

M593

Métodos de pesquisa histórica: questões introdutórias / Rodrigo dos Santos; Thiago Pereira da Silva Magela; Gesner Las Casas Brito Filho (Org.). – Cáceres: Editora UNEMAT, 2026. 256p.

ISBN: 978-85-7911-331-4 (documento digital)
DOI: 10.30681/978-85-7911-331-4

1. Metodologia da História. 2. Fontes históricas. 3. Teoria da História. 4. Ensino de História. 5. Técnicas historiográficas. I. Métodos de pesquisa histórica. II. Thiago Pereira da Silva Magela *et al*.

CDU 930.2

Bibliotecário Walter Clayton de Oliveira – CRB-1/2049

Rodrigo dos Santos
Thiago Pereira da Silva Magela
Gesner Las Casas Brito Filho
Organizadores

MÉTODOS DE PESQUISA HISTÓRICA

questões introdutórias

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado
EDITORA UNEMAT 25 anos

Cáceres – MT
2026

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1203/2026

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Adailton Alves da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Adriana Eloá Bento Amorim
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Dionei José da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Evaldo Ferreira
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Greciely Cristina da Costa
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Riller Silva Reverdito
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Silmara Cristina Dela da Silva
A Universidade Federal Fluminense - UFF

Anderson Marques do Amaral
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Adilson Pereira dos Santos
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Gustavo Rodrigues Canale
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Ivone Jesus Alexandre
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Zaqueu Henrique de Souza
Centro Universitário de Mineiros - Unifimes

SUPLENTES

Edson Pereira Barbosa
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Célia Regina Araújo Soares
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Marcos Antônio de Menezes
Universidade Federal de Jataí - UFJ

Milena Borges de Moraes
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patricia Santos de Oliveira
Universidade Federal de Viçosa - UFV

Antonia Alves Pereira
Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Santino Seabra Júnior
Universidade Estadual Paulista - Unesp

PRODUÇÃO EDITORIAL

EDITORA UNEMAT 2026

Copyright © dos organizadores, representantes dos autores, 2026.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora:	Vera Lucia da Rocha Maquêa
Vice-Reitor:	Alexandre Gonçalves Porto
Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas:	Maristela Cury Sarian
Imagens da capa:	Magnific
Capa:	Potira Manoela de Moraes
Diagramação:	Potira Manoela de Moraes
Revisão:	Maria Clara Oliveira da Cunha

EDITORA ASSOCIADA À ABEU
abeu.org.br

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EDITORA UNEMAT 25 anos

EDITORA UNEMAT
Av. Tancredo Neves, 1095, Cavalhada III
Cáceres - MT | CEP 78217-900
editora@unemat.br | www.unemat.br/site/editora

Já o bom historiador se parece
com o ogro da lenda.
Onde fareja carne humana,
sabe que ali está a sua caça.

(Marc Bloch, 2002, p. 54)

Aos discentes e docentes de História.

SUMÁRIO

Apresentação.....10

Capítulo 1

Imagem e semelhança: questões de método na análise de imagens em História 12

Gesner Las Casas Brito Filho

Capítulo 2

Desafios e experiências da imprensa periódica nos estudos históricos.....41

Rodrigo dos Santos

Capítulo 3

História (digital) e ferramentas digitais 79

Thiago Pereira da Silva Magela

Capítulo 4

Saberes da arte epistolográfica e os sentidos de si.....118

Maria do Socorro de Sousa Araújo (in memoriam)

Capítulo 5

História e Literatura: perspectivas metodológicas
a partir da obra de Manoel de Barros.....156

Fernanda Martins da Silva

Capítulo 6

Ensino de História e História oral:
as potencialidades de uma metodologia.....194

Regiane Cristina Custódio de Figueiredo

Capítulo 7

História e Cinema: a pesquisa e a escrita fílmica da história.....226

Daniel Ivori de Matos

Sobre os organizadores e autores 253

APRESENTAÇÃO

O livro *Métodos de pesquisa histórica: questões introdutórias* nasce com o propósito de oferecer aos estudantes, professores e pesquisadores um conjunto de caminhos para pensar o ofício do historiador/professor no mundo contemporâneo, sem perder de vista as questões fundamentais que estruturam a História enquanto ciência. A pesquisa histórica exige constante reflexão sobre seus métodos, fontes e formas de escrita.

A obra, organizada por pesquisadores de linhas de pesquisas diversas da História, reúne em seus capítulos diferentes abordagens da metodologia histórica, contemplando debates sobre imagens, imprensa periódica, ferramentas digitais, literatura, epistolografia, História Oral, ensino de história e cinema. Cada capítulo foi concebido para servir de introdução crítica a um campo específico de pesquisa, combinando aportes teóricos, referências bibliográficas fundamentais e exemplos de pesquisa.

Nesse sentido, a coletânea reflete a compreensão de que o trabalho do historiador não se resume à análise documental considerada tradicional. É cada vez mais necessário articular as múltiplas linguagens – visuais, textuais, digitais e orais – com rigor crítico e criatividade interpretativa. Assim, esse material busca incentivar o leitor a questionar as fronteiras entre fontes, narrativas e representações, oferecendo instrumentos para a construção de pesquisas sólidas e inovadoras.

Dentre as temáticas aqui discutidas, destacamos:

- Metodologias de estudo histórico de fontes visuais, em suas mais diversas formas e suportes.
- O estudo da imprensa periódica, especialmente, jornais.
- A interseção entre história e as tecnologias digitais tanto teoricamente quanto de forma prática.
- As cartas como fonte histórica.
- Questões que perpassam a pesquisa em História que tem como fonte a literatura.
- História Oral não somente no campo da metodologia de pesquisa, mas no campo do Ensino de História.
- Três formas de se trabalhar com cinema na pesquisa: como fonte histórica, como representação histórica e como forma de escrita da História.

Direcionada especialmente a estudantes de graduação, mas igualmente útil para professores e pós-graduandos, a obra é um guia introdutório sem ser reducionista, atuando como um convite ao aprofundamento teórico e metodológico. Ao final, os textos reunidos aqui revelam que a pesquisa histórica é, acima de tudo, um exercício de diálogo entre presente e passado, entre memória/história e crítica, entre fontes e interpretações.

Cáceres - MT, 30 de julho de 2025.

Rodrigo dos Santos
Thiago Pereira da Silva Magela
Gesner Las Casas Brito Filho

Capítulo 1

IMAGEM E SEMELHANÇA: QUESTÕES DE MÉTODO NA ANÁLISE DE IMAGENS EM HISTÓRIA

Gesner Las Casas Brito Filho

Et ait faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram

(Genesis 1, 26, p. 3)[1]

INTRODUÇÃO

Este texto tem o objetivo de introduzir as discussões teórico-metodológicas sobre o uso de imagens como fontes históricas, sobretudo para os alunos de graduação em História. Ele poderá ajudar o estudante a dar os primeiros passos nessa problemática, apresentando e sintetizando algumas das principais leituras sobre o tema. Um tema tão vasto jamais se esgotaria em poucas páginas. Portanto, recomenda-se que aqueles que desejam aprofundar-se no assunto busquem leituras específicas, muitas das quais são citadas aqui.

1 Tradução própria: E disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança.

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.1

Iniciamos com uma breve introdução sobre a importância das imagens nas sociedades humanas e o seu potencial como fonte histórica. Em seguida, apresentamos um histórico da incorporação recente das imagens aos estudos históricos. No coração do texto, apresentamos as principais metodologias de análise de imagens, à guisa de auxiliar os estudantes de graduação em História que estão dando os primeiros passos nessa área. Essa relação não pretende, de forma alguma, dar conta de todas as discussões possíveis sobre a análise de imagens, mas apenas oferecer caminhos iniciais aos estudantes interessados nas imagens como fontes históricas. Por fim, apresentamos conclusões que oferecem reflexões sobre o estatuto das imagens como fonte histórica, um processo que ainda está em andamento.

A importância das imagens como fontes históricas

As imagens acompanham os seres humanos o tempo todo, mesmo os que não podem vê-las, pois elas estão em nossas mentes. Elas nos acompanham e alimentam nossos gostos, nossas emoções, nossas repulsas, nossa noção do transcendente, do mundano e do passado. O mundo tecnológico e virtual atual apresenta uma saturação imensurável de imagens que nos bombardeiam o tempo todo. Um número incontável de fotos, propagandas, filmes, programas de televisão, memes, charges, redes sociais e até mesmo imagens geradas por inteligência artificial (IA) estão ainda mais presentes no cotidiano humano.

Durante milhares de anos de sua existência como espécie, o *Homo sapiens* produziu e cercou-se de imagens de forma manual e artesanal. Porém, desde o início da modernidade, com a invenção da imprensa, e depois com a invenção da fotografia, do cinema e da televisão, as imagens passaram a ser reproduzidas cada vez mais de forma seriada, em maior número e em menos tempo. Ainda que as formas de produção tenham mudado significativamente nos últimos séculos, a relação dos seres humanos e das sociedades humanas com as imagens ainda permanece. As imagens, para além do conceito de arte convencional das academias europeias, estão com o ser humano desde tempos imemoriais, presentes nas pinturas rupestres e nos artefatos feitos de pedra, barro e outros materiais.

Diante da onipresença das imagens em nossa paisagem social, retomamos Pesavento para defender a importância das conexões entre História e imagem. Imagens movem, comovem, criam memórias e mobilizam os seres humanos. A autora chama nossa atenção para o poder de comunicabilidade das imagens:

> Para discutir as novas relações entre a história e a imagem, cabe começar por alguns lugares-comuns, tais como o fato incontestável de que vivemos em um mundo perpassado por imagens, cercados e dominados por elas. Imagens nos fascinam, imagens povoam nossa memória que rememora o passado, imagens se oferecem a nossos olhos na cotidianidade da vida, imagens embalam os nossos sonhos e avatares do futuro, imagens ocupam nosso universo mental quando ativamos nossa capacidade de criar, transformar

> e pensar um mundo diferente daquele em que vivemos (Pesavento, 2008, p. 17).

As imagens feitas por mãos humanas passam ideias de um ser humano a outro de forma muito mais rápida, múltipla e efetiva do que, muitas vezes, a linguagem verbal, escrita ou falada. Ainda hoje, as ciências humanas, de forma geral, estão aprendendo a usar as imagens para acessar o pensamento humano. As imagens deixadas pelos humanos do passado podem se tornar, para o historiador, um ponto privilegiado e fundamental de acesso às imagens mentais, aos modos de pensar e até mesmo de ver ou ler o mundo das sociedades anteriores que habitaram o planeta.

Uma explicação inicial que precisa ser feita logo de início para auxiliar o estudante que busca se debruçar sobre as imagens é a diferenciação entre arte e imagem. Nem toda imagem é arte. Porém, toda arte pode ser lida como imagem. "Arte" é uma convenção iniciada no Renascimento e posteriormente sistematizada pelas academias de pintura europeias no século XVIII (Belting, 2006).

A imagem é, portanto, qualquer produção visual pictórica humana, desde as pinturas nas cavernas até logotipos produzidos por agências de publicidade, incluindo esculturas de terracota, afrescos, iluminuras medievais, arte acadêmica, fotografia, *design* de embalagens de produtos industrializados, ornamentos, histórias em quadrinhos, cinema e arte virtual da internet, entre outros inúmeros exemplos que não cabem aqui. Segundo Burke, "independentemente de sua qualidade

estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica" (Burke, 2004, p. 32). Portanto, tratando-se de uma produção humana, mesmo uma imagem considerada de mau gosto pode ser objeto de estudo de um historiador.

Conforme defendido por Ginzburg (1989) em seu célebre texto "Sinais: raízes de um paradigma indiciário", é parte fundamental do ofício do historiador analisar os indícios para criar sua "narrativa" histórica e reconstruir o passado. Não é por acaso que Ginzburg inicia seu texto com a História da Arte. O autor cita Giovanni Morelli e seu método detetivesco de descobrir a autoria de pinturas célebres por meio de indícios, como o formato das orelhas nas pinturas.

As produções pictóricas das sociedades humanas carregam os indícios do passado, e cabe ao historiador transformá-los em texto narrativo, com o auxílio de sua imaginação e de outras fontes do mesmo contexto, caso existam. Porém, para que essa narrativa se torne ciência histórica, o método é imprescindível. Esperamos que este texto auxilie as futuras gerações que estão iniciando sua jornada de investigação sobre as imagens, abrindo caminho para o contato com a diversidade atual de reflexões sobre o método de análise histórica das imagens.

O estatuto das imagens como fontes históricas

Desde o Renascimento, com o surgimento da crítica documental e do método "científico" das ciências humanas, o

documento escrito textual se tornou gradativamente o objeto de análise da ciência histórica. As produções pictóricas, sobretudo aquelas que se convencionou chamar de artes visuais, foram, ao mesmo tempo, relegadas ao campo da História da Arte. A análise feita por Lorenzo Valla no século XV que demonstrou a falsidade da *Doação de Constantino* é o caso emblemático dessa caminhada. Para Knauss (2008), esse será o modelo de análise textual da História que buscará a "verdade" dos fatos.

Com o passar dos séculos, o humanismo renascentista desembocou na filosofia iluminista, em que essa dicotomia se aprofundaria, e as universidades modernas iluministas surgiram com base nesse paradigma. Mais tarde, o positivismo do século XIX na historiografia aprofundou ainda mais essa separação entre História e fontes visuais ao eleger a fonte documental escrita oficial como o único e primordial objeto de pesquisa do historiador. Essa divisão entre História da Arte e a História começa a ruir quando se inicia a crítica à história cientificista.

O movimento dos Annales, em suas diversas gerações, ao incorporar outros tipos de fonte aos estudos históricos, ajudou a trazer as fontes visuais ao rol de materiais possíveis de serem trabalhados pelos historiadores. A crítica ao positivismo e à concepção cientificista da História reabriu os canais que haviam se fechado entre História e História da Arte. A noção de documento e de verdade histórica é criticada e posta de lado. "É nesse sentido que a historiografia contemporânea, ao superar a noção probatória da história, promoveu um reencontro com o estudo das imagens" (Knauss, 2006, p. 102).

O uso contemporâneo das imagens como fonte histórica não pode ser discutido sem mencionar a contribuição do movimento dos Annales nesse sentido. Desde a sua primeira geração, as produções pictóricas visuais humanas são incorporadas às fontes utilizadas por historiadores para buscar alcançar o passado. O positivismo histórico, criticado pelos historiadores dos Annales, defendia que as únicas fontes passíveis de estudo pelos historiadores eram as fontes oficiais escritas. Porém, em sua publicação póstuma seminal, *A apologia da História*, de 1944, Marc Bloch, historiador da primeira geração dos Annales, já afirmava que: "A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca, pode e deve informar sobre ele" (Bloch, 2001, p. 79). Nesse sentido, qualquer produção humana pode ser utilizada como fonte histórica, desde que analisada com a metodologia apropriada para se alcançar esse passado. Em outro trecho do mesmo livro, Bloch chama a atenção para o potencial das produções pictóricas humanas como fonte histórica:

> Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário dos túmulos têm tanto a lhe dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos (Bloch, 2001, p. 80).

Bloch destaca as potencialidades das imagens como fontes históricas, além das tradicionais fontes escritas. Desse modo, a conjugação da análise de fontes escritas e imagéticas

pode contribuir para que o historiador alcance uma diversidade maior de características das sociedades do passado. Ainda que não se aprofunde nessa temática, Bloch indica a incorporação das produções imagéticas como fontes históricas, processo que se ampliará nas próximas gerações do movimento dos Annales, na chamada História Nova, que gradativamente influenciou as pesquisas históricas no Brasil, sobretudo após a década de 1970.

As imagens ocuparão um lugar privilegiado como fontes históricas, sobretudo nos estudos medievais de fontes visuais de Jean-Claude Schmitt e Jêrome Baschett, herdeiros do movimento dos Annales. Em vez de utilizar o termo "arte" para se referir a essas fontes visuais, ambos os autores preferiram usar a palavra "imagem". Eles justificam essa preferência, visto que a palavra "arte" carrega um significado advindo do Renascimento que foi consagrado pelas academias de pintura nos séculos seguintes, no qual a arte é considerada sublime e criada para e pelas elites europeias.

Essa arte não corresponde a toda produção visual humana, mas àquelas produzidas para serem exibidas como arte, ou seja, as obras-primas da História da Arte tradicional:

> É também uma forma de evitar as palavras 'arte', 'obra de arte', 'artista', que correspondem a noções que não existem de forma autônoma na Idade Média. Enfim, ele marca uma distância em relação às regras de uma história da arte que concedeu por muito tempo o primado ao julgamento estético e por conseguinte às obras-primas. Mas essa utilização não deve fazer esquecer a dimensão

> estética das obras das quais falamos – dimensão reconhecida mesmo na Idade Média como um elemento necessário ao cumprimento da função da imagem. Então, se não se pode identificar a coisa da qual falamos incluindo-a na categoria 'arte', é forçoso admitir que nela há arte (isto é, um "saber-fazer" praticado em graus variados, e um valor estético que contribui a conferir ao objeto o poder que o torna eficaz (Baschet, 1996, p. 10-11).

Baschet evidencia, no trecho, a opção pela palavra "imagem" como forma de distanciar-se da História da Arte tradicional, presa aos cânones estéticos da modernidade e contemporaneidade, como uma produção intelectual das grandes escolas europeias ou por elas reconhecidas como arte. Dessa forma, tanto as imagens pré-renascentistas medievais quanto as produções pictóricas não europeias em geral podem ser objeto de estudo do historiador. O autor salienta, ainda, que essa nomenclatura não diminui de forma alguma o valor estético das imagens que não são consideradas canonicamente como arte pela tradição europeia, pelo contrário, ela mostra sua riqueza estética.

Nesse sentido, em uma entrevista feita por Leandro Alves Teodoro, publicada em 2019, Jean-Claude Schmitt declara que prefere a palavra "imagem", em sua origem latina etimológica *imago*. Ele nomeia a visualidade dentro da própria mente humana:

> Durante as minhas pesquisas como historiador, pareceu-me evidente que o documento visual tinha o seu papel, dando informações complementares e diferentes dos textos e da arqueologia. Então,

> eu queria levar isso em conta, mas não como um historiador da arte, cuja especialidade é isto, mas como um historiador que coloca as imagens no contexto histórico, cultural e social, isto é, num plano mais vasto. Assim, eu fui ensinado que a imagem não era simplesmente a imagem material, mas também o imaginário, do qual os textos falam também à sua maneira: os fantasmas, os sonhos etc. Eu coloquei, portanto, a imagem nos sentidos mais gerais – que eu nomeio 'imago' – no centro de minha atenção, no cruzamento de textos e imagens materiais e no coração da cultura medieval (Schmitt, 2019, p. 645).

O autor amplia a noção de imagem como fonte histórica ao estabelecer uma conexão entre a origem de sua materialidade e a imagem advinda da psiquê humana. Além disso, Schmitt conecta a palavra "imagem", em latim *imago*, à própria noção de imaginário e, portanto, aos conceitos caros à terceira geração dos Annales, sobretudo a Jacques Le Goff.

Ainda que tenha sido muito criticado recentemente, principalmente no que se refere ao conceito de mentalidades, por ser uma tendência reducionista a fenômenos que se mostram muito mais complexos, Jacques Le Goff é um historiador incontornável, especialmente no que diz respeito a questões metodológicas. Suas contribuições também podem ser observadas no capítulo "Documento/Monumento" do clássico *História e memória*. Le Goff afirma que, independentemente dos diversos modos de se abordar um documento histórico, "para que ele possa contribuir para uma história total, importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte" (Le Goff, 1994, p. 538).

Ele segue enumerando diversos exemplos do que nomeia como monumentos: documentos arqueológicos, documentos iconográficos e outras categorias. Essa categoria de fontes que o autor coloca como monumento, chamada iconográfica, corresponde às imagens as quais nos focamos neste texto. As imagens, portanto, fazem parte dos vestígios do passado e da memória e precisam ser transformadas em História pelo operador da ciência histórica: o historiador (Le Goff, 2013, p. 530).

Schmitt mostra-se muito mais ambicioso do que Le Goff ao defender que as imagens não são uma simples categoria tipológica de fontes. Elas podem e devem estar no primeiro plano das análises do historiador. A incorporação das imagens à ciência histórica, para além da arte, amplia o acesso do historiador ao passado. Sobre essa questão, ele afirma:

> Durante muito tempo relegadas ao domínio exclusivo dos historiadores da arte, as imagens são hoje consideradas objetos que relevam, como os demais (os testemunhos escritos, em primeiro lugar), da observação das ciências sociais e do discurso do historiador. Todas as imagens interessam a este, inclusive – e talvez especialmente – aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, das suas concepções da figuração, das suas maneiras de fazer e de olhar esses objetos. Todas as imagens, em todo o caso, têm a sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos,

> litúrgicos e mesmo mágicos. Isto quer dizer que participam plenamente no funcionamento e na reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de 'caça' do historiador (Schmitt, 2007, p. 11).

Para Schmitt, além de ampliar a tipologia de fontes disponíveis aos historiadores – sobretudo aos medievalistas, pois a categoria "arte" é uma criação da modernidade –, a categoria "imagem", aplicada a produções visuais do passado, amplia o alcance de aspectos do passado para além do institucional.

Conforme Bloch, este trecho menciona aquilo que o historiador busca:

> Por detrás dos traços sensíveis da paisagem, dos utensílios ou das máquinas, por detrás dos documentos escritos aparentemente mais glaciais e das instituições aparentemente mais distanciadas dos que as elaboraram, são exatamente os homens que a história pretende apreender. Quem não o conseguir será, quando muito e na melhor das hipóteses, um servente da erudição. O bom historiador, esse, assemelha-se ao monstro da lenda. Onde farejar carne humana é que está a sua caça (Bloch, 2001, p. 28).

Esse trecho clássico de Marc Bloch ainda se faz necessário como um manifesto de uma escrita da história que busca alcançar os seres humanos do passado, e não apenas o discurso oficial. As imagens, assim como diversas outras produções humanas além dos textos escritos, podem permitir que o historiador acesse diversos aspectos do passado. Desde elementos do cotidiano até aspectos do pensamento

dos seres humanos do passado tornam-se mais acessíveis, pois as imagens estão conectadas aos aspectos mentais dos indivíduos. Assim, as imagens podem contribuir para que o bom historiador chegue mais perto do que considera essencial: a carne humana, ou seja, o ser humano naquele passado.

Ainda assim, Schmitt chama a atenção para o fato de que esse processo de incorporação das fontes imagéticas aos estudos históricos ainda está em andamento:

> Há alguns anos, um número crescente de historiadores vem se interessando pelas imagens e pela arte, um domínio de investigação tradicionalmente vinculado aos 'historiadores da arte'. Essa evolução das práticas históricas tem, evidentemente, consequências para ambas as disciplinas mencionadas. Ampliou o "território do historiador" e o obrigou a refletir sobre objetos e valores – notadamente o valor estético – que não estava habituado a considerar. Levou, por sua vez, o historiador da arte a questionar os conteúdos e o futuro de sua própria disciplina e, talvez de forma inversa, diante das novas exigências com as quais o historiador se depara, a refletir sobre a dimensão social das obras de arte. O desejo e a necessidade de uma colaboração parecem, hoje em dia, amplamente reconhecidos. Mas ainda resta definir em que condições uma verdadeira colaboração poderá se revelar fecunda (Schmitt, 2007, p. 25).

Schmitt destaca o fato de que a incorporação progressiva do objeto imagem aos estudos historiográficos trouxe mudanças para o ofício do historiador e, ao mesmo tempo, novas problemáticas para a própria História da Arte. Como aponta o autor, esse processo ainda está incompleto

e pode trazer novas possibilidades e interpretações de fontes imagéticas conhecidas por historiadores e, mais especificamente, historiadores da arte. No que se refere à História propriamente dita, essa perspectiva ainda está em andamento, o que demonstra que o trecho citado de Schmitt é uma fotografia de um processo em curso, para usar uma metáfora imagética.

James Elkins chama a atenção para outro nicho de imagens que podem ser estudadas pelo historiador: as imagens que não são arte. Fora do cânone da arte ocidental cunhado pelo Renascimento e, posteriormente, pelo Iluminismo, essas imagens são muitas e variadas – e ainda pouco estudadas por historiadores como fontes históricas, tais como:

> […] gráficos, cartas, mapas, configurações geométricas, anotações, planos, documentos oficiais, algumas cédulas, contratos, selos e carimbos, mapas astronômicos e astrológicos, desenhos técnicos e de engenharia, imagens científicas de todo tipo, esquemas e elementos pictográficos ou ideográficos na escrita: em outras palavras, a soma total das imagens visuais que não são obviamente nem obras de arte nem artefatos religiosos (Elkins, 2011, p. 8).

O historiador, ao buscar analisar essas imagens, ganha campo e novo fôlego ao considerar essa nova categoria de fontes. Apesar de muitos historiadores ainda persistirem no uso ou leitura defasados de imagens como meras ilustrações adjacentes aos argumentos que corroborariam suas interpretações das fontes textuais, à medida que mais historiadores se debruçam sobre as análises detalhadas de

imagens com metodologias apropriadas, esses usos errôneos tendem a se tornar cada vez mais escassos.

Entre as produções do passado histórico da humanidade estão as imagens. Michel de Certeau (1982), ao discutir fontes e metodologia, utiliza o termo "imagem" para se referir às fontes visuais. Certeau defendeu seu uso juntamente com outras tipologias de fontes, relembrando que o objeto de análise do historiador não é o tempo, mas as fontes históricas deixadas pelo passado. Os objetos físicos são aquilo que o historiador deve transformar em texto científico-histórico.

Algumas abordagens em análise histórica de imagens

Quando se fala em analisar imagens como objeto de pesquisa em geral, há diversas metodologias, e seria impossível abarcar todas em um texto curto cujo propósito é auxiliar o estudante de graduação. Por isso, priorizamos aquelas mais conectadas com os estudos históricos e que usamos em nossas pesquisas. É importante lembrar que nenhuma delas é estanque: podem e devem ser utilizadas de forma combinada. Algumas caem em desuso por um tempo e depois retornam reabilitadas, enriquecidas com as críticas, como a iconologia de Panofsky (2007). Além disso, há a questão da teoria da História, ou seja, como cada autor pensa a ciência histórica. Essa é outra discussão que tangenciaremos, mas não aprofundaremos, visto que não é o foco deste texto.

Uma sugestão importante que deixamos aos estudantes que decidirem dedicar-se ao estudo de fontes imagéticas em suas pesquisas é que leiam os autores citados em seus textos originais. Sendo assim, forneceremos a seguir, pontualmente, uma base de pensamentos e métodos desses autores.

Iconografia e iconologia

Ainda que possam ser traçados desde o início da Renascença, os "iconografistas" ou "iconologistas", embora variados, formam um dos grupos de propostas mais conhecidos no estudo das imagens. Este é um dos métodos mais conhecidos e de fácil utilização, até por aqueles que estão dando os primeiros passos no estudo das imagens. A vertente mais difundida é aquela advinda de estudiosos da cidade de Hamburgo, na Alemanha anterior à ascensão nazista. Nessa esteira, surgiram autores como Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgar Wind (1900-1971). O enfoque desse grupo está sintetizado nos escritos de Panofsky, o autor mais difundido entre eles, que migrou para os Estados Unidos em 1934, fugindo do nazismo. Durante seu período na academia estadunidense, Panofsky ganhou notoriedade mundial, sendo um dos mais influentes historiadores da arte (Burke, 2004).

Em seus escritos, Panofsky (2007) defende o uso de três etapas para a análise de uma fonte visual:

1. Descrição pré-iconográfica: identificação descritiva e formal dos elementos presentes na imagem estudada, sem estabelecer conexões com informações históricas ou contextuais, ou seja, o "significado natural", segundo Panofsky. Esse nível consiste na identificação "de formas puras" ou "objetos naturais como seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas, e assim por diante" (Panofsky, 2007, p. 49-74).

2. Fase iconográfica: identificação dos temas e motivos da imagem com algum tema universalmente conhecido. O chamado "significado convencional", ou seja, estabelecido por convenções. Por exemplo: *A última ceia* ou a figuração de São Bartolomeu.

3. Fase iconológica: interpretação do significado das imagens, conectando-as ao seu contexto histórico-cultural, com o auxílio de fontes escritas ou outras fontes do mesmo período. Trata-se do significado "intrínseco", ou seja, os

> princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra (Panofsky, 2007, p. 50-51).

Por exemplo: podemos comparar mudanças na forma de representação da Natividade no Renascimento com as imagens medievais, ou fazer o mesmo movimento com pinturas da Última ceia.

O método iconológico de Panofsky foi muito criticado por diversos autores, por inúmeras razões, desde a falta de dimensão e contato com o contexto de produção das imagens até a falta de conexão com a audiência das artes. Outros autores criticaram o método por ser excessivamente literário e pouco conectado às características intrínsecas das imagens por assumir que elas são transposições de ideias escritas, além de privilegiar o conteúdo em detrimento da forma.

Outro perigo estaria em supor que as imagens expressam o "espírito da época" (Burke, 2004, p. 77). Para Baxandall, por exemplo, Panofsky se distanciou da própria obra de arte ao buscar apenas criar um texto sobre ela. Para ele, "nós não explicamos um quadro, explicamos observações sobre um quadro" (Baxandall, 2006, p. 31). Portanto, segundo ele, o método panofskyano seria pouco atento às práticas de recepção das imagens, com enfoque excessivo em interpretações que priorizam as elites culturais. Além disso, seria esquemático em excesso, limitando o acesso aos modos de pensamento do passado e ao histórico.

Segundo Burke (2004, p. 78), "pode-se dizer que os historiadores precisam da iconografia, porém, devem ir além dela". Para tanto, seria necessário aliá-la a outros tipos de estudo sistemático. O autor e nós também defendemos que o estudante de graduação comece sua análise utilizando o método panofskyano pelo seu didatismo, mas que o enriqueça com outras vertentes. Nos tópicos a seguir, traremos algumas sugestões de como o pesquisador que trabalha com imagens

pode superar limitações dessa metodologia e seguir o conselho de Burke.

Imagens e o contexto social e histórico

Pierre Francastel, assim como Panofsky, é outro importante autor na questão da metodologia das imagens. Ele pensa nas artes como produtos que integram as sociedades que as criaram, ou seja, como partes intrínsecas delas. Dessa forma, as artes visuais são produtos do espaço social que as gerou e, portanto, aquele que busca interpretá-las não pode desprezar esse contexto. Entretanto, para ele, esse espaço de produção está ligado aos processos históricos produzidos pelo coletivo de seres humanos que criaram essas imagens. Para Francastel, por exemplo, o pintor renascentista Brunelleschi (1377-1446) não teria sido o inventor do Renascimento ao usar o ponto de fuga, mas teria posto em prática uma questão que o precedia: "a resolução de uma dificuldade legada pelas gerações que o precederam" (Francastel, 1990, p. 9).

Pensando nesse percurso, podemos propor ao estudante que busca analisar imagens as críticas e as reflexões de um autor que atualmente é uma referência importante no estudo das imagens. Didi-Huberman investigou escritos de diversas fases de Panofsky, sobretudo do período anterior à sua migração para os Estados Unidos, enquanto ele ainda vivia na Alemanha. Para Didi-Huberman (2015), o método de Panofsky, discípulo de Aby Warburg e neokantiano, abriu

novas portas. Porém, assim que as abriu, ele as teria fechado novamente, permitindo que a crítica passasse apenas por um breve momento de passagem: uma corrente de ar, ou seja, o frescor de uma nova visão sobre as imagens estudadas. Ainda que tenha trazido uma nova metodologia e um frescor de novas ideias para o estudo das imagens, Panofsky teria cristalizado um modelo de análise, tal qual os modelos kantianos de ciência. Em seus primeiros escritos, o método previa o retorno aos primeiros estágios sucessivas vezes. Tradicionalmente apontado como representante de uma iconologia positivista, Didi-Huberman destaca que Panofsky não é tão rígido quanto se crê. Embora fosse vanguardista em relação às "entidades canônicas", ele não ignorava o caráter dinâmico, ambíguo e transitório dos símbolos visuais.

O anacronismo como método

Georges Didi-Huberman adiciona o uso do anacronismo associado ao método iconográfico e iconológico de Panofsky. Segundo ele, aquele que analisa as imagens não pode se contentar em fazê-lo apenas sob o ângulo da eucronia, isto é, o ângulo conveniente do artista e de seu tempo, mas deve considerar o que vai além do que seria anacrônico para a mente do próprio artista e de sua época (Didi-Huberman, 2015).

Para Nicole Loraux, o elogio do anacronismo é fundamental para o trabalho do historiador, sugerindo que se conceda um lugar aos fenômenos de repetição no tempo cronológico da história. O historiador deve se concentrar

nesses fenômenos, pois eles estão ligados à "sistemática das paixões e das relações com o poder, que provavelmente, aliás, são cúmplices" (Loraux, 1992, p. 67). O anacronismo seria usado para buscar essas recorrências históricas. Dessa forma, busca-se aquilo que é humano. Os historiadores devem analisar o passado "apegando-se a tudo o que ultrapassa o tempo da narração ordenada: aos embalos assim como às ilhotas de imobilidade que negam o tempo na história, mas que fazem o tempo da história" (Loraux, 1992, p. 75).

O elogio ao anacronismo de Loraux e de Didi-Huberman faz parte de uma crítica aos resquícios kantianos e cientificistas presentes tanto na História quanto na História da Arte. Trata-se de uma crítica à narrativa linear e a uma ciência de análise do passado que almeja dar conta de todos os significados presentes em uma fonte histórica. Ao focar as imagens, Didi-Huberman sugere abrir a análise onde Panofsky a fechou, ou seja, que o método iconológico não seja um fim em si mesmo, mas que o estudioso possa abrir e reabrir essas etapas de análise.

Ao ver uma imagem de um monstro, por exemplo, pode-se inferir que, quaisquer que sejam os significados específicos que aquele determinado monstro tenha em diversas culturas, monstros são desenhados para causar medo e incômodo em quem os vê. À parte de uma análise psicanalítica dos monstros, sabe-se que a imagem de um ser monstruoso causa repulsa e medo. Essa inferência pessoal e anacrônica pode auxiliar o historiador, em um primeiro momento, a entender a razão

pela qual tal monstro foi ali colocado pelo artista que desenhou determinada imagem. O pesquisador usa como base suas próprias impressões emocionais frente à imagem. Em um segundo momento, por meio do contexto social e histórico, ele retira os excessos do anacronismo inicial, lapidando sua análise para que ela siga o que Francastel (1990) defende: a conexão com o contexto social e histórico da produção da imagem em análise.

História cultural da imagem

Outra forma de analisar imagens para além de seu contexto de produção seria investigar como se dá o processo de apropriação da imagem em diferentes contextos sociais e históricos. Nesse sentido, a imagem é ressignificada em contextos diferentes daquele em que foi produzida. Tal abordagem pode ser vista em Burke (2004) e Chartier (1990), entre outros autores. As dificuldades enfrentadas por essa vertente de análise estão na dificuldade de se acessar, por meio de fontes ou *corpus* documental, a recepção de algumas imagens em determinados períodos históricos. Muitas vezes, o que resta é a própria imagem, sendo ela mesma um fragmento do passado.

Análise formal e semiótica

Entre as análises formais, podemos citar as ideias gerais tanto de forma e técnica quanto de significado intrínseco à

obra, num caminho que prioriza uma gramática da produção da imagem. Para Gombrich (1999), por exemplo, é mais importante preocupar-se com o fazer arte do artista do que com seu produto. Para ele, "nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas" (Gombrich, 1999, p. 15). Segundo ele, a arte é uma linguagem de formas e cores. Entender uma obra de arte requer observar a composição, a linha, o equilíbrio e o contraste. Para o autor, as artes são produtos de convenções e procedimentos que arranjam a percepção, tornando-a relacionada, e depois se instrumentalizam em uma linguagem, aproximando-se de uma interpretação semiótica, na qual se priorizam análises formais das composições.

Umberto Eco (1984) e Roland Barthes (1984) são exemplos de uma extensa linha de autores que buscam aplicar a semiótica à análise de imagens. Apesar da riqueza de possibilidades que essa vertente proporciona, ao focar a retomada da técnica e do simbolismo na produção de imagens, suas abordagens apresentam ao historiador de fontes visuais o risco de se perder o contexto histórico e social de produção da imagem. Outro problema é o risco de se avaliar que a riqueza técnica produz uma hierarquia entre as imagens, de modo que algumas fontes seriam mais "merecedoras" de pesquisa do que outras por serem mais ricas em conteúdo estético.

História social da arte (e das imagens)

Alguns autores com influência materialista contribuíram com elementos que podem enriquecer a análise das imagens ao enquadrá-las como produtos das condições sociais e materiais de produção, não apenas em sua materialidade, mas também em seus temas. Podemos citar como expoentes dessa vertente Arnold Hauser e T. J. Clark.

Hauser (1962) analisa a arte com base nas condições sociais de produção, pois, para ele, a arte não é um mero reflexo da vida real, mas um fruto das condições materiais e ideológicas de uma coletividade humana. Já Clark (2004) robustece a crítica marxista à produção das artes, pois, para ele, as imagens do povo são frequentemente fabricadas para o povo, mas não pelo povo.

Esses autores conectam suas análises das imagens e de suas produções a questões ligadas a classes sociais, ideologias etc. As críticas comumente feitas aos autores da vertente da História Social da Arte referem-se à sua tendência de reduzir a produção de imagens ao reflexo das estruturas sociais e de suas condições materiais, perdendo o contato com questões estéticas e simbólicas que não estão necessariamente conectadas às questões de produção de riqueza e de hierarquias sociais. Essas críticas são feitas, entre outros autores, por Bourdieu (2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos autores e vertentes teórico-metodológicas ficaram de fora deste texto. Há imagens que necessitam da intersecção de outros autores teóricos, devido às suas naturezas simbólicas, materiais, espaciais e históricas. No entanto, acreditamos que os tópicos e os autores escolhidos funcionam como uma porta de entrada para as inúmeras discussões teórico-metodológicas sobre as imagens nos estudos históricos. Sugerimos aos estudantes que se interessem pela análise das imagens que busquem ler os textos originais dos autores referenciados. Buscamos priorizar textos que estão traduzidos para o português, pensando no acesso facilitado dos estudantes de graduação em História das universidades brasileiras.

Sugerimos que o estudante inicie suas análises com o método iconológico panofskyano, agregando algumas (ou todas) as outras vertentes explicadas, ou ainda outras que não foram citadas, segundo as especificidades da fonte imagética a ser analisada e com a abordagem necessária para as questões da pesquisa.

As imagens ainda são uma categoria de fontes históricas pouco exploradas por historiadores. Portanto, elas têm grande potencial de acesso ao passado humano. Afinal, as fontes imagéticas são feitas à imagem e semelhança das imagens presentes na mente dos indivíduos durante diversos processos históricos e podem funcionar como uma conexão para que o

historiador alcance, mesmo que de relance, o passado desses seres humanos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *In*: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. **L'image**: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26. Tradução de Maria Cristina C. L. Pereira. Disponível em: https://lathimm.fflch.usp.br/sites/lathimm.fflch.usp.br/files/inline-files/trad%20baschet.pdf. Acesso em: 22 jul. 2025.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Bauru: Edusc, 2004.

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

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CLARK, Timothy James. **A imagem do povo**: Gustave Courbet e a revolução de 1848. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLUNGA, Alberto; TURRADO, Lorenzo. **Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting images**: questioning the ends of a certain History of Art. Pennsylvania: Les Editions de Minuit, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI–HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Campinas: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. **Porto Arte**: revista de Artes Visuais, v. 18, n. 30, p. 7–42, 2011. DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.29619. Disponível em: Acesso em: 22 mar. 2026.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 57-70, 2008. DOI: 10.22456/1983-201X.7964. Disponível em: https://doi.org/10.22456/1983-201X.7964. Acesso: 22 mar. 2026.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura**: Revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 7–18, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. *In*: NOVAIS, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57-70.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: território do historiador. *In*: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 17-34.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude; TEODORO, Leandro Alves. Trajetos e escolhas de Jean-Claude Schmitt. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 643-648, abr./jun. 2019.

Capítulo 2

DESAFIOS E EXPERIÊNCIAS DA IMPRENSA PERIÓDICA NOS ESTUDOS HISTÓRICOS

Rodrigo dos Santos

INTRODUÇÃO

O presente capítulo não é um manual de utilização de fontes periódicas em pesquisas históricas. Muito menos pretendemos dar conta de todos os aspectos e usos desse tipo de fonte/objeto, pois não ambicionamos abarcar a totalidade da imprensa, mas sim um fragmento da discussão histórica. Sabemos que há uma fragmentação do que pode ser considerado como História, sendo também necessário repensar os problemas, as abordagens e as temáticas desse campo. Nesse sentido, o nosso principal objetivo é fornecer reflexões e dicas para os historiadores iniciantes no trato com a imprensa periódica, especialmente jornais, para que desenvolvam suas pesquisas e se qualifiquem cada vez mais como profissionais. Acreditamos que nossas sugestões auxiliarão nas análises e nas problematizações históricas

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.2

dos pesquisadores que utilizam essa fonte ou reconstroem a História a partir dela.

Posto isso, a História aqui é pensada como uma ciência que estuda os seres humanos no tempo e no espaço (Bloch, 2002) por meio de fontes históricas. Por isso, ela é inconclusa e marcada por uma construção imperfeita do passado (Nora, 1993)[2]. Além disso, optamos por enfatizar os Estudos Culturais, especialmente as problematizações advindas da História Cultural e toda a abrangência que ela comporta[3], problematizando signos, significantes, práticas e representações na imprensa periódica.

Isso é justificável, pois a corrente à qual nos filiamos pensa a cultura como pluralista, circular e como prática cotidiana. Contudo, ela não se fecha em si mesma, interagindo não apenas com historiadores de outras vertentes teórico-metodológicas, mas também pensando a interdisciplinaridade como um dos principais elementos da ciência histórica. Além disso, apoiamo-nos também nas discussões historiográficas,

2 Pierre Nora (1993) chama a atenção para a diferença entre história e memória. Enquanto a memória pretende uma versão perfeita do passado, marcada principalmente pela invenção, a história é imperfeita, marcada por lacunas e construída por meio de fontes históricas, que preservam o que o passado tentou salvar para o presente.

3 Como aponta Peter Burke (2005), muita coisa é escrita sob a ótica da história cultural, focando principalmente em práticas e representações. Além disso, mesmo quando não demarcam esses conceitos, outra parte considerável das pesquisas históricas se filia a essa "construção" historiográfica ou dialoga com ela. Afinal, a escrita da História não pode estar fechada em si mesma, muito menos a história enquanto ciência.

bem como nas sociológicas, geográficas, antropológicas, entre outras.

À vista disso, o texto que ora escrevemos, além da introdução e das considerações finais, divide-se em duas partes. Na primeira, que denominamos "A imprensa e os jornais como fontes históricas", discutimos como os periódicos foram pensados, mencionando sua historicidade e demarcando quando e de que forma foram refletidos como fontes e objetos para os estudos históricos. Na segunda parte, "Algumas dicas (quase) objetivas sobre a imprensa como fonte histórica", buscamos apresentar, a partir da experiência, alguns trabalhos e a abordagem feita com a referida fonte, apontando algumas preocupações que os historiadores, principalmente os culturais, devem ter ao analisar esse material.

A imprensa e os jornais como fontes históricas[4]

Segundo Renée Barata Zicman (1985), em um trabalho pioneiro sobre as discussões entre História e imprensa, há duas conexões entre esses dois campos de estudo. A primeira é a história da imprensa, que se preocupa com a historicidade dos periódicos; a segunda é a História a partir da imprensa, que discute a imprensa como fonte para a História. Neste texto, apresentamos as duas abordagens. Entretanto, a maioria

4 A primeira parte deste capítulo é uma versão ampliada, revisada e discutida do item "2.3: Os jornais e os estudos históricos", publicado há mais de dez anos na dissertação *Discursos sobre imigração no jornal Folha do Oeste – Guarapuava, Paraná (1946-1960)* (Santos, 2015).

dos trabalhos aqui destacados foca no segundo aspecto, considerando a imprensa como uma fonte para a História.

Nesse sentido, conforme aponta Maria Helena Capelato (2015), a imprensa periódica, especialmente em relação ao seu viés político, se configurou na Europa ao longo do século XVIII, destacando-se como um veículo de ideias contrárias ao Antigo Regime[5]. Apesar de seu propósito contestador, ainda no século XIX e início do XX, período de constituição da ciência histórica, a imprensa periódica como fonte ou objeto da História não era percebida como relevante, sendo pouco cogitada pelos profissionais que realizavam a sua escrita. Os historiadores acreditavam que esse tipo de material não possuía o rigor necessário para seus estudos, por não ser um documento oficial, o que poderia levar a falsificações, sendo a confiabilidade do material uma das principais preocupações. Havia a crença de que as fontes deveriam ser marcadas pela objetividade, neutralidade, fidedignidade e credibilidade, além de que deveriam estar distantes de seu tempo para evitar contaminações do presente. Elas deveriam ser o real, e não sua representação, como acreditamos hoje.

Nesse contexto histórico, a imprensa parecia uma fonte inviável para perceber os movimentos históricos, pois estava impregnada de aspectos políticos, econômicos e cotidianos

5 A consolidação da imprensa no Brasil se efetiva com a chegada da família real em 1808 e a criação, em setembro do mesmo ano, da *Gazeta do Rio de Janeiro*. No entanto, é preciso lembrar que, em junho de 1808, já circulava o *Correio Braziliense*, de Hipólito da Costa, editado em solo europeu (Martins; Luca, 2012).

do tempo presente. Acreditava-se também que ela não tinha objetividade suficiente para mostrar eventos relevantes do passado, sustentando uma visão dos "grandes homens/heróis", na qual o fato deveria, nessa perspectiva, ser igual à realidade, como uma fotografia do presente. Entre as principais correntes historiográficas do período destacava-se a história metódica, considerada positivista, que se preocupava com a data, o fato e a veracidade do documento.

Conforme Tania Regina de Luca (2014), a imprensa, especialmente os jornais, era considerada frágil devido à sua escrita fragmentada, geralmente construída em colunas, e por não ter, inicialmente, circulação periódica, por causa das dificuldades enfrentadas pelos primeiros impressos, como a falta de patrocínio, de luz elétrica e o uso de materiais ainda rudimentares. A imprensa não respondia de forma satisfatória à sociedade daquele tempo e aos problemas históricos. Para esses historiadores, a neutralidade ou objetividade do jornal também era comprometida pelo fato de que essa fonte histórica era escrita com impressões do ocorrido no "calor do momento", carregada de interesses, compromissos e paixões. Os historiadores metódicos acreditavam que, para serem tanto fonte quanto objeto da História, os jornais, enquanto artefatos culturais, não deveriam demonstrar subjetividade; caso contrário, seriam desprezados e não atenderiam aos requisitos necessários para a escrita da História.

O uso da imprensa como fonte para a História, sobretudo dos jornais, só foi possível a partir da corrente

historiográfica denominada Annales ou *Annales d'Histoire Économique et Sociale*[6], no século XX. A partir dela, realizou-se um deslocamento nos estudos, que passaram a considerar a estrutura de longa duração e a focar os estudos econômicos ou demográficos. Por estudos econômicos e demográficos de longa duração entendem-se as pesquisas com abordagem serial, que utilizam documentos de um período específico escolhido pelo historiador, como notas, livros-caixa, atas e outros. Essas pesquisas primam pela abordagem quantitativa, contando e relacionando temáticas históricas de sua preferência. Com isso, o grupo buscou outras formas de escrever a História, com *novos objetos, problemas e abordagens*. Desse modo, surgiram novas formas de conceber a História, com novos assuntos, questões e metodologias. Nesse contexto, especificamente na terceira geração dos Annales, as fontes periódicas, principalmente os jornais, foram reconhecidas como fontes para a História e, timidamente, também se consolidaram como objetos de estudo (Luca, 2014).

De acordo com Maurilio Dantielly Calonga (2012), a primeira geração dos Annales não priorizou os estudos com fontes periódicas, principalmente por não se concentrar na temporalidade recente, que hoje chamamos de história do tempo presente e imediata, sendo uma das suas preocupações as discussões medievalistas. A segunda geração, liderada

6 Segundo Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009), entende-se por Annales o movimento fundado por Marc Bloch e Lucien Febvre no século XX, na França, que valorizava a interdisciplinaridade e promovia a aproximação da História com outras ciências, como a Economia e a Sociologia.

por Fernand Braudel e que havia incorporado a Linguística, a Psicologia e a Antropologia, bem como a perspectiva da longa duração, também não abordava essas preocupações. Somente com a terceira geração, especialmente com pesquisadores como Jacques Le Goff, Georges Duby e Emmanuel Le Roy Ladurie, os novos objetos foram efetivamente utilizados para a escrita da História. Essas novas abordagens propuseram uma História interdisciplinar, com metodologias que tivessem essa nova visão, deslocando os objetos de análise e privilegiando a descontinuidade, a ruptura e as novas abordagens.

A visão fragmentada, que não conferia objetividade aos jornais, era uma proposta anterior ao grupo dos Annales. Com o auge dessa nova corrente de historiografia, a perspectiva metódica foi colocada em desuso. Não importava se o jornal não tivesse objetividade absoluta ou se estivesse dividido em colunas, expressando parcelas de um evento; o que importava era que ele apontasse novas visões da História e possibilidades de se pensar o conhecimento histórico. Os trabalhos com a imprensa constituem uma das possibilidades de se discutir a participação de grupos sociais, bem como outras temáticas, em uma temporalidade específica (Calonga, 2012).

Do outro lado do Atlântico, a situação brasileira não era diferente da europeia. Também havia preconceito em utilizar escritos jornalísticos no processo de escrita da História. Segundo Maria Helena Capelato (1988), até 1950, os historiadores brasileiros adotavam duas posturas em relação aos jornais: uma de desprezo, por considerá-los uma fonte

suspeita, devido à ausência de objetividade, fidedignidade e neutralidade; e outra de aceitação como verdade absoluta, como se fossem um relato fidedigno do passado. Essas duas posturas, segundo a autora, devem ser contestadas. O jornal, bem como toda a imprensa, não é imparcial ou neutro, nem deve ser desprezado por ser permeado de subjetividade. A imprensa é uma fonte que, como toda fonte histórica, deve ser problematizada, confrontada e analisada.

Por causa desse preconceito em relação aos jornais, ainda na década de 1970, Tania Regina de Luca (2014) aponta que eram escassos os trabalhos no Brasil que utilizavam a temática da imprensa; poucos empregavam essa fonte como objeto de estudo. Os historiadores até podiam, ainda que de forma tímida, utilizar esses materiais para fazer uma História sobre eles, mas não para problematizar uma História com ou a partir deles. Em outras palavras, fazia-se a história de um jornal ou de uma revista específicos, ou ainda, histórias totais da imprensa em localidades específicas, mas não se utilizava a imprensa para escrever sobre outras temáticas[7].

Nos anos 1980, a pesquisa com foco na imprensa no Brasil era considerada inédita por Renée Barata Zicman (1985). Destacavam-se os trabalhos pioneiros e considerados clássicos pelo pesquisador, como os de Sodré, Nobre, Mota, Capelato, Prato, Ferreira, da Associação Brasileira de Imprensa

7 Renée Barata Zicman (1985) menciona que, mesmo o foco não sendo a história da imprensa, ao fazer uma análise com qualquer temática, é necessário considerar a historicidade da fonte.

(ABI) e Séguin. A História que se valia da imprensa no Brasil ainda estava se desenvolvendo de forma lenta, ganhando notoriedade e contornos apenas nas décadas seguintes e na virada do século.

Conforme Rafael Saraiva Lapuente (2016), nos últimos anos, tanto internacionalmente quanto nacionalmente, o uso da imprensa escrita ganhou um novo apelo não apenas nos estudos culturais, mas principalmente na renovação da História considerada política. No mundo, consolidaram-se pesquisas sobre o Holocausto e os governos totalitários. O Brasil seguiu uma premissa similar, com discussões sobre o golpe de 1964 e a Ditadura Civil-Militar. Os jornais brasileiros se transformaram em fontes por representarem um período marcado por censuras.

Em suma, a imprensa periódica foi inicialmente refutada pelos historiadores por não apresentar neutralidade, objetividade e fidedignidade, além de possuir uma fragmentação do texto em colunas. Ela só teve aceitação para a escrita da História com os Annales, especialmente com a terceira geração, nos anos finais do século XX. Essa geração dedicou-se à construção histórica a partir de novas abordagens, pautando-se em novas fontes históricas. No Brasil, a utilização dos jornais também não foi imediata; muitos preferiam fazer uma História da imprensa, mas não a partir dela. Sua consolidação ainda está em processo nos dias atuais.

Algumas dicas (quase) objetivas sobre a imprensa como fonte histórica

A segunda parte deste capítulo é um encontro com o passado a partir da relação entre o presente e o passado. Como aponta Sandra Pesavento (2004, p. 117), "o historiador é um viajante no tempo"; ele vai e volta em suas discussões conforme a necessidade. Por isso, o texto que ora escrevemos lembra uma trajetória, centrada nas pesquisas que desenvolvemos ao longo dos últimos anos, dialogando com a imprensa periódica. Acreditamos que, a partir da prática enquanto experiência, é possível auxiliar os historiadores iniciantes, aqueles que se aventuram no emaranhado e na complexidade de problematizar esse tipo de fonte. Buscamos o maior didatismo possível, detalhando pesquisas, apontando caminhos, bibliografias e referenciais teórico-metodológicos, mas com o cuidado de não sermos enfadonhos nem pedantes.

Como afirma Maria Helena Capelato (1988), a imprensa periódica, de forma geral, e os jornais, em particular, expressam e acompanham o que está sendo produzido em uma época. Eles circulam as ideias de um período, representando-o e sendo por ele representados. Eles determinam o que é permitido e o que é proibido naquele contexto histórico e naquela (pequena) sociedade. Ao mesmo tempo em que criam práticas culturais, eles as constroem e as negociam. Os historiadores, tanto estrangeiros quanto brasileiros, não observavam esse movimento, nem a riqueza de trabalhar com

a imprensa periódica ou de cruzar seus dados com outras fontes para elucidar temas.

Apesar disso, as reflexões sobre o campo de pesquisa e as tentativas de avanço, mesmo com os trabalhos relevantes de Tania Regina de Luca (2014), Maria Helena Capelato (2015) e José D'Assunção Barros (2023), ainda estão engatinhando. Dessa forma, com este capítulo, também auxiliamos na ampliação do campo histórico sobre História e Imprensa. Nesse sentido, refletir sobre uma fonte é um trabalho extremamente necessário e um dever de todo historiador. Contudo, tal tarefa está sujeita às mais variadas críticas, uma vez que não há uma "receita de bolo", principalmente no que tange à análise da imprensa periódica, devido à diversidade de abordagens e desafios. Além disso, não há um caráter rígido de análise como o de qualquer outra fonte histórica; cada pesquisador precisa construir seu próprio caminho, sem, no entanto, se desprender dos antecessores e dos pressupostos da discussão histórica, como a percepção temporal, a espacialidade, a criticidade, entre outros.

Nossa trajetória como historiadores começa nos anos 2000. A História e a Imprensa surgiram, de forma embrionária, a partir das discussões nas escolas rurais e das problematizações sobre Educação do Campo/Rural. Durante a licenciatura em História, desenvolvemos o trabalho de conclusão de curso que, posteriormente, foi publicado com o título *A educação rural no período de 1946-1960 em Guarapuava e no Paraná* (Santos; Hidalgo, 2015). Nessa produção, ainda que de forma

incipiente, desenvolvemos uma análise da temática das escolas rurais no periódico *Folha do Oeste.* O periódico demonstra que, principalmente nos anos 1950, havia uma relação político-partidária que fomentou a criação de escolas rurais em Guarapuava (PR) como forma de fixar sua população em sua origem. Esse jornal do interior do Paraná, mais precisamente de Guarapuava, foi fonte histórica de uma parte considerável dos nossos trabalhos.

Por conseguinte, conforme aponta Michel de Certeau (1982), nossos trabalhos foram se fortalecendo e ganhando mais discussões e metodologias apropriadas para a escrita da História. Tendo em vista que a História é feita na prática, só se torna historiador aquele que se profissionaliza e pratica a análise de fontes. São necessárias a problematização e a confrontação, elementos constituintes que vão além da data e do fato da escola metódica ou ainda da memória enquanto lembrança[8]. Dessa forma, durante o mestrado, a produção se tornou mais qualificada e a análise, mais apurada, com a experiência adquirida. A fonte principal continuava sendo o jornal *Folha do Oeste*, mas com novos problemas e uma nova abordagem, além de uma temática que mudou consideravelmente.

Durante o processo seletivo para o mestrado do programa de pós-graduação em História da Universidade

8 Segundo Andreas Huyssen (2000), nossa sociedade é exacerbada pela memória, promovendo sua sedução, pois o passado está presente em filmes, novelas e programas de televisão. Apesar desse desejo, de alguma forma ela odeia a História. O desafio para nós, enquanto historiadores, é fazer com que a sociedade conheça os pressupostos da ciência e transforme a escrita da História acessível a todos.

Estadual do Centro-Oeste, em Irati-PR, ainda de forma ingênua, buscávamos uma totalidade, acreditando que não fosse necessária uma delimitação precisa para a dissertação, tanto espacial quanto temporal. Nossa intenção era analisar os processos imigratórios na região de Guarapuava. Na dissertação de mestrado *Discursos sobre imigração no jornal Folha do Oeste – Guarapuava, Paraná (1946-1960)* (Santos, 2015), essa questão foi resolvida, ainda que parcialmente. O objetivo do trabalho foi discutir como o periódico *Folha do Oeste* mencionava a imigração a partir do conceito de discurso de Eni Orlandi (2012). Como resultado, amparados pela Análise de Discurso, percebemos uma pluralidade de discursos sobre a imigração do segundo pós-guerra, todos calcados em um processo político, principalmente nos debates sobre a terra, que mencionavam com mais afinco o maior grupo de imigrantes do segundo pós-guerra que veio ao Brasil: os suábios do Danúbio.

Na dissertação, ficaram evidentes alguns pressupostos que Tania Regina de Luca (2014) utiliza para auxiliar na análise da imprensa periódica: a localização da publicação na história da imprensa; a verificação de suas características materiais, como impressão, organização interna do conteúdo, imagens, grupo responsável pela publicação e colaboradores; a recepção e a fonte de receita; e a análise com base na problemática, entre outros. O capítulo da pesquisadora, denominado "História dos, nos e por meio dos periódicos", na obra *Fontes históricas* (2014), é um guia relevante para as pesquisas históricas.

Essa obra já é um clássico para os pesquisadores iniciantes e experientes, pois toda pesquisa precisa de um ponto de partida e a autora sintetizou de forma exemplar os elementos para a utilização de periódicos.

A dissertação de mestrado originou alguns trabalhos que se concentraram em aspectos específicos da temática imigração e imprensa. Nessas produções, demonstramos que é possível analisar diferentes temas presentes em uma mesma fonte, como migração interna, educação e gênero, entre outros, dependendo do olhar do pesquisador e das perguntas que ele realiza. Uma das práticas mais relevantes e certeiras para a pesquisa em História é a crítica da fonte, que, de alguma forma, responde às angústias do historiador por meio de críticas internas e externas.

Uma das discussões decorrentes do mestrado resultou no artigo *Algumas considerações sobre a imigração nas páginas do jornal Folha do Oeste (1946-1960)*, publicado na *Revista de História da Universidade Católica de Pernambuco – Unicap* (Santos, 2016). Nessa produção histórica, discutimos a imigração do segundo pós-guerra com base em algumas matérias do jornal *Folha do Oeste*. A inovação do trabalho está em utilizar as matérias mencionadas na dissertação e confrontá-las com o processo nº 5.994, de 30 de junho de 1950, disponível *online* no Arquivo de São Paulo. Essa segunda documentação não foi trabalhada durante o mestrado. Como resultado, verificamos que os imigrantes sempre foram estigmatizados com denominações como "alienígenas" e "neuróticos de

guerra", nunca sendo representados como protagonistas, mas como coadjuvantes – aqueles que auxiliavam os nacionais nos trabalhos agrícolas e industriais.

Outro trabalho derivado da dissertação de mestrado foi publicado na *Revista Brasileira de Educação do Campo* com o título *"Aprender a nossa língua vernácula": a imigração e educação (rural) no Folha do Oeste (1946-1960)* (Santos, 2017)[9]. O foco da discussão consistiu em mapear matérias e reportagens que apresentavam a relação entre a educação escolar (rural) e a imigração no periódico *Folha do Oeste* entre 1946 e 1960. Verificamos que a educação era considerada rural, pois não pensava os sujeitos que viviam no campo, observando-os como atrasados. A preocupação educacional do periódico se concentrava, novamente, em um grupo específico de imigrantes do segundo pós-guerra, os suábios do Danúbio. Eles se mudaram para o município de Guarapuava em 1951 e fundaram uma cooperativa onde hoje é o distrito de Entre Rios, criando uma escola e um hospital. A educação era considerada um método de controle social sobre o imigrante, devido ao receio de que ele fundasse uma nova pátria dentro do solo brasileiro.

Entre o mestrado e o doutorado, algumas de nossas discussões se aprofundaram e algumas abordagens se alteraram. Houve mudanças e permanências, como em

9 Uma versão revisada do texto, intitulada "A imigração e educação escolar no periódico *Folha do Oeste* (1946-1960)" (Santos, 2018), foi publicada no ano seguinte como capítulo de livro.

qualquer processo de amadurecimento teórico-metodológico. Continuamos discutindo História do Brasil com as temáticas imigração do segundo pós-guerra, educação do campo e indígena e imprensa periódica, com foco em jornais[10]. No entanto, mudamos alguns conceitos e acrescentamos outros.

Nas questões imigratórias relacionadas à imprensa, Abdelmalek Sayad (1998) continuou sendo uma referência importante para os nossos estudos, pois ele discute o processo imigratório de forma ampla, pensando o imigrante como um emigrante tanto na origem quanto no destino, tratando o processo como único. As preocupações de Michel de Certeau (1982) também estiveram em tela; a cultura continuou sendo plural, circular e pensada em suas práticas. O conceito de discurso cedeu espaço ao de representação. Embora a abordagem proposta pela Análise do Discurso continue válida, percebemos que, nas problematizações subsequentes, o conceito de representação(ões)[11] se encaixava melhor às fontes. Além disso, outros elementos do circuito da cultura, como identidades, processos de identificação, diferença e alteridade, foram especialmente considerados a partir das escolhas teóricas de Stuart Hall (2003, 2006, 2014, 2016). Algumas argumentações ainda estão sendo pensadas e

10 Apesar de termos publicações nas três áreas, de forma aglutinada ou não, devido à limitação de páginas e ao foco de análise, optamos por mencionar e referenciar apenas aquelas que possuem relação com a questão da imprensa. As demais publicações serão apresentadas em outro momento.

11 As representações são entendidas como um dos elementos principais da(s) cultura(s), sendo a forma que um grupo ou sujeito atribui significado ao mundo por meio das linguagens (Hall, 2016).

repensadas em novas pesquisas, tendo em vista que a ciência histórica é dinâmica, e ao historiador são permitidas escolhas que sejam mais condizentes com o seu objeto de estudo.

Nossa formação em Sociologia aprofundou nossa compreensão da interdisciplinaridade, especialmente por meio das discussões históricas propostas por Zygmunt Bauman (2017), que examina as realidades sólidas e líquidas na imprensa periódica[12]. Além disso, outras contribuições, como as de David Le Breton (2018) e de outros autores, enriqueceram nossa análise histórica. Embora ainda pautada nas argumentações culturais, a contribuição desses autores trouxe novas nuances, principalmente na percepção da significação dos periódicos a partir das "pessoas" e das lembranças que estavam presentes na materialidade, muito menos engessada e mais viva. Dessa forma, percebemos que o periódico carrega memórias salvaguardadas para a posteridade, e não apenas aspectos materiais.

No doutorado, pelo programa de pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), defendemos a tese intitulada *Em busca de um lar: práticas culturais e representações da família Egert na região de*

12 Nos últimos meses participamos como banca da defesa de tese de Magali Maria Johann denominada *Narrativas de professoras do meio rural e urbano sobre as relações família e escola na pandemia: dilemas dos tempos líquidos*, no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM) (Johann, 2024). A pesquisadora apontou a relação entre a família e a escola durante a pandemia de COVID-19 à luz das discussões da modernidade líquida, conceito cunhado por Bauman que afirma a fluidez das relações humanas. O trabalho da pesquisadora é um dos mais completos que lemos sobre os desdobramentos desse conceito.

Guarapuava-PR (1949-2016) (Santos, 2020). Nessa pesquisa, a imprensa não foi mais a fonte principal da temática, mas passou a desempenhar um papel complementar, incorporando parte dos conceitos apresentados nos parágrafos anteriores. O objetivo da tese era demarcar as práticas culturais e as representações de um grupo familiar que chegou a Guarapuava-PR em 1949, dois anos antes do maior grupo de imigrantes do segundo pós-guerra, os suábios do Danúbio. Respondemos a perguntas como: quem foram eles? Qual foi sua trajetória? O que faziam no Brasil?

É relevante mencionar que os dois estados brasileiros que mais receberam imigrantes do segundo pós-guerra foram São Paulo, que os atraiu para a indústria, e o Paraná, que os chamou para as atividades agrícolas. Além disso, a prioridade era dada a imigrantes brancos e europeus, em um projeto persistente de branqueamento da população nos anos de 1940 e 1950. De alguma forma, comprovamos que grupos menores e sem financiamento estrangeiro também vieram para o Paraná. No caso dos Egert, um grupo de poloneses[13], foram direcionados para as serrarias nos arredores do município de Guarapuava.

13 A família era composta pelos pais que se casaram antes da Segunda Guerra Mundial, e tiveram dois filhos na Polônia. Após o conflito, mais dois filhos nasceram em um campo de acolhimento (refugiados) no norte da Alemanha, e outros dois nasceram depois da chegada ao Brasil (Santos, 2020). Nesse sentido, três nacionalidades se misturaram: polonesa, alemã e brasileira. Contudo, todos desenvolviam práticas culturais polonesas que foram negociadas e renegociadas com as brasileiras.

Na escrita da tese, a imprensa era discutida juntamente com a trajetória da família Egert, especialmente em relação à morte de Eugênio Egert, um dos filhos que nasceu em solo brasileiro e que foi assassinado durante um roubo de caminhão. O periódico *O Jornal* acompanhou o caso de seu desaparecimento. Como aponta Maria Helena Capelato (2015), a imprensa periódica possui uma ambiguidade entre o público e o privado. Enquanto presta informações, como a notícia do desaparecimento de Eugênio, os periódicos também se tornam privados, emitindo algum tipo de opinião sobre o fato e se transformando em empresas que atendem aos interesses de seus editores.

Ademais, a imprensa também foi mencionada em uma gravação de rádio realizada nos anos 1990 com os assassinos confessos de Eugênio, para o programa jornalístico "O combate", da *Rádio Difusora* de Guarapuava-PR. Na gravação, o adjetivo "lamentavelmente" foi utilizado junto com a descrição da prática do assassinato. Esses materiais foram encontrados em um acervo privado, em uma caixinha de lembranças[14], salvaguardada primeiro pela matriarca da família, Janina Egert, e depois pelo filho, Kazimierz Egert. No acervo foram encontradas fotografias, cartões postais,

14 Conforme Pereira (2008 *apud* Santos, 2020), a caixinha de lembrança pode ser definida como um objeto deixado de herança. No entanto, ele não se trata de qualquer artefato, mas é recheado com objetos pessoais que reconstroem a memória da família, sendo colecionados ao longo da vida. Nós defendemos a relevância desse objeto e promovemos a sua discussão no contexto do segundo pós-guerra em um artigo denominado *Em defesa de uma "caixinha de lembranças" de imigrantes do segundo pós-guerra: o patrimônio a partir do acervo particular da família Egert,* publicado na *Historiæ* (Santos, 2021).

documentos oficiais, uma Bíblia em polonês e uma fita cassete com a gravação da entrevista.

Anos depois, em Cáceres-MT, como docente contratado na Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat) (2022-2024) e substituto no Instituto Federal Mato Grosso (IFMT) (2022-2023)[15], desenvolvemos algumas ações no âmbito científico. Além de atuar no ensino básico e técnico e na área de História do Brasil, com disciplinas como História do Brasil I, II e Contemporâneo, Estágio Supervisionado (IV) e Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) I, participamos de orientações, produções teóricas e algumas bancas de defesa de monografia. Em algumas dessas orientações e defesas, tivemos como foco a imprensa em suas mais diversas formas.

Iniciamos com a monografia de Merian Lopes da Silva (2023), defendida no curso de Licenciatura em História da Unemat. A pesquisadora analisa as representações das mulheres no periódico *A Razão* de Cáceres-MT[16], entre 1933 e 1944. O periódico foi fundado por uma associação anônima do Partido Republicano em 1917 e encerrou suas atividades em 1954. Embora tenha sido criado por uma associação anônima,

15 Entre 2017 e 2021, durante o período pandêmico e o pós-pandêmico, trabalhamos nas instituições Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), em Laranjeiras do Sul, como professor substituto, na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), como professor colaborador, e em colégios da rede estadual do Paraná (processo seletivo simplificado – PSS). Durante esse período, nossas pesquisas se concentraram em Educação do Campo e Indígena, vinculadas ao Laboratório de Educação do Campo e Indígena (LAECI) da Unicentro.

16 O município que hoje chamamos de Cáceres possuía, anteriormente, as denominações Vila Maria do Paraguai e São Luiz de Cáceres.

o jornal ficou conhecido por ser conduzido por personagens conservadores como Hildebrando Esteves, Demétrio da Costa, Demétrio Ambrósio Filho e Nilo Ferreira[17]. O jornal representou e foi representado pela sociedade de Cáceres-MT. A escolha pelo período deveu-se às fontes disponíveis no acervo *online* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Durante a banca de defesa, tivemos contato com o artigo de Eric Brasil e Leonardo Fernandes Nascimento (2020). Os autores chamam a atenção para que não descartemos o emprego das fontes virtuais, mas que tenhamos cuidados, visto que há dois tipos de fontes digitais. As primeiras foram criadas em formato físico e foram digitalizadas, como é o caso dos periódicos da Biblioteca Nacional. As outras são aquelas que já foram concebidas para o meio virtual, como *blogs*, portais de notícias ou jornais virtuais.

Os pesquisadores mencionam conjuntamente que, cada vez mais, as pesquisas na área de História utilizam recursos digitais, mas sem um debate profundo sobre as especificidades teóricas e metodológicas. De forma geral, são poucos os historiadores que se preocupam com as especificidades de suas fontes, embora isso devesse ser uma responsabilidade de todo profissional.

17 Tanto Maria Helena Capelato (2015), como Tania Regina Luca (2014) e José D'Assunção Barros (2023) apontam que acompanhar a trajetória de um periódico é uma tarefa difícil. Todavia, para compreendê-lo, é necessário conhecer seus proprietários/editores, seu público-alvo, seus objetivos e os recursos disponíveis a partir de fontes de captação, como assinatura, publicidade ou financiamento privado.

No caso de Merian Lopes da Silva (2023), a fonte foi criada para o mundo físico, preservada em cópia virtual e apropriada pela historiadora. A fonte tornou-se o que os autores chamam de *cópia digitalizada*: o conteúdo é o mesmo, mas o suporte é diferente. Pelo mecanismo de busca, a partir das palavras-chave, não é possível acessar todas as informações, pois "a digitalização sempre pode comportar erros nos caracteres de documentos que não são nativamente digitais" (Brasil; Nascimento, 2020, p. 204) e, mesmo que alcance uma parte considerável dessas informações, outras ficarão de fora. É uma leitura igualmente válida, mas é preciso pensar a fragmentação do jornal e sua disposição em páginas de forma diferente da física. Não há contato com outras páginas do periódico, a menos que o pesquisador tenha esse intuito, utilizando outra parte do *site* que comporta o conjunto (Brasil; Nascimento, 2020).

Tanto as materialidades como a organização interna do conteúdo são relevantes para a análise da imprensa periódica. Devemos realizar perguntas específicas como: por que essa matéria está na primeira página e não na última? Por que há letras maiores destacando determinado aspecto? De que forma o tamanho pode interferir em como a notícia foi dada? Capelato é assertiva ao afirmar que a primeira página é o "cartão de visita" de uma publicação. Os funcionários mais bem pagos são responsáveis por ela, pois precisam utilizar "recursos persuasivos" para estimular a venda do produto e extrair o maior efeito possível. As palavras da primeira

página são chamadas de “palavras-balas”, levando-se em consideração sua “capacidade de penetração no cérebro do leitor” (Capelato, 2015, p. 133).

Ao mesmo tempo em que orientávamos o trabalho de Merian Lopes da Silva (2023), desenvolvemos o capítulo “É preciso ter razão! Algumas representações sobre o periódico *A Razão* de Cáceres-MT”[18] para o livro *Tramas de memórias nos fios da História de Cáceres* (Santos, 2023). O objetivo da coletânea era produzir a História de Cáceres-MT sob diversos olhares históricos e memorialísticos, em comemoração ao aniversário do município. A justificativa para criar uma História do periódico foi a constatação de que, até então, não havia notícias sobre sua fundação ou extinção. O jornal sempre foi mencionado em artigos, dissertações e teses, mas nunca foi caracterizado e contextualizado, aparecendo apenas como uma fonte secundária. Era necessário utilizá-lo como fonte primária e realizar outras pesquisas para auxiliar a monografia sobre as mulheres de Merian (2023).

Desse modo, segundo Rafael Saraiva Lapuente (2016), também é necessário conhecer a dinâmica interna da imprensa periódica para analisá-la. Ele propõe que devemos observar desde o seu funcionamento até sua produção, passando pela sua organização editorial e as tecnologias disponíveis no período

18 Optamos pela grafia *A Razão* de Cáceres-MT como forma de diferenciação, tendo em vista que há diversos periódicos de norte a sul do Brasil com o mesmo nome. Apenas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional são mais de doze homônimos.

e empregadas por ela. Isso influencia a forma como o periódico é escrito e lido pela sociedade. Nesse sentido, buscamos com o capítulo (Santos, 2023) demarcar não apenas os elementos externos, mas também os internos de produção do periódico *A Razão* de Cáceres-MT. Não apenas identificamos quem eram os sujeitos com as fontes disponíveis, mas também onde estava localizada a tipografia e sua conexão com a região.

Para a construção do capítulo, utilizamos a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, com jornais como *A Razão* de Cáceres-MT*,* o católico *A Cruz* e o também republicano *O Estado de Mato Grosso.* A publicação da obra também prometeu novos avanços nas próximas pesquisas, incluindo o deslocamento para analisar o material presente no Arquivo Público Municipal de Cáceres-MT[19]. O intento dos primeiros resultados da pesquisa era criar uma narrativa, mesmo que provisória, sobre o periódico *A Razão*. Em um segundo momento, a intenção é apresentar temáticas específicas e fazer comparações com outros jornais, como o *Folha do Oeste* ou o *Alto Madeira* de Porto Velho, demarcando semelhanças e dissonâncias em períodos específicos.

19 A monografia de Laiza Emanuele da Silva Salvaterra com o título *A construção de uma identidade feminina: as representações sobre as mulheres no periódico A Razão de Cáceres-MT (1946-1952)*, defendida em junho de 2024 no Curso de História da Unemat, sob a nossa orientação (orientação do Prof. Dr. Gesner Las Casas Brito Filho e coorientação do Prof. Dr. Rodrigo dos Santos), cumpre, em parte, com esse objetivo. A discente realizou uma busca nos periódicos que estão sob a guarda do Arquivo Público Municipal de Cáceres, desenvolvendo a temática das mulheres.

Outro trabalho no qual utilizamos a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional como suporte para acessar os jornais é o artigo *Outra narrativa sobre os imigrantes do segundo pós-guerra: a representação dos suábios do Danúbio no periódico Diário da Tarde (1951-1972)* (Santos, 2022). Nesse material, as discussões versavam sobre como os suábios do Danúbio foram noticiados no *Diário da Tarde*, um dos jornais mais longevos da capital paranaense. O periódico acompanhou esse grupo de imigrantes do segundo pós-guerra de diversas formas. Apenas a *Folha do Oeste* citou os suábios com mais frequência, visto que foi a localidade de destino do grupo.

Em pesquisas com temáticas específicas que utilizam a imprensa como fonte, recomendamos a criação de uma tabela-síntese com os principais dados para facilitar a análise. Neste artigo, publicado pela revista *Projeto História*, um dos avaliadores sugeriu que essa tabela aparecesse no corpo do texto. Renée Barata Zicman (1985) corrobora essa ideia, denominando-a ficha de caracterização, que condensa as principais informações do periódico escolhido pelo historiador. Entre as informações que podem constar estão: nome, data, coluna ou seção, número de página, título e tipo de matéria, além da presença ou ausência de fotos, conforme necessário para conferir visualidade ao texto e realizar as conexões na análise.

Das bancas examinadoras de defesas das quais participamos na Unemat, uma delas utilizava os periódicos como fontes principais de análise, com foco em uma História

a partir do jornal. A monografia do discente Helano Balduino Rodrigues (2023)[20], intitulada *Brasil, Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial: uma análise das publicações do jornal A Razão em 1939*, focava em matérias específicas do referido jornal que tratavam da Segunda Guerra Mundial. O pesquisador destacou o processo de americanização do referido periódico durante o ano de 1939.

Nesse sentido, também é relevante mencionar que tanto *A Razão* quanto outros periódicos trazem transcrições de outros jornais e revistas, ou ainda de agências de notícias, principalmente no que tange à Segunda Guerra, devido à ausência de repórteres em campo. Como essa prática é dispendiosa financeiramente, a solução encontrada foi a reprodução de conteúdo. No entanto, não se trata de qualquer meio de comunicação, mas sim daqueles alinhados às perspectivas do próprio periódico. Mais precisamente, *A Razão* reproduzia material dos jornais *A Cruz* ou de *O Estado de Mato Grosso*, que compartilhavam o mesmo ponto de vista.

Márcia Janete Espig (2014) igualmente percebeu essa prática ao analisar a Guerra do Contestado (1912-1916) nas páginas de *A Federação*. Ela destaca que os periódicos do início do século XX apresentavam características comuns

20 A monografia de Helano Balduino Rodrigues (2023) contou com a orientação da Profa. Dra. Maria do Socorro de Araújo (Unemat) e, como banca examinadora, o Prof. Me. Adson de Arruda (Unemat) e o Prof. Dr. Rodrigo dos Santos (Unemat/atualmente Unir).

aos jornais interioranos, como a reprodução de matérias de circulação nacional e de eventos locais reproduzidos por eles.

Espig (2014) constatou também a reprodução de fontes primárias, como discursos, cartas, ofícios e telegramas, que auxiliam os profissionais da ciência histórica. Em outras palavras, os jornais prestam um enorme serviço aos historiadores, uma vez que algumas fontes podem ter sido perdidas durante o processo de preservação e são acessíveis apenas por meio deles.

Apesar disso, como Maria Helena Capelato (2015) nos adverte, há a ilusão de que os jornais, ou a imprensa periódica como um todo, constituem uma unidade coesa, mas eles são marcados por relações e disputas de poder. Trata-se de uma empresa que atua no ramo jornalístico, com interesses e relações contraditórias. Além disso, os jornais são influenciados por interesses variados e subjacentes, conforme as necessidades. As omissões também são critérios relevantes para a análise histórica: o destaque dado a um assunto em detrimento de outro, mesmo que o jornal se apresente como neutro, revela uma tendência, como toda fonte histórica, e busca construir uma determinada verdade. Os jornais operam com diversos discursos, transformando-os em um único.

Como buscamos métodos e objetos novos no campo da ciência histórica, também enfrentamos o segundo desafio frisado por Eric Brasil e Leonardo Fernandes Nascimento (2020), e igualmente considerado por Maria Helena Capelato

(2015). A pesquisadora aponta que não se pode desconsiderar o impacto da imprensa periódica na sociedade desde o seu surgimento, não apenas pela rapidez de sua produção segundo os parâmetros da época, mas também pelo texto conciso e de leitura rápida, que modificou as práticas de leitura. Nos últimos anos, estamos diante de novas mudanças causadas pela rede mundial de computadores, com o surgimento e a consolidação dos portais de notícias e de uma imprensa virtual, internacional, nacional e local, atuando de forma conjunta.

Sem dúvida, a monografia de Ana Paula Salvador (2023), denominada *As representações da Bolívia e do povo boliviano em um portal de notícias de Cáceres-MT (2015-2022)*, encarou esse desafio de pensar uma imprensa periódica não mais física, mas exclusivamente virtual. O desafio foi duplo: além de lidar com o meio digital, a pesquisa deu voz a um povo marginalizado na sociedade cacerense, conforme os pressupostos dos estudos culturais[21]. A autora desenvolveu o trabalho a partir de um portal de notícias local, situado na fronteira entre Brasil e Bolívia, e analisou como ele representava não apenas a Bolívia, mas também o povo boliviano.

Outra implicação adicional, até então não utilizada por nós, foi a incorporação da dimensão da História do Tempo Presente e Imediata. Nesse sentido, buscamos delimitar qual a diferença entre um trabalho historiográfico e um jornalístico,

21 Nesse sentido, corroboramos Sandra Pesavento (2004), ao afirmar que uma das características da História Cultural foi reconstruir histórias das camadas populares.

considerando a temporalidade recente. Constatamos que a caracterização histórica não se dá apenas pela utilização de fontes e seu tratamento, mas pela relevância do processo. Com isso, foi necessário desenvolver elementos da historicidade boliviana[22]. Logo concluímos que, mesmo não havendo uma visão única sobre a temática, os periódicos locais apresentam diversas representações negativas da Bolívia e do povo boliviano. Além disso, muitas matérias eram reproduzidas em vários portais de notícias do município, corroborando, ainda hoje, os aspectos já demonstrados por Capelato (2015) e Espig (2014).

Entre os trabalhos realizados em parceria com outros pesquisadores, destacam-se os que analisam a história e a imprensa, como o capítulo: "Vamos discutir História? Análise da revista *Globo Rural* e práticas pedagógicas a partir da Ecocrítica e História Ambiental no ensino de História", no livro *Práticas pedagógicas que transgridem: contribuições para a formação do professor pedagogo* (Fiuza; Santos, 2021). O texto discute a aplicabilidade da revista *Globo Rural*[23] no ensino de História a partir da ecocrítica ou ecocriticismo, movimento

22 Os pesquisadores Christian Delacroix (2018) e Gilberto Grassi Calil (2005), entre outros, ajudam a pensar as discussões de História do Tempo Presente e Imediata.

23 A *Globo Rural* foi fundada pelo Grupo Globo no ano de 1985 e existe até os dias atuais. Ela é uma representação do que pode ser chamado de mundo rural. Além disso, é uma versão impressa do programa de televisão homônimo, que foi iniciado em 1980. Originalmente diário, o programa se tornou semanal. A revista é produzida no Rio de Janeiro e distribuída para o Brasil e Portugal, com mais de 100 mil exemplares (Fiuza; Santos, 2021).

da década de 1990 que realizava estudos de crítica literária das ideias ecológicas.

Outra parceria sobre a História e a imprensa foi a discussão sobre a revista *Correio dos Ferroviários*. No capítulo "Seguindo o trem: análise da matéria 'etenías da população do Paraná' na revista *Correio dos Ferroviários*" (Collares; Santos, 2021), do livro *Dialogando História, cultura e memória: vestígios e possibilidades*, buscamos discutir, a partir de uma matéria jornalística específica, esse veículo de comunicação interna. A revista *Correio dos Ferroviários* (RCF) foi um material que circulou na Rede de Viação Paraná-Santa Catarina (RVPSC), produzida entre 1930 e 1973, abordando diversas temáticas. Seu público-alvo eram os trabalhadores da companhia ferroviária e seus familiares. Um dos objetivos da revista era treinar os funcionários e os futuros funcionários, como os filhos dos ferroviários.

Essa fonte é relevante em sua especificidade, pois demonstra uma diferença em relação aos demais. O primeiro aspecto é que, mesmo sendo em preto e branco para baratear os custos, a RCF pode ser considerada uma revista. Isso porque era uma publicação mensal com um número maior de páginas, diferente do jornal, que pode ser diário, semanal ou quinzenal, dependendo do período e da tecnologia disponível. O segundo aspecto é que se tratava de uma revista de circulação restrita a funcionários e familiares da companhia. Vale a pena lembrar que, em hipótese alguma, ela ficava limitada apenas aos muros da viação; seus exemplares podiam circular em

outros espaços, levados pelos funcionários. Apesar disso, seu público-alvo eram esses sujeitos, e a revista era estritamente direcionada a eles.

Percebemos, então, que a imprensa periódica pode ser utilizada de diversas formas, dentro dos parâmetros relacionados à fonte e ao objeto. Ela pode ser empregada para explorar uma temática específica, como a imigração e as mulheres, ou ser concebida como uma fonte secundária para auxiliar na elucidação de outra problemática, pois representa e é representativa de uma época. Outra possibilidade é que a imprensa periódica seja o próprio tema da pesquisa, promovendo uma História do jornal em questão, dependendo das escolhas feitas pelos historiadores. Além disso, as novidades, como as páginas da rede mundial de computadores e os acervos virtuais, ampliaram as discussões e alargaram o leque de possibilidades de pesquisas.

CONSIDERAÇÕES (QUASE) FINAIS

Atualmente, como professor do Curso de História da Fundação Universidade Federal de Rondônia (Unir), no câmpus Rolim de Moura, e observando a trajetória apresentada ao longo deste capítulo, que reúne nossos trabalhos sobre a História e a imprensa, afirmo que este capítulo não marca o fim de nossa jornada. O encerramento deste texto é, na verdade, um “até breve”, pois pretendemos continuar sua escrita em

outros momentos oportunos, pesquisando e problematizando a imprensa periódica e percorrendo este e novos caminhos. Esperamos que daqui a dez anos ele seja revisado e revisitado em outras ocasiões, não apenas por nós, mas por outros pesquisadores. Que essas pessoas continuem demarcando a imprensa periódica digital aqui abordada de forma breve, cujas pesquisas ainda engatinham no campo histórico.

Não há uma receita pronta para o trabalho com a imprensa periódica, especialmente os jornais, independentemente de serem fontes ou objetos da História. Apesar disso, alguns elementos aqui apresentados podem contribuir para novas pesquisas, tais como a contextualização da fonte/objeto, a delimitação de seus responsáveis, a materialidade, as fontes de receita e a análise conforme a problemática pesquisada, que marca a série a ser investigada, entre outros.

Essas são as conclusões provisórias, pois o trabalho do historiador se modifica conforme o tempo. Enfatizamos a necessidade de criticar qualquer fonte histórica, formulando perguntas sobre os artefatos e mediadores culturais. Como qualquer fonte, a imprensa não deve ser tomada como verdade, mas sim percebida em suas construções e sujeita às relações de poder que permeiam toda a sociedade. Por fim, esperamos que a bibliografia apresentada nas referências seja relevante para o desenvolvimento de novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção. **O jornal como fonte histórica**. Petrópolis: Vozes, 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

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

BRASIL, Eric; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. **Estudos Históricos**, v. 33, n. 69, p. 196-219, 2020.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALIL, Gilberto Grassi. História imediata e marxismo. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais** […]. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM.

CALONGA, Maurilio Dantielly. O jornal e suas representações: objeto ou fonte da História? **Comunicação & Mercado**, Dourados, v. 1, n. 2, p. 79-87, nov. 2012. Edição especial.

CAPELATO, Maria Helena. **A imprensa na História do Brasil**. São Paulo: Contexto: EDUSP, 1988.

CAPELATO, Maria Helena. A imprensa como fonte e objeto de estudo para o historiador. *In*: VILLAÇA, Mariana; PRADO, Maria Ligia Coelho (org.). **História das Américas**: fontes e abordagens historiográficas. São Paulo: Humanitas: Capes, 2015. p. 114-136.

COLLARES, Solange de Oliveira; SANTOS, Rodrigo dos Santos. Seguindo o trem: análise da matéria “etenías da população do Paraná” na *Revista Correio dos Ferroviários*. *In*: SANTOS, Rodrigo dos; BORGES, Augusto; POPOLIN, Cássia Maria; BORUCH, Tiago (org.). **Dialogando história, cultura e memória**: vestígios e possibilidades. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 183-194.

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

DELACROIX, Christian. A História do tempo presente, uma História (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39-79, jan./mar. 2018.

ESPIG, Márcia Janete. O movimento do contestado através de fontes jornalísticas: o caso do jornal “A FEDERAÇÃO” (Porto Alegre, 1912-1916). **História em Revista**, v. 20, n. 20, p. 98-110, 2014.

FIUZA, Denis. Henrique; SANTOS, Rodrigo dos. Vamos discutir História? Análise da revista *Globo Rural* e práticas pedagógicas a partir da Ecocrítica e História Ambiental no Ensino de História. *In*: BAHLS, Diego Paiva; WINCHUAR, Marcio José de Lima; ZANLORENZI, Maria Josélia (org.). **Práticas pedagógicas que transgridem**: contribuições para a formação do professor pedagogo. Curitiba: CRV, 2021. p. 157-172.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

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

HALL, Stuart. Quem precisa da Identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOHANN, Magali Maria. **Narrativas de professoras do meio rural e urbano sobre as relações família e escola na pandemia**: dilemas dos tempos líquidos. 2024. 197 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2024.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 111-153.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. **Revista de História Bilros**: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s), v. 4, n. 6, p. 11-29, 2016.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, p. 7-289, 1993.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A relação entre a História e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808-1930). **Historiæ**, Rio Grande, v. 2, n. 3, p. 217–230, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RODRIGUES, Helano Balduino. **Brasil, Estados Unidos e Segunda Guerra Mundial**: uma análise das publicações do jornal *A Razão* em 1939. 30 f. 2023. Monografia (Curso de História) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres, 2023.

SALVADOR, Ana Paula. **As representações da Bolívia e do povo boliviano em um portal de notícias de Cáceres-MT (2015-2022)**. 45 f. 2023. Monografia (Curso de História) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres, 2023.

SALVATERRA, Laiza Emanuele da Silva. **A construção de uma identidade feminina**: as representações sobre as mulheres no periódico a razão de Cáceres-Mt (1949-1952). 34 f. 2024. Monografia (Curso de História) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres, 2024.

SANTOS, Rodrigo dos; HIDALGO, Angela Maria. A educação rural no período de 1946-1960 em Guarapuava e no Paraná. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, v. 14, n. 58, p. 167-187, 2015.

SANTOS, Rodrigo dos. **Discursos sobre imigração no jornal Folha do Oeste – Guarapuava, Paraná (1946-1960)**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Irati, 2015.

SANTOS, Rodrigo dos. Algumas considerações sobre a imigração nas páginas do jornal *Folha do Oeste* (1946-1960). **História Unicap**, Recife, v. 3, n. 5, p. 202-213, 2016.

SANTOS, Rodrigo dos. "Aprender a nossa língua vernácula": a imigração e educação (rural) no *Folha do Oeste* (1946-1960). **Revista Brasileira de Educação do Campo**, v. 2, n. 1, p. 275-293, 2017.

SANTOS, Rodrigo dos. A imigração e educação escolar no periódico *Folha do Oeste* (1946-1960). *In*: FUCHS, Claúdia; SCHWENGBER, Ivan Luís; SCHÜTZ, Jenerton Arlan (org.). **Educação em debate**: cercanias da pesquisa. São Leopoldo: Oikos, 2018. p. 217-230.

SANTOS, Rodrigo dos. **Em busca de um lar**: práticas culturais e representações da família Egert na região de Guarapuava-PR (1949-2016). 2020. 204 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, 2020.

SANTOS, Rodrigo dos. Em defesa de uma 'caixinha de lembranças' de imigrantes do segundo pós-guerra: o patrimônio a partir do acervo particular da família Egert. **Historiæ**, v. 12, n. 1, p. 214-230, 2021.

SANTOS, Rodrigo dos. Outra narrativa sobre os imigrantes do segundo pós-guerra: a representação dos suábios do Danúbio no periódico *Diário da Tarde* (1951-1972). **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 74, p. 150-176, 2022.

SANTOS, Rodrigo dos. É preciso ter razão! Algumas representações sobre o periódico *A Razão* de Cáceres-MT. *In*: MONTECCHI, Acir Fonseca; ARAÚJO, Maria do Socorro de Sousa; CEREZER, Osvaldo

Mariotto. **Tramas de memórias nos fios da história de Cáceres**. Cáceres: Editora Unemat, 2023. p. 350-371.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Merian Lopes da. **Moça prendada**: as representações sobre as mulheres no periódico *A Razão* de Cáceres-MT (1933-1944). 35 f. 2023. Monografia (Curso de História) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres, 2023.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. **Projeto História**, São Paulo, n. 4, p. 89-102, 1985.

Capítulo 3

HISTÓRIA (DIGITAL) E FERRAMENTAS DIGITAIS

Thiago Pereira da Silva Magela

INTRODUÇÃO

Um dos momentos de maior aflição para os estudantes do curso de História é a escrita do trabalho de conclusão de curso, o famoso TCC. Nos corredores da universidade, encontramos, invariavelmente, rostos abatidos e um ar de desespero, resultado da dificuldade de saber por onde começar a tão temida pesquisa para obter o sonhado diploma.

Queremos dizer aos estudantes que a questão de como fazer História não é nova, mas também destacar que, hoje em dia, eles não precisam enfrentá-la sozinhos. Redes de trabalho e apoio existem nas universidades brasileiras. Além disso, há um conjunto considerável de ferramentas digitais que podem auxiliar significativamente o processo de produção de seus trabalhos finais.

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.3

Na verdade, é preciso recordar que a questão de como operacionalizar uma pesquisa em História foi e continua sendo fundamental para os(as) historiadores(as). A atenção dedicada aos métodos e às técnicas de pesquisa foi foco dos pesquisadores basilares no processo de construção de uma ciência histórica ao longo do século XIX (Droysen, 2009; Langlois; Seignobos, 1946; Ranke, 1973).

Da mesma forma, já no século XX, obras fundamentais como *Apologia da História*, de Marc Bloch (2001), *Problemas y métodos de la historia económica*, de Witold Kula (1977), *Historia: análisis del pasado y proyecto social*, de Josep Fontana (1982), e *Os métodos da História*, de Ciro Cardoso e Héctor Pérez Brignoli (1979), contribuíram para a formação de gerações de historiadores brasileiros e latino-americanos.

Os aportes teórico-metodológicos do século XIX que haviam sido incorporados ao saber/fazer historiográfico receberam críticas que impulsionaram novas perspectivas ao longo do século XX. Nesse "breve século", para usar a concepção de Eric Hobsbawm (1995), as técnicas e os métodos desenvolvidos possibilitaram avanços significativos na pesquisa histórica em campos como a História Social e a História Econômica.

Somando-se a esse movimento de renovação metodológica, sabemos que, a partir da década de 1960, algumas universidades francesas e estadunidenses começaram a utilizar computadores em pesquisas históricas.

Em específico, os historiadores vinculados à chamada História Serial, que trabalhavam com fontes demográficas e econômicas, fizeram uso dos computadores devido à sua capacidade de armazenamento e à possibilidade de utilizar programas com modelos matemáticos e estatísticos em seus conjuntos documentais (Tavares, 2012).

Desde aquela época, o uso de computadores por parte dos historiadores foi se ampliando significativamente, principalmente após a difusão de computadores portáteis e *smartphones* nos anos 2000. Além disso, o Brasil vivenciou uma ampliação considerável do acesso à internet, acompanhada de uma difusão meteórica de plataformas digitais e redes sociais.

Assim, hoje é cada vez mais comum a realização de pesquisas em História baseadas na construção de bancos de dados (Gil, 2015), na lexicometria (Foronda, 2017), no uso de georreferenciamento (Villa, 2015; Saraiva; Nabarro; Goldfeder, 2024) e na construção de ferramentas de pesquisa por equipes multidisciplinares lideradas por historiadores (Bonaldo, 2024; Gil, 2024).

De todo modo, longe de uma incorporação acrítica por parte da comunidade de historiadores, o que temos observado é que, nesse cenário multifacetado de desenvolvimento tecnológico, diversas vozes têm chamado a atenção para as novas formas de ler, produzir e apresentar uma pesquisa em História. É evidente que isso representa grandes desafios para os(as) historiadores(as).

A utilização (ou não) de aplicativos digitais, de fontes digitalizadas e de fontes nascidas digitais por parte dos(as) historiadores(as) tornou-se alvo de reflexão nas chamadas humanidades digitais e, de forma mais restrita, na História Digital. Isso gerou alertas sobre o risco de um neopositivismo ao utilizar os dados gerados por essas ferramentas como a "verdade" histórica (Gil, 2024).

Portanto, estamos numa conjuntura de transformações do saber/fazer historiográfico. Por isso, este capítulo tem dois objetivos. O primeiro é delimitar em algum nível o que entendemos como História Digital, definir o que são fontes digitalizadas e diferenciá-las das fontes nascidas digitais, além de apresentar diferentes ferramentas digitais que, do nosso ponto de vista, têm enorme potencial para o desenvolvimento de pesquisas em História. Não se trata de escrever um tutorial para cada ferramenta, mas de indicar suas funcionalidades básicas. Ainda assim, quando necessário, indicaremos tutoriais confiáveis para aprofundamento.

Encerramos esta introdução lembrando que o manual de teoria e metodologia *Domínios da História*, organizado por professores da Universidade Federal Fluminense e publicado no final do século XX, já chamava a atenção para o fato de que

> o uso do computador na história é um debate que se anuncia. Diante de sua generalização não é impossível deixar de fazer uso da informática, mas não é possível deixar de se preparar para debater as implicações metodológicas de suas aplicações. As opções de programas, as hierarquizações temáticas e todo um conjunto de determinações

> seletivas adotadas ao longo da pesquisa dissimulada em programas e bases de dados não constituem atos sem implicações teóricas e metodológicas (Figueiredo, 1997, p. 594).

Se em 1997 ainda era possível não fazer uso da informática, hoje os instrumentais básicos de ensino-pesquisa precisam da interface de um computador, como os programas de processamento de texto (*Microsoft Word* e *Apache OpenOffice*), que utilizamos para escrever e editar nossos trabalhos, e os programas que utilizamos para ler, destacar trechos dos textos e fazer anotações de artigos, livros e documentos em formatos eletrônicos (*Portable Document Format* – PDF, *Electronic Publication* – EPUB). Também utilizamos arquivos de imagens de documentos históricos em diferentes formatos (*Joint Photographic Expert Group* – JPG, *Graphics Interchange Format* – GIF, *Portable Network Graphics* – PNG, *Scalable Vector Graphics* – SVG, *Tagged Image File Format* – TIFF, entre outros).

Em resumo, o trabalho do professor-pesquisador na área de História hoje é perpassado por atividades que demandam o uso de computadores e de *softwares* dos mais diversos. Por essa razão, é cada vez mais urgente conhecermos e refletirmos a respeito das implicações desses usos no processo de construção de nossas pesquisas. O diálogo com a História Digital pode nos oferecer alguns caminhos para avançarmos.

A História Digital: um lugar de encontro das humanidades

Definir o que é História Digital não é uma tarefa fácil e não pretendo estabelecer aqui limites rígidos que não refletem a diversidade de posições dos(as) historiadores(as). O certo é que dois grandes impulsionadores da História Digital, como Roy Rosenzweig e Daniel Cohen (2005), tinham uma concepção alargada do que ela significava. Dimensões como a coleta de documentos, o arquivamento, a preservação documental e as formas de apresentação do passado na *web* eram elementos destacados pelos autores em seu já clássico *Digital History: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the web*.

Alguns anos depois, Douglas Seefeldt e William Thomas sugeriram que

> a história digital pode ser entendida amplamente como uma abordagem para examinar e representar o passado que funciona com as novas tecnologias de comunicação do computador, da rede de internet e dos sistemas de *software* (Seefeldt; Thomas, 2009, p. 2, tradução nossa).

Esses autores indicavam ainda que a amplitude da História Digital incorporava níveis relacionados à produção e à comunicação da História, o que hoje poderia ser chamado de uma história pública digital (Noiret, 2015), bem como abordagens metodológicas que dialogam com o uso de ferramentas digitais na pesquisa histórica.

Mais recentemente, Hannu Salmi (2020) revisitou a definição de Seefeldt e Thomas. Para o historiador finlandês,

> a história digital é uma abordagem que examina e representa o passado; ela usa as novas tecnologias de comunicação e as aplicações de média e experimentos com métodos computacionais para análise, produção e disseminação do conhecimento histórico (Salmi, 2020, p. 7).

Do nosso ponto de vista, a História Digital, mais do que uma abordagem historiográfica, é também uma "comunidade de práticas" (Alves, 2016, p. 91-103), assim como as Humanidades Digitais. Por vezes, a História Digital funciona como um *lugar de encontro* de pesquisadores da computação e da história – e humanidades – que estudam as mais diversas cronologias e espacialidades e se preocupam em refletir sobre as diferentes possibilidades, debilidades e problemas de se produzir História na Era Digital.

Entre as preocupações desses historiadores digitais está a inclusão das fontes nascidas digitais no saber/fazer historiográfico. Esse é um ponto-chave para qualquer estudante que pretende iniciar uma pesquisa em História. É comum que os orientadores perguntem sobre quais fontes serão utilizadas na pesquisa, e é fundamental que os(as) historiadores(as) em formação lidem com os vestígios do passado em suas investigações.

De forma geral, podemos dizer que, atualmente, a comunidade historiadora considera como fonte histórica tudo aquilo que foi produzido pelos seres humanos e carrega

vestígios de suas ações e de sua interferência no mundo. Assim, esses documentos podem nos proporcionar um enquadramento para compreendermos o passado humano.

Apesar dessa concepção alargada sobre as fontes históricas vigorar no reino de Clio desde o sucesso do movimento dos Annales, livros importantes sobre fontes históricas escritos após os anos 2000, que contribuíram para a formação de muitos historiadores, seguiram priorizando fontes analógicas. Embora ainda sejam amplamente utilizados nos cursos de teoria da história, esses livros não tratam do tema das fontes digitalizadas (Pinsky *et al*., 2005; Pinsky; Luca, 2009).

É verdade que há uma ampliação significativa do universo documental dos historiadores nesses livros (fontes oficiais, arqueológicas, periódicos, orais, biográficas, literatura, testamentos, audiovisuais, entre outras), e que até mesmo o capítulo escrito por Marcos Napolitano indicava a internet como um "depósito de informações" e, mais precisamente, "um arquivo virtual de referência" (Napolitano, 2009, p. 264-265). Porém, não há um capítulo sobre as fontes digitais.

Alguns anos depois do lançamento daqueles livros, José de Assunção Barros (2019) e Tânia Regina de Luca (2020) destacaram que a "revolução digital" teve dois efeitos em relação à documentação utilizada na produção historiográfica pelos historiadores. Em primeiro lugar, houve o acesso a documentos de diversas bibliotecas nacionais, museus e

fundações por meio de programas de digitalização de acervos. O segundo efeito foi a proliferação das redes sociais, que levou os historiadores a admitirem como fontes para a história contemporânea o que ambos os autores denominam de "fontes virtuais".

Por essa razão, parece-nos conveniente fazer uma distinção entre fontes digitalizadas e fontes nascidas digitais. As fontes históricas digitalizadas são aquelas que surgiram em formato analógico tradicional, como documentos em papel ou fotografias, mas que foram digitalizadas para serem disponibilizadas *online*. Por exemplo, na Biblioteca Nacional Digital (Brasil) é possível encontrar livros e manuscritos do século XVIII que foram digitalizados, bem como mapas e fotografias digitalizadas.

Já as fontes nascidas digitais são aquelas que foram criadas e existem exclusivamente em formato digital, dependendo da mediação de um suporte tecnológico e de *softwares* para serem acessadas. Concordamos com Fábio Chang Almeida (2011) quando ele sintetiza a perspectiva de que um documento digital é aquele "codificado em sistema de dígitos binários" (Almeida, 2011, p. 11). Tendo em vista essa definição de fonte digital, concordamos com Pedro Telles Silveira (2016, p. 283) de que, "no contexto do computador, todo documento é igualmente digital".

Dessa forma, alguns problemas adicionais devem ser pensados pelos professores-historiadores, por exemplo: como

arquivar as fontes digitais? Como realizar uma crítica das fontes nascidas digitais e das digitalizadas? Essas são questões para outro texto, mas que já estão no radar dos historiadores digitais desde o livro de Roy Rosenzweig e Daniel Cohen citado acima, assim como de pesquisadores brasileiros, como Bruno Laitano (2021) e Anita Lucchesi (2022).

Ferramentas digitais para a pesquisa histórica

Antes de apresentar as ferramentas digitais, é preciso ter em mente que

> a decisão sobre a escolha do campo de pesquisa é o primeiro passo no processo de formulação de perguntas (formulação de sentenças interrogativas), sendo esta última a ação essencial na pesquisa histórica, ação que poderia ser chamada de condutora. Portanto, a pesquisa científica poderia ser reconstruída como o processo de levantar questões e buscar respostas para elas (Topolski, 1992, p. 280).

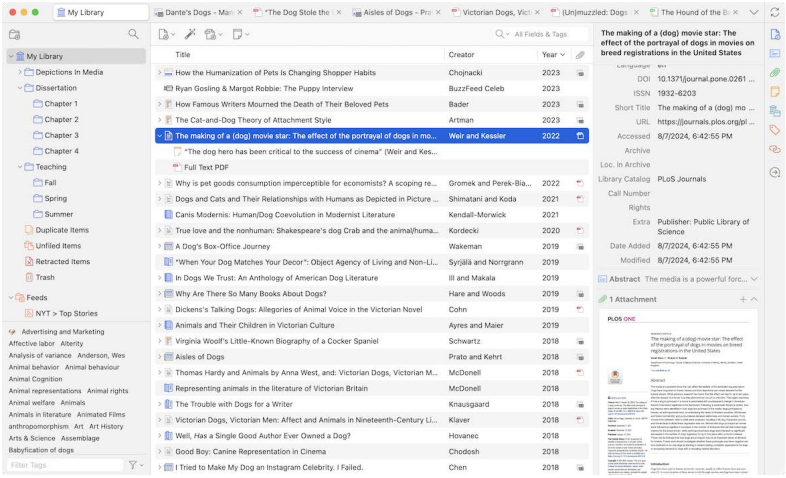
Ou seja, toda pesquisa no campo da História ou do Ensino de História depende das perguntas que cada investigador pretende responder. Por essa razão, algumas ferramentas digitais podem ter utilidade para a pesquisa *x* e não ter nenhuma para a pesquisa *y*. Então, para um uso adequado dessas ferramentas, considere com atenção a natureza de sua documentação, os seus objetivos e a perspectiva teórica que norteia a sua investigação.

Uma das grandes dificuldades enfrentadas pelos estudantes é lidar com as referências da ABNT, ou seja, referenciar de forma rigorosa a origem das citações e ideias que aparecem em suas monografias e artigos. Apesar dos esforços dos docentes em explicar tais procedimentos, é comum que os textos acabem mal referenciados ou fiquem fora do padrão, o que dificulta a verificabilidade daquelas informações para o leitor.

Diante desse cenário, parece-nos importante começar apresentando o *Zotero*, um *software* gerenciador de referências de código livre e aberto, utilizado para gerenciar dados bibliográficos e outros materiais relacionados à pesquisa histórica. Diferentes tutoriais estão disponíveis no *YouTube*. Sugerimos que assistam aos vídeos do professor Eric Brasil sobre as diversas funcionalidades do *Zotero*.

Para o nosso propósito, interessa-nos destacar algumas funcionalidades desse *software*. A primeira é que o pesquisador pode criar e organizar uma biblioteca pessoal de acordo com a sua temática de estudo, como se pode observar na Figura 1. Nessa biblioteca, é permitido inclusive armazenar os textos completos e acessá-los de qualquer computador com acesso à internet. Ou seja, se minha pesquisa é sobre as periferias da cidade de Cáceres, posso inserir no *Zotero* os textos e acessá-los de um computador diferente do meu, o que permite ao pesquisador acessar os progressos de seu trabalho em diferentes lugares.

Figura 1 – Painel do *Zotero*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A segunda funcionalidade que destacaremos é importantíssima para a escrita de uma monografia. O *Zotero* permite criar citações e listas de referências de modo automático durante a escrita de um texto acadêmico, seguindo as normas bibliográficas de sua escolha (ABNT, Vancouver, APA etc.).

Também é possível fazer anotações de pesquisa e dos textos lidos nesse *software*. Isso facilita a escrita do trabalho acadêmico, pois concentra em um único local seus apontamentos sobre os textos. Assim, os fichamentos ficam organizados junto com as referências e podem ser acessados em diferentes computadores com acesso à internet.

A última funcionalidade que desejamos apresentar é a capacidade do *Zotero* de compartilhar referências bibliográficas

com outros pesquisadores, facilitando o trabalho em grupo e permitindo que uma pesquisa seja feita de forma colaborativa. Assim, num projeto maior, que envolva uma equipe de pesquisa grande, as anotações e as referências podem ser acessadas por todo o grupo.

Outra ferramenta digital interessante para a organização do trabalho de pesquisa é o *Tropy*[24]. Seu nome vem de uma brincadeira com a palavra "entropia", termo da física que designa uma grandeza termodinâmica que mede o grau de desordem ou aleatoriedade de um sistema físico. O *Tropy*, assim, seria o inverso da entropia, significando ordem, organização e regularidade.

O *Tropy* é um *software* gratuito e de código aberto que permite organizar e descrever imagens de pesquisa e material de arquivo digital. Sua primeira versão surgiu em 2016, e a última, em março de 2024. Essa ferramenta, assim como o *Zotero* e outras, faz parte da Digital Scholar, uma organização sem fins lucrativos dedicada ao desenvolvimento de *softwares* de código aberto para pesquisadores e instituições, criada pelo *Roy Rosenzweig Center for History and New Media* da Universidade George Mason.

Inicialmente desenvolvido por pesquisadores do *Roy Rosenzweig Center for History and New Media*, o *Tropy* é atualmente desenvolvido em conjunto pelo *Centre for Contemporary and Digital History* (C^2DH) da Universidade de

24 Disponível em: https://tropy.org. Acesso em: 20 out. 2025.

Luxemburgo. Destaco que o código aberto está disponível no *GitHub* para aqueles que desejam aperfeiçoar a ferramenta, oferecer *feedback* e criar funcionalidades.

Essa ferramenta permite a construção de um projeto para a organização de documentos. Efetuado o processo de *download* e instalação do *Tropy*, é possível criar um novo projeto, como podemos ver na Figura 2. Basta inserir um nome para o projeto e selecionar o tipo que deseja criar. Existem duas possibilidades: o padrão e o avançado. No primeiro, as imagens colocadas no projeto são salvas automaticamente na pasta do projeto no momento da importação dos documentos. No projeto avançado, é criado um *link* para o local original das imagens. Esta última opção é ideal para trabalhos coletivos, nos quais as imagens estão preferencialmente armazenadas em nuvem.

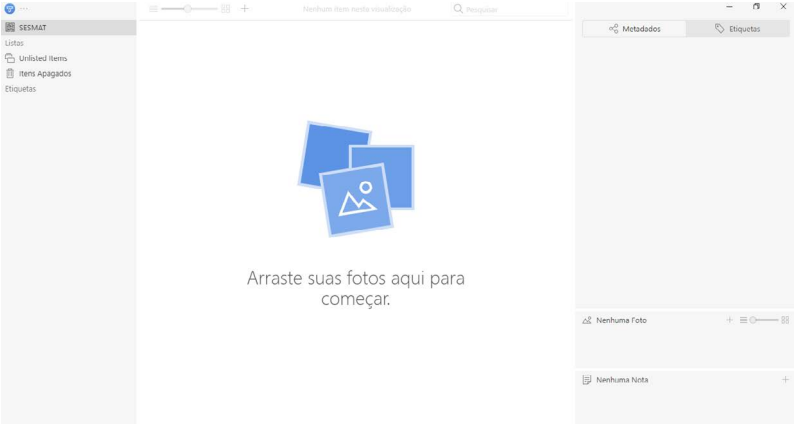
Figura 2 – Criar um projeto no *Tropy*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Após escolher o tipo de projeto, a área de trabalho inicial será igual à da Figura 3, e o(a) pesquisador(a) poderá iniciar o processo de inserção das imagens com as quais pretende trabalhar em seu projeto de pesquisa. Essas imagens serão transformadas em itens nos quais será possível incluir metadados ou importá-los de um repositório, como a Biblioteca Nacional.

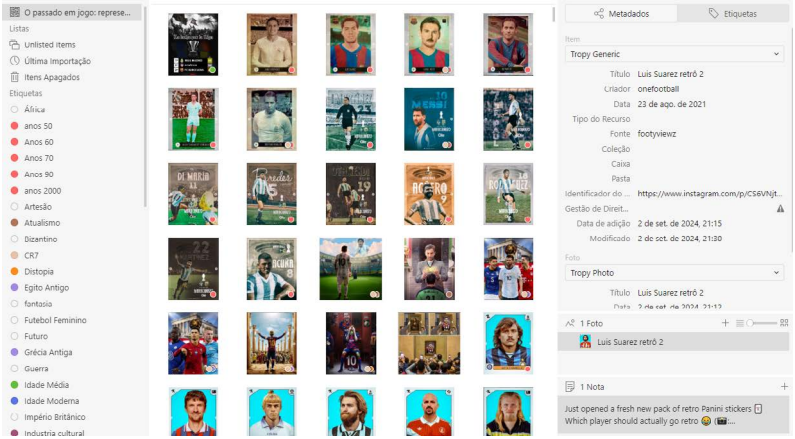
Figura 3 – Área de trabalho do *Tropy*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Além disso, o *Tropy* ajuda a contextualizar artefatos e suas fotos, potencializando o objeto de estudo de cada pesquisador, conforme apresentado na Figura 4. Embora alguns modelos de metadados já estejam disponíveis, como o *Tropy Generic* e o *Dublin Core*, muito utilizado pelos arquivos ao redor do mundo, uma interface simples nos permite customizar as entradas de metadados da forma que melhor se adeque a cada pesquisa.

Figura 4 – *Tropy* e metadados



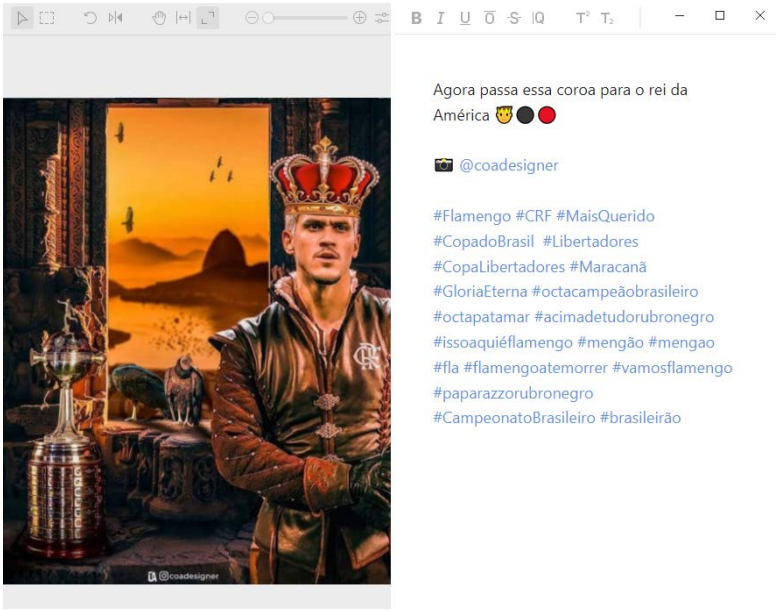
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Outra função interessante é a possibilidade de criar etiquetas (*tags*) e listas para organizar sua pesquisa. Cada pesquisador é diferente e cada projeto possui suas próprias demandas de organização. É verdade que a lógica do arquivo físico pode ser reproduzida, mas você também pode modificá-la a partir do uso de *tags* e listas, conforme as necessidades da sua pesquisa. Na Figura 4, por exemplo, é possível observar, no canto direito, o uso de etiquetas por temáticas, às quais o pesquisador vincula as imagens. Também é possível criar uma lista das imagens que você pretende usar em um artigo ou capítulo específico de seu trabalho.

Além disso, o *Tropy* também dispõe de ferramentas de anotação que podem ser exportadas em HTML e Markdown. Nesse espaço, é possível transcrever documentos, selecionar detalhes de imagens e editar fotos para obter uma visão mais

nítida de suas fontes. Como demonstrado na Figura 5, também é possível reproduzir o contexto da documentação. Nesse caso, trata-se de uma postagem no *Instagram*.

Figura 5 – Ferramentas de anotação



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O *Tropy* também aceita a importação de informações de arquivos *comma-separeted values* (CSV), bem como a exportação de informações em CSV, PDF e *JavaScript Object Notation for Linked Data* (JSON-LD). Além disso, existe a possibilidade de exportar dados para o *Omeka*, uma ferramenta de gerenciamento e exibição de coleções digitais vinculada ao *Digital Scholar*.

Portanto, o *Tropy* é uma ferramenta digital que oferece diversos recursos para organizar a documentação de sua pesquisa (os metadados, as listas e as etiquetas) e para gerenciar suas anotações sobre suas fontes históricas. Além disso, ele pode ser usado como espaço para transcrição documental com o auxílio dos recursos de edição de imagem. Para se aprofundar sobre as funcionalidades do *Tropy*, é possível encontrar tutoriais em português, espanhol e inglês no *YouTube*.

Ainda que o *Tropy* também possa ser utilizado para transcrever documentos, existem outras ferramentas especializadas em transcrição, como o *Transkribus*, considerado uma ferramenta de paleografia digital (Lose *et al*., 2024). O desenvolvimento do *Transkribus* começou em 2013, no âmbito do projeto *TranScriptorium*, na Universidade de Innsbruck, na Áustria.

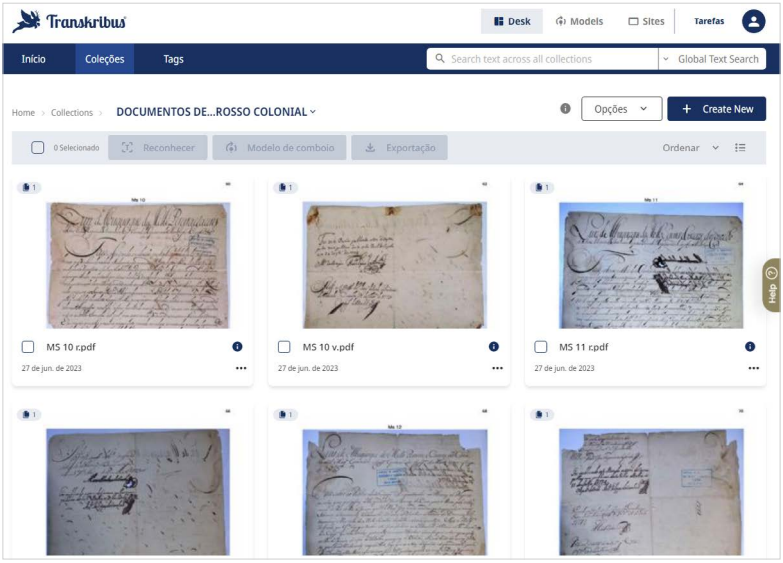
Inicialmente, os pesquisadores tinham como objetivo criar uma ferramenta capaz de verificar a exatidão da transcrição de documentos manuscritos. O projeto acabou se ampliando e resultou no desenvolvimento de uma interface usuário-servidor que possibilita aos usuários utilizar o aprendizado da máquina para criar modelos de reconhecimento de texto. Após o treinamento da máquina, esses modelos poderiam ser compartilhados sem a necessidade de compartilhar os documentos utilizados para a modelagem (Muehlberger *et al*., 2019).

A partir de 2016, o desenvolvimento da plataforma foi continuado pelo projeto READ (*Recognition and Enrichment of Archival Documents*), quando novas ferramentas foram agregadas e a interface, aprimorada. Além disso, partes da plataforma foram disponibilizadas como *software* de código aberto. Essa ferramenta tem como público-alvo pesquisadores das humanidades, arquivistas, cientistas da informação e até mesmo um público mais amplo que gostaria de utilizar a plataforma para projetos pessoais de transcrição (Kahle *et al*., 2017).

Apesar do exagero e do simplismo do slogan "Comece a desbloquear o passado com *Transkribus*", essa ferramenta pode ser muito útil para aqueles pesquisadores que necessitam transcrever um volume significativo de documentos em pouco tempo, sem contar com uma grande equipe de pesquisa. Atualmente, a plataforma já oferece um número considerável de modelos de reconhecimento de texto para diferentes tipos de documentos, idiomas e *layouts*.

Inicialmente, é necessário criar um usuário e uma senha para realizar o *login* na plataforma. Concluído esse procedimento, você terá acesso ao painel onde se localizam os espaços de trabalho, como pode ser visto na Figura 6. Na imagem, destaco os três espaços de trabalho localizados no canto superior direito: *desk*, *models* e *sites*.

Figura 6 – Painel do *Transkribus* – Projeto SESMAT



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

É no *desk* que o trabalho inicial acontece. Aqui, você pode fazer o *upload* de documentos e criar coleções a partir deles. Também pode fazer o *download*, realizar o reconhecimento de texto automático ou transcrever manualmente o documento (se desejar treinar um modelo específico de manuscrito, essa é a melhor opção), além de poder editar as transcrições no *Transkribus Editor*.

Igualmente importante é a seção *models*. Nela, você tem acesso a uma visão geral dos modelos pré-treinados e dos seus modelos personalizados. É nessa área que você pode iniciar o treinamento de um modelo personalizado. Destaco que, no âmbito do projeto Sesmarias em Mato

Grosso Colonial (SESMAT), treinamos um modelo de língua portuguesa do século XVIII a partir dos documentos que circulavam na região de Mato Grosso. Atualmente, estamos aperfeiçoando o modelo para melhorar o nível de acerto das transcrições. Por essa razão, enfatizo que, se for necessário para a sua investigação lidar com documentos manuscritos em larga escala, pode ser interessante o treinar com um modelo personalizado para o seu conjunto documental.

O terceiro espaço de trabalho chama-se *sites*. Nele, o *Transkribus Sites* fornece a possibilidade de criar um banco de dados *online* pesquisável de seus documentos, que pode ser acessado por qualquer pessoa, sem que seja necessário ter conhecimentos de programação.

Caso você decida utilizar um modelo pré-treinado na sua pesquisa, fique atento porque o *Transkribus* não é totalmente gratuito. Apesar de a plataforma disponibilizar 100 créditos por mês para cada usuário, se a sua demanda for muito maior, sugiro que verifique os planos de assinatura que se enquadram melhor ao volume de documentos que pretende transcrever de forma automatizada.

Mas, afinal, como funciona o processo de reconhecimento de texto do manuscrito?

Basicamente, o *Transkribus* funciona por meio da tecnologia *handwritten text recognition* (HTR). Não podemos confundir o HTR com o *optical character recognition* (OCR). Como Muehlberger *et al.* (2019, p. 956 - 958) destacaram,

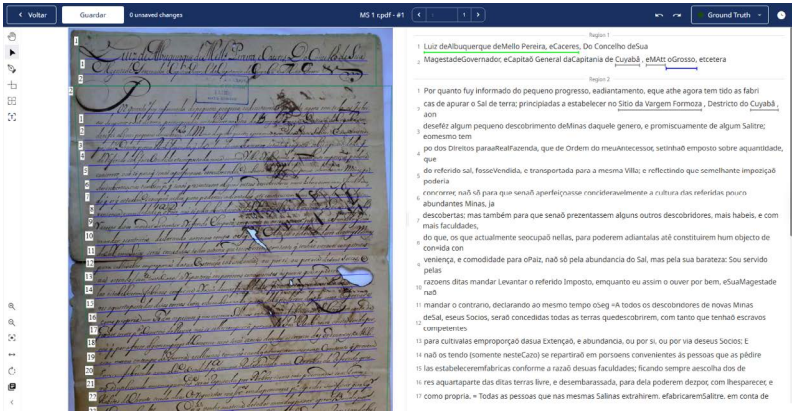
o desenvolvimento do HTR foi muito próximo do OCR, em que imagens digitalizadas de texto impresso são convertidas em texto codificado por máquina, geralmente comparando caracteres individuais com modelos prévios. No entanto, o HTR acabou se distanciando do OCR devido à variabilidade da escrita à mão e à complexidade computacional da tarefa de identificação dos caracteres. Portanto, o HTR foi treinado especificamente para o reconhecimento de manuscritos antigos ou modernos, com a finalidade de superar a dificuldade dos modelos OCR, baseados em textos impressos, em reconhecer diferentes grafias para um mesmo caractere.

Portanto, ao abrir o seu *desk*, é necessário fazer o *upload* de um documento – PDF ou arquivos de imagens – para a sua coleção. Em seguida, basta escolher o(s) documento(s) que deseja transcrever e escolher a opção “reconhecimento”. Depois, escolha um modelo adequado ao idioma e ao *layout* do manuscrito e clique em “iniciar reconhecimento”. Após esse procedimento, é aconselhável realizar uma revisão e fazer as correções necessárias.

Caso nenhum modelo se aplique ao conjunto documental que você está utilizando, será necessário realizar o treinamento de máquina. Para isso, será necessário transcrever manualmente um número considerável de documentos para treinar um modelo personalizado, conforme a Figura 7. Esse procedimento demanda mais tempo do pesquisador, mas, se o conjunto documental que você utilizar exceder milhares de documentos, essa etapa pode economizar tempo depois que

o modelo estiver bem estabelecido. Em ambos os casos, você pode se aprofundar utilizando os tutoriais disponíveis no canal do *YouTube* @transkribus.

Figura 7 – Painel de transcrição



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Em suma, o *Transkribus* pode ser uma ferramenta interessante para agilizar a transcrição de documentos e para auxiliar na organização de conjuntos documentais. No entanto, vale recordar que essa é apenas uma etapa do processo de pesquisa em História. Após a transcrição, a revisão e a edição, é necessária uma análise crítica da documentação, procurando elucidar as nuances do vocabulário, a contextualização do documento e, é claro, sua inter-relação com outros documentos históricos.

Por outro lado, se o seu projeto de pesquisa lida majoritariamente com documentos escritos, impressos ou já transcritos, talvez seja mais interessante uma ferramenta digital

que permita a extração de informações e estatísticas dos textos. Entre as diversas opções disponíveis, apresentaremos brevemente a plataforma *online Voyant Tools*.

Ela faz parte de um projeto acadêmico lançado em 2016, sob a coordenação de Stéfan Sinclair, da Universidade McGill, e Geoffrey Rockwell, da Universidade de Alberta, que tem como objetivo facilitar a leitura e as práticas interpretativas dos usuários. A ferramenta é de código aberto e foi criada para a análise de textos na *web*, sem a necessidade de realizar o *download* de qualquer *software*.

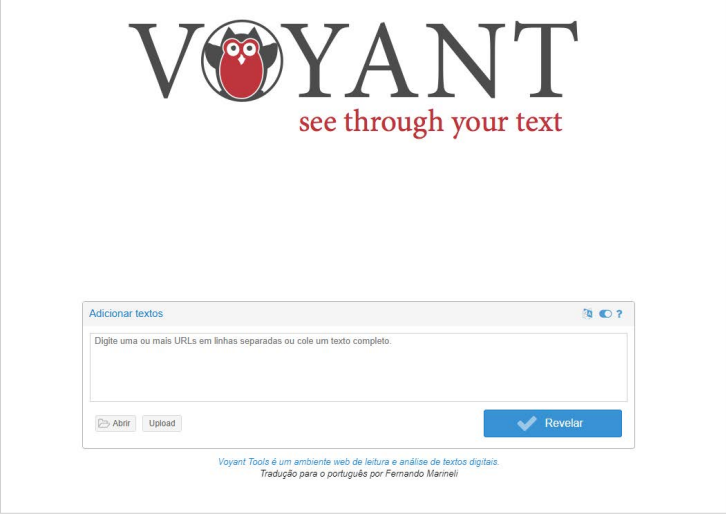
Recentemente, Ella Alhudithi (2021, p. 49) destacou que

> o *design* fácil de usar, o conjunto analítico diversificado e a abordagem orientada a dados fornecem oportunidades valiosas para os usuários irem além das leituras qualitativas de textos para descobrir padrões de uma forma mais quantificável e menos subjetiva.

A ideia que surge em destaque é a de leitura distante, desenvolvida por Franco Moretti (2008). Basicamente, esse autor e seus seguidores defendem que uma forma inovadora de entrada nos textos pode ser feita por meio de dados estatísticos, amostras, paratextos, metadados, gráficos e algoritmos, o que possibilitaria ao pesquisador ampliar a discussão sobre a análise dos textos. Isso não significa abandonar a leitura atenta dos textos, mas permitir uma nova janela de análise que tensiona a leitura distante e a proximal (Miller, 2018).

A página inicial do *Voyant Tools*, como apresentado na Figura 8, oferece três opções para a entrada de texto. A primeira é selecionar um dos *corpora* pré-carregados (Shakespeare, Austen e Mary Shelley). A segunda opção é construir um *corpus* documental carregando arquivos de texto (*Word*, *Excel*, HTML, RTF, PDF, XML ou TXT). A terceira opção é adicionar *links* de URL, o que é preferível para análises comparativas de *sites*.

Figura 8 – Tela inicial do *Voyant Tools*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

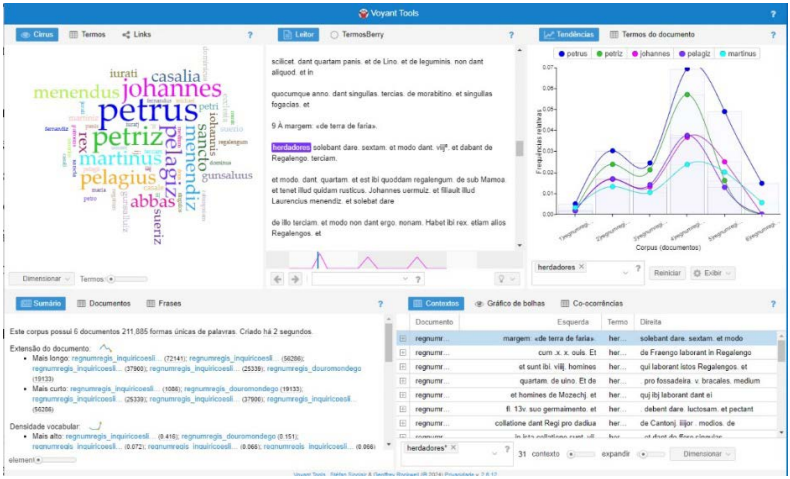
Para realizar a análise, é possível carregar um único arquivo de texto, vários arquivos ou até mesmo um arquivo ZIP contendo diversos textos. Antes de carregá-los, é aconselhável remover *tags* de marcação, números de página e índices, para não impactar a análise e a precisão da contagem de palavras. O *Voyant Tools* suporta textos

de qualquer tamanho e tipo (de dezenas de palavras até milhões). Ele também permite analisar textos em diferentes idiomas, basta clicar nas opções de língua de interface, onde constam, por exemplo, o português e o espanhol.

Realizado o processo de tratamento do *corpus* documental que você pretende analisar, basta carregar os arquivos clicando em "*Upload*" e, após a conclusão do carregamento, clicar em "Revelar". O *corpus* documental será processado e uma nova tela apresentará os resultados, como na Imagem 9, vinculada ao projeto *Subalternos no tempo de Afonso III (1248-1979)*.

A partir disso, o pesquisador tem um amplo leque de opções. A plataforma possui 29 funcionalidades, todas apoiadas em recursos visuais e interativos, como se observa na Figura 9. Se você estiver interessado em palavras coocorrentes, poderá explorar diferentes funções, como *TextualArc*, *Links*, *TermsBerry*, *Collocates* e *Correlations*.

Figura 9 – Análise textual das Inquirições de 1258



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O *Voyant Tools* também oferece ferramentas para a exploração qualitativa do contexto textual (*WordTree*, *Phrases*, *Topics*, *Contexts*, *Mandala*, *Terms*, *Microsearch*, *Dreamscape*, *RezoViz* e *Reader*). A maior parte dessas ferramentas procura oferecer uma visão mais simples da contagem de palavras (*Document*, *Summary*, *DocumentTerms*, *CorpusTerms*, *Knots*, *TermsRadio*, *StreamGraph*, *Trends*, *Cirrus*, *Bubblelines*, *Bubbles* e *ScatterPlot*). As funções *Veliza* e *Catalogue* auxiliam na configuração dos resultados.

Todas essas funções podem ser ajustadas de acordo com o interesse do pesquisador. Você pode realizar uma busca por uma palavra e observar sua frequência, coocorrência e contexto semântico. Além disso, é possível criar categorias para classificar palavras. Pense nas possibilidades de análise de

categorias antagônicas num conjunto documental amplo. Por exemplo, é possível categorizar as palavras como “liberdade” e “escravidão”, “democracia” e “tirania” ou “amizade” e “inimizade” para posteriormente analisar seus significados contextuais.

Certamente, para aqueles que precisam lidar com um conjunto documental vasto, o *Voyant Tools* é uma ferramenta digital com diversas aplicabilidades. Sua flexibilidade e capacidade de customização de acordo com cada objetivo de pesquisa podem fazer a diferença na hora da análise histórica. Somado a isso, ainda é possível exportar os dados em vários formatos, como PDF, TXT, PNG, SVG e URL, com certa facilidade. Há um número significativo de tutoriais sobre o *Voyant Tools* na internet. Sugiro o do LabRI/Unesp, em português. Porém, também é possível entender melhor a plataforma por meio do livro *Hermeneutica: computer-assisted interpretation in the humanities*, de Geoffrey Rockwell e Stéfan Sinclair (2016), criadores da ferramenta.

Queremos ainda indicar, neste tópico, uma ferramenta que auxilia historiadores(as) na construção de bases de dados. Acreditamos que algumas pesquisas podem se beneficiar do uso de uma base de dados, tendo em vista que os(as) historiadores(as) podem automatizar alguns procedimentos e gerar diferentes formas de visualização dos dados.

Como Tiago Gil (2015) e Leonardo Barleta (2015) vêm destacando, existem dois tipos de bases de dados para

historiadores: as orientadas pelo método e as orientadas pela fonte. As orientadas pelo método são voltadas para problemas de pesquisa, como os de natureza prosopográfica ou demográficas, como é o caso do projeto Europange: *the processes of construction of political spaces: the example of Angevin Europe (13th-15th centuries)*, liderado pelos historiadores Thierry Pécout, Pierre Savy e Isabelle Mathieu, e pela cientista da computação Maryvonne Miquel.

As bases de dados orientadas pela fonte procuram oferecer dados essenciais de um conjunto documental, como as cartas de sesmaria. Em geral, as bases orientadas pela fonte quantificam um tipo de fonte única, como inventários, cartas e registros de compra e venda. Porém, algumas bases não são feitas com uma tipologia de fonte única. Um exemplo é a base *Slave Voyages*, da Emory University, inicialmente liderada por David Eltis e Martin Halbert, que contaram com o suporte de diversos programadores.

Nos dois projetos mencionados, percebe-se que as equipes eram compostas por historiadores e programadores ou cientistas da computação. Devemos reconhecer que a interação entre historiadores e programadores é extremamente fecunda, principalmente na construção de uma base de dados.

Apesar disso, aqui estamos pensando em projetos de TCC que não têm qualquer financiamento, além de talvez uma bolsa de iniciação científica, e que o conhecimento de programação não é generalizado entre os estudantes de história.

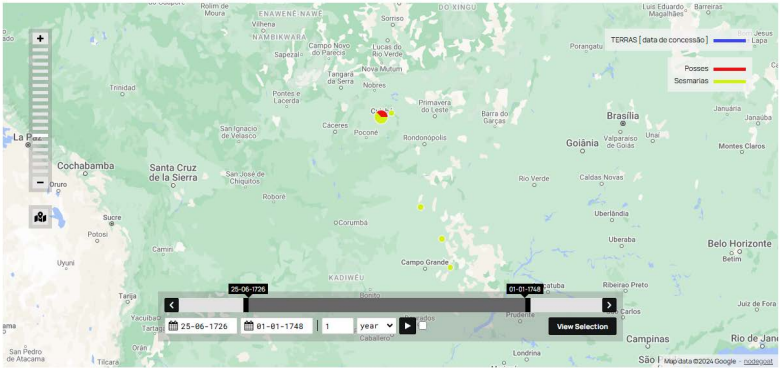
Nesse contexto, uma ferramenta digital que facilite o processo de construção de uma base de dados é extremamente útil, e é procurando atender às demandas das humanidades digitais por bases de dados que surge o *Nodegoat*.

Ele é uma ferramenta digital desenvolvida pelo Lab1100, uma empresa holandesa criada em 2011 por Pim van Bree e Geert Kessels, com a finalidade de pesquisar e desenvolver aplicativos de análise, visualização e transformação de dados. As funcionalidades dessa ferramenta seguem uma abordagem orientada a objetos, ancorada na teoria ator-rede.

Desse modo, pessoas, eventos, artefatos e fontes são tratados como objetos iguais, que dependem da composição da rede de relações estabelecidas por cada pesquisador. Por exemplo, no projeto SESMAT, os indivíduos são cadastrados no banco de dados de forma independente de suas propriedades sesmariais. Somente após o cadastro das propriedades é que se estabelece uma relação entre os objetos.

Na prática, isso permite que o(a) pesquisador(a) defina seu modelo de dados sem limitações para estruturas relacionais. É possível incorporar atributos geográficos e temporais a cada objeto, o que permite uma visualização gráfica e espacial diacrônica dos dados inseridos, como na Figura 10.

Figura 10 – Visualização dos dados do projeto SESMAT

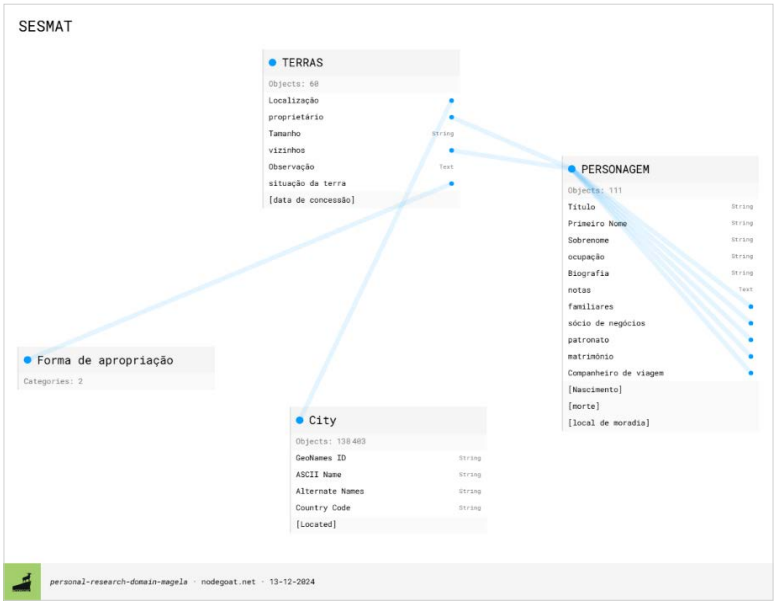


Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Essa é uma ferramenta poderosa para processar, analisar e visualizar dados. Embora o *Nodegoat* diminua a necessidade de um amplo conhecimento de programação, ainda é importante ter noções básicas de como construir bases de dados. Novamente, vale lembrar que tudo depende dos problemas de pesquisa que nortearão a construção do seu projeto de pesquisa histórica.

De forma simplificada, podemos dizer que a estrutura dos dados é composta por tabelas que podem ou não estar vinculadas entre si. Uma tabela contém diferentes informações em seus campos (colunas) e registros (linhas), como no modelo conceitual da Figura 11. Observe que as linhas azuis estabelecem relações entre as tabelas, o que permite um modo eficiente de associar os dados.

Figura 11 – Modelo de dados do projeto SESMAT



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

As relações entre duas tabelas são chamadas de relacionamento (Gil, 2015). Um exemplo que pode ilustrar melhor essa ideia é uma pesquisa sobre quais livros os personagens X e Y tinham em suas bibliotecas. Para isso, precisamos ter uma tabela com uma lista de todos os livros que eles possuíam e outra com os personagens. Com isso, é possível criar um relacionamento entre os livros e os personagens, que mostrará quais livros pertenciam a cada um. Podemos saber também quais livros os personagens tinham em comum.

Nesse exemplo, poderiam existir outras tabelas, como “bibliotecas” e “lugares”, que também poderiam criar

relacionamentos. No entanto, devemos ressaltar que o ideal é realizar um bom planejamento de como você deseja organizar sua base de dados, para que ela seja útil para sua pesquisa, tenha boa durabilidade e, quem sabe, seja reutilizável em alguns casos.

Em suma, construído um modelo de dados como o da imagem acima, será possível iniciar o preenchimento de sua base. Nessa etapa, é aconselhável observar as insuficiências e as incongruências do modelo criado e realizar ajustes. Por exemplo, uma informação que não foi considerada durante a construção do modelo ou uma informação que não se enquadra no padrão estabelecido. Por fim, preparar bases de dados com planejamento e organização pode nos ajudar a mobilizar um volume significativo de dados e a observar relações que não eram evidentes de modo analógico, o que não significa que o processo de pesquisa é feito inteiramente pela máquina. Toda seleção, organização, teste, preenchimento, escolha e interpretação dependem do(a) historiador(a) e das perguntas lançadas. Trata-se, como disse Tiago Gil (2015, p. 8), de um "artesanato automatizado".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção por apresentar ferramentas digitais para a pesquisa histórica num contexto de rápidas transformações do mundo digital faz com que este capítulo corra o risco de se

tornar obsoleto muito rapidamente. No entanto, foi um risco calculado para incentivar os professores-historiadores em formação a experimentar, a ser criativos e a refletir a respeito de como estamos fazendo e que instrumentais podemos mobilizar quando escrevemos, produzimos e divulgamos História no século XXI.

Por fim, esperamos que o(a) leitor(a) entenda este texto como uma rotatória – cotidiana aos mato-grossenses – que permite saídas para caminhos diversos. Qual caminho seguir? Cada um terá que decidir… *Bon courage*!

REFERÊNCIAS

ALHUDITHI, Ella. Review of Voyant Tools: see through your text. **Language Learning & Technology**, v. 25, n. 3, p. 43-50, out. 2021. DOI: https://doi.org/10.64152/10125/73446. Disponível em: https://www.lltjournal.org/item/10125-73446/. Acesso em: 25 nov. 2024.

ALMEIDA, Fábio Chang de. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. **Revista Aedos**, Porto Alegre v. 3, n. 8, p. 9-30, jan./jun. 2011.

ALVES, Daniel. As humanidades digitais como uma comunidade de práticas dentro do formalismo académico: dos exemplos internacionais ao caso português. **Espelho de Clio**, n. 69, p. 91-193, 2016. DOI: https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2496. Disponível em: https://journals.openedition.org/lerhistoria/2496. Acesso em: 7 out. 2026.

BARLETA. Leonardo. Bases de datos y organización de la información histórica: por un modelo (supuestamente) universal. *In*: BRESCIANO, Juan Andrés; GIL, Tiago (ed.). **La historiografía ante el giro digital**: reflexiones teóricas y prácticas metodológicas. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2015. p. 111-134.

BARROS, José D'Assunção**. Fontes históricas**: introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis: Vozes, 2019.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BONALDO, Rodrigo Bragio. As palavras e os tokens: projeção vetorial aplicada ao estudo da semântica dos tempos históricos. **Revista de Teoria da História**, v. 27, n. 1, p. 7-50, 2024.

BRASIL, Eric. Prof. Eric Brasil. YouTube (canal). Disponível em: https://www.youtube.com/@prof.ericbrasil1684. Acesso em: 17 mar. 2026.

CARDOSO, Ciro; BRIGNOLI, Héctor Pérez. **Os métodos da História**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

DROYSEN, Johann Gustav. **Manual de teoria da História**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FIGUEIREDO, Luciano. História e informática: o uso do computador. *In*: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Câmpus, 1997. p. 419-441.

FONTANA, Josep. **Historia**: análisis del pasado y proyecto social. Barcelona: Critica, 1982.

FORONDA, François. Lexicometría e historia política de la Castilla medieval. Una experiencia de investigación. *In*: CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (dir.). **El historiador frente a las palabras**: lenguaje, poder y política en la sociedad medieval: nuevas herramientas y propuestas. Lugo: Axac, 2017. p. 291-304.

GIL, Tiago. **Como se faz um banco de dados (em História)**. Porto Alegre: Ladeira Livros, 2015.

GIL, Tiago. Sobre Big Data e neopositivismo digital na pesquisa em história. **Almanack**, Guarulhos, n. 36, p. 1-19, 2024.

GUTIÉRREZ DE LA TORRE, Silvia. Análisis de corpus con Voyant Tools. **The programming historian en español**, Brighton, 20 abr. 2019. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/13d62fbe19ed2e9760077267ce702773/1?pq-origsite=gscholar&cbl=6458208. Acesso em: 25 nov. 2024.

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

KAHLE, Philip *et al*. Transkribus: a service platform for transcription, recognition and retrieval of historical documents. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON DOCUMENT ANALYSIS AND RECOGNITION, 14., 2017, Kyoto. **Proceedings** […]. Kyoto: IEE, 2017. p. 19-24.

KULA, Witold. **Problemas y métodos de la Historia Económica**. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

LAITANO, Bruno Grigoletti. **Digitalizar o arquivo, arquivar o digital**: a história e suas fontes diante das velhas e novas tecnologias. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

LANGLOIS, Charles; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos estudos históricos**. São Paulo: Editora Renascença, 1946.

LOSE, Alícia Duhá *et al*. Transkribus: uma ferramenta de paleografia digital mediando pesquisas em fontes inquisitoriais. **LaborHistórico**, v. 10, n. 1, e63285, 2024. DOI: https://doi.org/10.24206/lh.v10i1.63285. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/63285. Acesso em: 25 nov. 2024.

LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2020.

LUCCHESI, Anita. **Digital History e storiografia digitale**: estudo comparado sobre a escrita da História no Tempo Presente (2001-2011). Recife: Edupe, 2022.

MILLER, A. Text mining digital humanities projects: assessing content analysis capabilities of Voyant Tools. **Journal of Web Librarianship**, v. 12, n. 3, p. 169-197, 2018.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Tradução de Anselmo Pessoa Netto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MUEHLBERGER, Guenter *et al*. Transforming scholarship in the archives through handwritten text recognition: Transkribus as a case study. **Journal of Documentation**, v. 75, n. 5, p. 954-976, 2019. DOI: https://doi.org/10.1108/JD-07-2018-0114. Disponível em: https://www.emerald.com/jd/article/75/5/954/206914/Transforming-scholarship-in-the-archives-through. Acesso em: 25 nov. 2024.

NOIRET, Serge. História pública digital. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 28-51, maio 2015. DOI: https://doi.org/10.18617/liinc.v11i1.797. Disponível em: https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3634. Acesso em: 25 nov. 2024.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

RANKE, Leopold von. **The theory and practice of History**. Indianapolis; New York: The Bobbs-Merrill Company, 1973.

ROSENZWEIG, Roy; COHEN, Daniel. **Digital History**: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the web. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

SALMI, Hannu**. What is Digital History?** Cambridge: Polity Press, 2020.

SAMPSEL, Laurie. Voyant Tools. **Music Reference Services Quarterly**, v. 21, n. 3, p. 153-157, 2018. DOI: https://doi.org/10.1080/10588167.2018.1496754. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10588167.2018.1496754. Acesso em: 25 nov. 2024.

SARAIVA, Luiz Fernando; NABARRO, Wagner; GOLDFEDER, Pérola (org.). **Atlas histórico-econômico do Brasil no século XIX**. Brasília; Rio de Janeiro: Senado Federal; Eduff, 2024.

SEEFELDT, Douglas; THOMAS III, William G. What Is Digital History? A look at some exemplar projects. **Perspectives on History**, Washington, DC, maio 2009. Disponível em: https://www.historians.org/perspectives-article/what-is-digital-history-may-2009/. Acesso em: 17 mar. 2026.

SILVEIRA, Pedro Telles da. As fontes digitais no universo das imagens técnicas: crítica documental, novas mídias e o estatuto das

fontes históricas digitais. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 270-296, 2016.

SINCLAIR, Stéfan; ROCKWELL, Geoffrey. Voyant Tools. Disponível em: http://voyant-tools.org/. Acesso em: 25 out. 2025.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. História e informática. *In*: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 301-317.

TOPOLSKI, Jerzy. **Metodología de la Historia**. Madrid: Catedra, 1992.

TRANSKRIBUS. @transkribus. YouTube (canal). Disponível em: https://www.youtube.com/@transkribus. Acesso em: 17 mar. 2026.

VAN BREE, Pim; KESSELS, Geert. Nodegoat: enabling explorative research. **Digital Humanities 2017**. Montreal, 8-11 ago. 2017. Disponível em: https://web.archive.org/web/20210423002734id_/https://dh2017.adho.org/abstracts/366/366.pdf. Acesso em: 25 nov. 2024.

VILLA, Carlos Eduardo Valencia. Georreferência de mapas históricos: os casos de Cartagena de Indias Colonial e do Rio de Janeiro Imperial. **Locus**: revista de História, Juiz de Fora, v. 21, n. 2, p. 517-546, 2015.

Capítulo 4

SABERES DA ARTE EPISTOLOGRÁFICA E OS SENTIDOS DE SI

Maria do Socorro de Sousa Araújo (in memoriam)

INTRODUÇÃO

Qualquer tipo de escrita pressupõe uma operação cognitiva para idealizá-la e um suporte para a sua materialização. Uma das primeiras maneiras encontradas pela humanidade para produzir e registrar experiências foi a pintura rupestre, cujas gravações datam de 40 mil anos atrás. Como sistema mais estruturado, por volta de 3.500 a.C., os povos sumérios desenvolveram a escrita cuneiforme na Mesopotâmia, ao mesmo tempo em que surgiam os hieróglifos no Egito Antigo, os quais combinavam ícones logográficos e silábicos, compondo, assim, uma configuração alfabética. Em tabuletas ou fragmentos de argila também foram encontradas mensagens curtas, como avisos ou notícias de eventos cotidianos no mundo antigo.

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.4

Como precursor do papel, os egípcios investiram no cultivo do papiro (2.500 a.C.), cujas finíssimas lâminas, provenientes do tronco de uma planta de mesmo nome, serviram como mais um tipo de suporte para acolher a escrita da época. Algumas civilizações orientais e greco-romanas passaram a usar o papiro para os mesmos fins escriturísticos e iconográficos. No século II a.C., em Pérgamo (Grécia Antiga), surgiu o pergaminho, equiparado a uma folha de papel, feito de pele de animais e utilizado como suporte para a cultura escrita, permanecendo enquanto tal até o século XIV, quando foi substituído pelo papel.

No ano de 105 da era cristã, ao experimentar misturar vários ingredientes, o chinês T'sai Lun percebeu que o produto gerado por ele absorvia a tinta com mais precisão do que os artefatos de suporte para a escrita utilizados até então – esse foi o nascimento do papel (Maciel, 2025). Durante seis séculos, essa invenção foi monopólio da China, até a chegada dos mouros à Europa Ibérica (especialmente à Espanha), quando o papel começou a ser aprimorado em termos de tipologias, maleabilidade, textura, formatos, gramatura, cores etc. O surgimento das cidades medievais e de atividades mercantis e marítimas implicou o aumento da demanda por registros escritos. Assim, foram se disseminando os usos do papel.

Existem vários tipos de gêneros textuais, como a carta, a poesia, o romance, a crônica, a biografia, a prosa, o conto, os diários íntimos, os bilhetes, os artigos de opinião, os

noticiários etc. Cada um deles traz uma condição específica. A epistolografia diz respeito à prática de escrever cartas, constituindo uma forma de comunicação escrita entre duas ou mais pessoas, e está inserida nos contextos culturais e históricos de cada época. O vocábulo "epístola" tem origem grega, vindo de *epistolé*, que significa "carta". Em outras palavras, escrever cartas é uma atividade social antiga que faz parte da cultura escrita, que se disseminou e se massificou à medida que as populações foram se alfabetizando e surgiam os sistemas de formação escolar.

Em boa medida, o passado remoto da cultura judaico-cristã ocidental tem o aporte das epístolas religiosas, que até hoje fazem parte de rituais católicos como forma de comunicação e ensino bíblico. Podemos considerar que as Epístolas Paulinas[25], a Epístola aos Hebreus, a Epístola aos Efésios e as Epístolas dos apóstolos João, Judas, Pedro, Tiago etc. são escritos que fomentam a confissão de fé e são fundamentados na inspiração e na infalibilidade divinas. É essa referência epistolar que fez (e faz) de Deus um ser onipotente, onipresente e onisciente. Então, podemos inferir que o norteamento da doutrina católica pelas Encíclicas e Cartas Pastorais que circulam nos territórios diocesanos faz parte desse universo epistolográfico. Foi com os romanos que a epistolografia ganhou maior destaque. Filósofos como

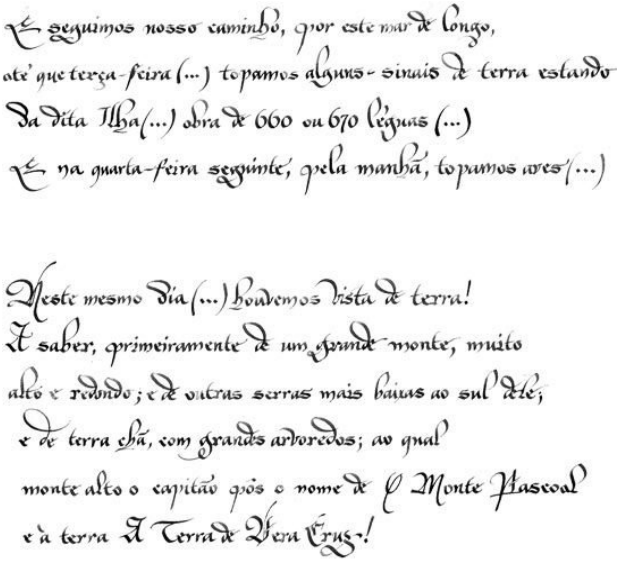
25 Após se converter do judaísmo ao cristianismo, o apóstolo Paulo (também conhecido como Paulo de Tarso) escreveu 14 epístolas que compõem o Novo Testamento da Bíblia. Nelas, tratou da doutrina apostólica, da ética cristã e da organização da Igreja Católica.

Cícero e Sêneca escreveram e trocaram diversas cartas com figuras públicas e particulares sobre o cotidiano, a política e a cultura da Roma Antiga. Elas se tornaram famosas e influenciaram o desenvolvimento desse gênero literário na Europa.

Predominantemente, entre os séculos XV e XVI, os registros escritos eram de natureza manuscrita. Demarcando esse tempo e essa cultura documental, apontamos a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que, pelas mãos do navegador Gaspar de Lemos, noticiava ao então rei de Portugal, dom Manoel I, o achamento de uma terra no "novo mundo", que fora "batizada" de Ilha de Vera Cruz. Em outros termos, historicamente falando, o nascimento do Brasil foi documentado por um manuscrito que está sob guarda permanente do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, Portugal[26].

26 Para mais informações, consultar: FIGUEIREDO, Lucas. *Boa Ventura! A corrida do ouro no Brasil (1697-1810).* Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 28-29 e a *Carta de Pero Vaz de Caminha.* Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/Acervo_Digital/livros_eletronicos/bndigital0009/bndigital0009.pdf. Acesso em: 27 out. 2025.

Figura 1 – Fragmento da *Carta de Pero Vaz de Caminha* (sec. XVI), conhecida oficialmente como Carta de Achamento a el-rei D. Manuel



Fonte: Torre do Tombo, Lisboa/Portugal[27].

Para continuar a explorar a cultura do manuscrito, recorremos à obra do pesquisador espanhol Fernando Bouza, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro* (2001), que nos revela muito sobre as práticas culturais das aristocracias ibéricas. O autor aborda as formas de comunicação e circulação de manuscritos a partir dos costumes aristocráticos, considerando a escrita como uma forma de sociabilidade. O *Siglo de Oro* foi um período em

27 SCAPATICIO, Márcia; NICOLIELO, Bruna. A carta de Pero Vaz de Caminha: como interpretar nosso primeiro documento. **Nova Escola**, 1 set. 2012. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/2097/a-carta-de-pero-vaz-de-caminha-como-interpretar-nosso-primeiro-documento. Acesso em: 29 out. 2025.

que a tradição oral foi gradativamente se transportando para o mundo das letras; entretanto, mesmo que a invenção da imprensa tentasse arrebatar a arte dos copistas, o manuscrito continuava "*tan común y corría de mano en mano*", como observa Bouza (2001, p. 43). Dada a densidade da pesquisa, o autor preocupa-se menos com os conteúdos e mais com os usos e com a materialidade desses manuscritos, explorando-os como artefatos de civilidade em uma sociedade pouco letrada, que tinha como referência a realeza.

Em *Corre manuscrito*, Bouza aborda uma das formas de produção, consumo e circulação de uma epistolografia na Europa seiscentista, bem como a importância e a influência que esses escritos tiveram nos comportamentos pessoais, sociais e políticos da época. Nessa literatura, encontramos as "cartas de tocar" – manuscritos que adquiriram valor de objetos simbólicos extraordinários, que iam além dos encantamentos amorosos, pois funcionavam como amuletos capazes de afugentar os males da vida de quem os portasse. Em geral, essas cartas não eram lidas, mas sua simbologia e seus efeitos estavam na posse e no contato com o corpo do(a) portador(a). De forma imaginária, elas incorporavam poderes sobrenaturais, afastando energias negativas e levando sorte e prosperidade para aqueles que as possuíssem e nelas acreditassem.

As "cartas pessoais" configuravam-se como extensas redes de comunicação da vida privada cotidiana e funcionavam como compartilhamento de acontecimentos que iam além da intimidade, podendo noticiar casamentos da nobreza ou

mesmo decisões políticas do reino e combates de batalhas em regiões distantes. Nos circuitos dos súditos consumidores, era comum circularem várias cópias de uma mesma carta, feita pelos copistas. Já nos "manuscritos de ofensas" cabiam determinados tipos de insultos que inflamavam publicamente os desafetos e expunham as intrigas palacianas.

Seguindo Bouza (2001), outro tipo de carta que circulava no mundo ibérico era os "escritos dos bufões". Também conhecidos como "bobos da corte", essas pessoas viviam entre os nobres, vagando pelos labirintos dos palácios e, via de regra, tinham a função de divertir a nobreza, ora satirizando os acontecimentos, ora ironizando e tornando públicas as intrigas palacianas e a vida cortesã. Assim, davam visibilidade ao universo sociocultural ibérico. Bruno Leal (2022) reforça que "a historiografia tem destacado que na realidade ibérica do período moderno, com grande índice de analfabetismo, muitos populares acreditavam que papéis escritos tinham propriedades ocultas"[28].

A cultura dessa escrita se espalhou para além dos territórios ibéricos e, como herança, alcançou o cotidiano da aristocracia colonial brasileira. Entre os séculos XVIII e XIX, muitos são os registros da vida diária das fazendas sob a forma de inventários, relatos de viagens, balancetes patrimoniais, diários íntimos, álbuns de família, correspondências oficiais e não oficiais, entre outros. Essa cultura escrita conferia às famílias

28 LEAL, Bruno. Cartas de tocar. *Café História*, 13 set. 2022. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/glossary/carta-de-tocar/. Acesso em: 14 set. 2024.

nobres uma distinção socioeconômica primordial quando elas estabeleciam relações próximas com a corte, servindo-lhes de parâmetros de civilidade e prestígio, sobretudo quando incorporavam hábitos da moda, dos negócios e condutas próprias da "boa sociedade", copiando e/ou imitando comportamentos da realeza lusitana.

Como poderia (pode) ser produzida uma peça epistolográfica?

A epistolografia compõe o mundo das artes, da cultura e da história da comunicação humana. Para além de seus propósitos, conteúdos e destinatários, ela se fundamenta em uma estética própria, por meio da qual os missivistas comunicam uma forma de ser, de ver e de estar no mundo. Trata-se de uma escrita regrada que, desde a Antiguidade Clássica, é concebida como um diálogo entre uma ou mais pessoas, dotada de clareza, brevidade e um estilo adequado ao(s) destinatário(s).

Foi na Grécia Antiga que o gênero epistolar começou a se desenvolver e a circular como um componente da arte literária. Os gregos valorizavam a oratória, a escrita e a retórica. As cartas eram frequentemente utilizadas para expressar e registrar opiniões e sensações, compartilhar saberes filosóficos, registrar acontecimentos e manter contato com pessoas distantes para noticiar vivências. Para além da Literatura e da História, muitas cartas sem finalidades

artísticas, trocadas entre pessoas comuns, fazem parte dos acervos arqueológicos da antiguidade clássica. Alguns dos mais destacados escritores da Grécia Antiga, como Sócrates e Platão, deixaram um legado de cartas que são estudadas e apreciadas até hoje no campo da Linguística e da História, constituindo os gêneros épico, lírico, dramático, entre outros.

No entanto, ainda que incerto, esse gênero textual foi se configurando como costume com Júlio César, na Roma Antiga, conforme Emerson Tin:

> Ele foi o primeiro a imaginar a correspondência com seus amigos por meio de cartas, mesmo em Roma, quando negócios urgentes o impossibilitavam de encontrá-los ou quando a multiplicidade de suas ocupações e a extensão da cidade não lhe davam tempo para isso (Tin, 2005, p. 133).

Na contemporaneidade, considerando os tempos históricos descontínuos, essa prática comunicativa ficou conhecida como memorando, muito usada especialmente na correspondência comercial.

Como herança dessa cultura escrita específica, entre os séculos II e VI, a produção epistolográfica foi adquirindo uma configuração própria, ditada pelos usos e costumes da época. A depender da proximidade ou do distanciamento entre os correspondentes, os nomes do remetente e do destinatário antecediam a saudação inicial, geralmente circunscritos ao cabeçalho de uma carta, sendo sobretudo usados para correspondências formais. Equivalente aos serviços postais atuais, o caminho das cartas era feito por servos para a

"gente da nobreza" e por viajantes e/ou mercadores para as demais pessoas. A título de ilustração, o personagem Zaqueu (interpretado por Nelson Xavier) recompõe essa prática numa rápida cena do filme *Narradores de Javé*, quando inclui em seus afazeres o leva e traz de cartas destinadas aos moradores do povoado.

Os manuais que disciplinavam e orientavam o estilo epistolográfico na antiguidade clássica prescreviam cinco partes: 1. a saudação, em que o escrevente elaborava um tratamento respeitoso ao destinatário no início da escrita, correspondente ao lugar social deste; 2. a captação da benevolência, que se referia ao uso de vocábulos adequados, capazes de produzir efeitos cognitivos de melhor compreensão; 3. a narração, que dizia respeito a um ordenamento discursivo dos assuntos, apresentando-os com a força de uma representação autônoma; 4. a petição, momento em que o escrevente destacava o que deveria ou não ser realizado e/ou atendido; 5. a conclusão, como o nome sugere, seria o término da escrita, conectando de forma inteligível os assuntos tratados e as possíveis expectativas geradas no *corpus* epistolográfico[29].

Entre a modernidade e a contemporaneidade, as discussões sobre cultura epistolográfica tratam de uma escrituração de si, materializada como um autorretrato – os diários íntimos, a biografia e a autobiografia –, que se ajusta a

29 Consultar Emerson Tin (2005, p. 81-102).

uma condição *sine qua non*: o surgimento do individualismo ocidental. Essa cultura escrita, ao produzir a memória de si, intencionalmente ou não, constitui um processo de pertencimento dos sujeitos que se articulam entre as esferas pública e privada. O uso do gênero biográfico e/ou autobiográfico como instrumento de formação político-cultural produziu (e ainda produz) uma estética de comportamento pessoal que significava (e significa) um necessário refinamento social, além de registrar e formalizar uma memória para a posteridade.

Analisar o mundo da cultura escrita nos permite pensar as singularidades dos comportamentos humanos que alimentam as redes de sociabilidade a partir das formas como as pessoas se apropriam das leituras a que têm acesso. Dessa forma, podemos compreender como os atores sociais atribuem sentidos aos acontecimentos e às vivências, e ainda como as percepções de si e dos outros sujeitos se manifestam na construção de identidades que muito repercutem nas dinâmicas sociais. Na perspectiva da semiótica, toda leitura leva o leitor a uma apropriação, uma vez que este estabelece uma relação de significados com o que é lido. Ao estudar o cotidiano humano pelas "artes de fazer", Michel de Certeau (1994) chama nossa atenção para as maneiras de crer, ler, caminhar, falar, fazer etc., com as quais as pessoas agem o tempo todo, inventando artimanhas cujos pilares são constituídos de astúcias, táticas e estratégias.

Cartas e Cartas: variedades, especificidades e funcionalidades

Quando falamos em cartas, no universo de gênero textual, referimo-nos a artefatos que adquiriram especificidades para atender a finalidades próprias e que se proliferaram com designações e formatos diferenciados. Carta Régia, Carta Magna, Carta Náutica, Carta Aberta, Carta Comercial, Carta de Apresentação, Carta de Suicidas, Carta de intenção, Carta aberta, carta pessoal, carta de amor, entre tantos outros tipos, são variações epistolográficas.

No terreno do imaginário, convém registrar uma prática epistolográfica que acontece há quase um século, quando milhões de pessoas escrevem anualmente ao Papai Noel. Essa correspondência especial não envolve apenas a inocência do público infantil e os signos natalinos; ao contrário, adultos também escrevem ao "bom velhinho", relatando tragédias, desencontros familiares, violência urbana, guerras e outros assuntos, como se quisessem noticiar os fatos do ano que se finda.

A seguir, apresentamos dois tipos de cartas com seus respectivos propósitos e sentidos.

Carta de suicida

Seja de uma pessoa anônima, seja de alguém com certo destaque social ou político, o suicídio é um acontecimento que

causa impactos, sobretudo de ordem cultural. Como condição humana, o suicídio sempre existiu; no entanto, a forma como as pessoas lidam com essa prática difere entre as sociedades e os tempos históricos.

Na antiguidade greco-romana, o suicídio era encarado como uma normalidade da vida, uma vez que o heroísmo era cultuado entre aqueles que se sacrificavam em nome do bem coletivo da pólis, sendo por isso venerados pelos demais cidadãos. Morrer para restaurar a honra, como redenção de si, ou suicidar-se para obedecer a uma decisão política no campo de batalha eram valores morais extraordinários na Grécia Clássica. Aqueles que demonstrassem falta de valentia na defesa da honra e/ou da cidade mereciam o estigma da vergonha e a desaprovação de seus valores e crenças pessoais. Em boa parte das vezes, o suicídio era um espetáculo público, portanto não havia registro do ato solitário. Sobre esses valores políticos e morais, Soares (2017) afirma que:

> […] vergonha e honra desempenham um papel fundamental no modo como os gregos e depois os romanos encaravam a vida e a morte. O suicídio praticado para evitar a vergonha e a desonra ou para sufragar a culpa era recomendável; pelo contrário, altamente condenável se a causa era a preguiça e a covardia (Soares, 2017, p. 27).

Com a ascensão da teocracia no período medieval, a vida humana no Ocidente cristão foi sendo regulamentada pelo processo de romanização[30], e o suicídio deliberado passou a

30 Surgido no século XIX, o termo "romanização" se refere ao processo de disseminação e assimilação dos valores estéticos e da cultura romana, viabilizado pela aculturação de povos conquistados durante a existência da República romana.

ser reprovado, sobretudo por valores teológicos de natureza católica. Nesse contexto, o ato de pôr fim à própria vida ganhou uma conotação mais religiosa. A igreja condenava os suicidas, alegando que somente Deus, em sua infinita onipotência, seria capaz de tirar a vida de alguém. Aos que se suicidavam, as autoridades e os doutrinadores cristãos justificavam que estariam dominados por forças diabólicas.

Ao registrarem os últimos momentos de vida, as cartas dos suicidas apresentam um conteúdo que evoca o sofrimento de seus autores e aguçam o imaginário das pessoas em muitos aspectos, evocando cenários dramáticos nos quais afloram princípios, valores, crenças e fatos. Dialogando com a Psicologia e a Sociologia, o medievalista francês Philippe Ariès (2017) investigou as percepções construídas socialmente sobre a finitude humana entre o período medieval e a modernidade, apontando cinco tipos de representações sobre a morte: a morte domada, a morte de si mesmo, a morte longa e próxima, a morte do outro e a morte invertida. Nesse primeiro tempo – o medieval –, a morte era concebida como uma experiência familiar e natural, enquanto, na modernidade, ela é lamentável e maldita. De uma forma ou de outra, os suicídios continuaram (e continuam) acontecendo.

Para as ciências médicas, grande parte das pessoas que cometem suicídio convivem com algum transtorno mental subjacente, como crises de ansiedade profunda, depressão grave, bipolaridade, esquizofrenia e outras perturbações psíquicas que, em condição extrema, fazem o indivíduo acreditar

que tirar a própria vida é a solução para os problemas que o assolam. O ato suicida pode se efetivar de modo impulsivo, por perda de controle e ação impensada, por um surto psicótico ou mesmo como resultado de um planejamento detalhado ao longo de um tempo impreciso, antes do desfecho final.

É certo que nem todos os suicidas registram seus últimos instantes de vida. Embora os dados não sejam precisos, há informativos na área de saúde mental apontando que cerca de 20% das pessoas que cometem suicídio escrevem cartas ou bilhetes registrando suas decisões[31]. Em certa medida, os códigos desse tipo de escrita trazem à tona o sofrimento e a falta de perspectiva do suicida, que se encontra consumido pelo desalento, pela falta de expectativas, pela ansiedade profunda e pela depressão. No drama dessa experiência humana, a carta equivale à escrita de si, ou a uma última conversa consigo mesmo, na profunda solidão de si mesmo e no último instante de si.

No Brasil, há 70 anos, um suicídio abalou o cotidiano da população e as estruturas partidárias da política nacional – o então presidente da República, Getúlio Dorneles Vargas, matou-se na manhã de 24 de agosto de 1954. O acontecimento fúnebre produziu um impacto sem precedentes na história política brasileira. De forma concomitante, o documento

31 Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS). **Uma em cada 100 mortes ocorre por suicídio, revelam estatísticas da OMS**. Genebra, OPAS, 2021. Disponível em: https://www.paho.org/pt/noticias/17-6-2021-uma-em-cada-100-mortes-ocorre-por-suicidio-revelam-estatisticas-da-oms. Acesso em: 30 out. 2025.

conhecido como *Carta-testamento* funcionou como uma ponta de lança na intensidade das sensações, das emoções, das opiniões e das contestações no país. A escritura da carta-suicida, atribuída a Getúlio Vargas e consagrada na História como documento oficial, termina com o seguinte recado: "Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História".

Essa carta é assim chamada por seu caráter testamental[32]. Ela tem dois grandes destinatários: o povo brasileiro, que Getúlio, pelo viés nacionalista da época, identificava como "trabalhadores do Brasil", e os demais trabalhistas. O ato final se equipara a um monólogo cênico apresentado em um espaço simbólico no qual, de um lado, está o autor-mártir em um palco imaginário e, de outro, a grande e magnífica plateia: os "trabalhadores do Brasil".

O enredo dessa peça epistolográfica é constituído por duas camadas de narrativas interdependentes. A primeira camada é uma espécie de prestação de contas das ações governamentais durante os vinte e quatro anos de gestão presidencial (1930-1954), ressaltando seu empenho e sucesso, com predominância pedagógica no trabalhismo e na nacionalização das riquezas produtivas, conforme o seguinte trecho:

32 Juridicamente, um testamento é um documento gerado pela vontade de uma pessoa – o testador – expressando sua vontade (em vida) de distribuir os bens materiais e/ou simbólicos, pessoais e morais.

> A campanha subterrânea dos grupos internacionais aliou-se à dos grupos nacionais revoltados contra o regime de garantia do trabalho. A lei de lucros extraordinários foi detida no Congresso. Contra a justiça da revisão do salário mínimo [*sic*] se desencadearam os ódios. Quis criar a liberdade nacional na potencialização das nossas riquezas através da Petrobras e mal começa a funcionar a onda de agitação se avoluma. A Eletrobras foi obstaculada até o desespero. Não querem que o trabalhador seja livre. Não querem que o povo seja independente. Assumi o governo dentro da espiral inflacionária, que destruía os valores de trabalho. Os lucros das empresas estrangeiras alcançavam até 500 por cento ao ano. Nas declarações de valores do que importávamos existiam fraudes constatadas de mais de cem milhões de dólares por ano. Veio a crise do café, valorizou-se o nosso principal produto (Fragmento da Carta-Testamento, 1954).

Em outra camada da narrativa missivista, como se pedisse compreensão para o acontecimento trágico, o autor aponta as razões do ato suicida, referindo-se a um alto grau de impotência política para enfrentar seus opositores, que, ao se utilizar do planejamento da tragédia, também os faz opositores dos destinatários. No trecho a seguir, essa debilidade governamental é transformada em conduta de abnegação, capaz de desviar o foco da crise que assolava o governo. Assim escreveu Vargas:

> Tentamos defender seu preço e a resposta foi uma violenta pressão sobre nossa economia a ponto de sermos obrigados a ceder. Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma agressão constante, incessante, tudo suportando em silêncio, tudo esquecendo, renunciando a mim

> mesmo, para defender o povo que agora se queda desamparado (Fragmento da Carta-Testamento, agosto de 1954).

Como expressão de um populismo em prática, essa carta apresenta um momento de construção de Vargas como o mártir do povo ou o herói nacional, quando escreve: “Nada mais vos posso dar a não ser o meu sangue. Se as aves de rapina querem o sangue de alguém, querem continuar sugando o povo brasileiro, eu ofereço em holocausto a minha vida”. Ao se apropriar de discursos bíblicos, a narrativa suicida anuncia a imitação de um Cristo brasileiro com a idealização de uma onipresença formulada na perspectiva da eternidade, pós-vida terrena:

> Escolho este meio de estar sempre convosco. Quando vos humilharem, sentireis minha alma sofrendo a vosso lado. Quando a fome bater a vossa porta, sentirei em vosso peito a energia para a luta por vós e vossos filhos. Quando vos vilipendiarem, sentireis no meu pensamento a força para a reação. Meu sacrifício nos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta (Fragmento da Carta-Testamento, 1954).

A perplexidade do suicídio atingiu brutalmente os grupos de oposição política, especialmente a União Democrática Nacional (UDN), representada pela sua maior liderança, o jornalista e político Carlos Frederico W. de Lacerda. Havia, de fato, uma crise política estabelecida entre o Poder Executivo e outras instâncias políticas, que pautava os debates da época sobre o modelo de desenvolvimento econômico e político do Brasil, orbitando entre duas vertentes: a nacionalista e a liberal.

Além de denúncias de corrupção, Vargas era acusado pela oposição de querer inventar uma "república sindicalista", o que desagradava a elite política do país. Na economia, a inflação contrastava com o baixo poder de compra da população, e uma greve instaurada em 1953 indicava certa reprovação do governo por parte da classe trabalhadora. Por outro lado, a insatisfação dos militares do Exército em relação ao aumento do salário-mínimo *versus* não aumento dos soldos levou à produção do "Manifesto dos Coronéis" (fevereiro de 1954)[33], com o indicativo da tomada de poder por meio de golpe de Estado. O atentado da Rua Tonelero[34], com o envolvimento de pessoas próximas ao presidente, tornou o governo insustentável.

Nesse contexto, podemos considerar que o suicídio do presidente Getúlio Vargas foi seu último ato político. Como já foi dito anteriormente, a repercussão do episódio e da leitura pública da Carta-Testamento foi estarrecedora, deixando os brasileiros incrédulos, inclusive os opositores do então presidente. A carta (versão datilografada) foi divulgada reiteradas vezes pela *Rádio Nacional* (RJ), publicada em outros meios de comunicação e lida integralmente por João B. Goulart, ex-ministro do Trabalho, à beira do túmulo, durante o sepultamento de Vargas em São Borja-RS.

---

33 Para mais informações, consultar o *Atlas histórico do Brasil*, FGV. Disponível em: https://atlas.fgv.br/verbete/5991. Acesso em: 30 out. 2025.

34 Esse episódio, ocorrido em 5 de agosto de 1954, refere-se a uma tentativa de assassinato contra o então jornalista Carlos Frederico W. Lacerda (UDN), principal opositor e crítico de Getúlio Vargas, que residia na Rua Tonelero, 180, no Rio de Janeiro. No atentado, o major da aeronáutica Rubens Vaz foi alvejado e morto, o que justificou oficiais militares a se juntarem a Carlos Lacerda para enfraquecer o governo politicamente.

A comunicação missivista de Vargas apresenta uma curiosidade que vale a pena ressaltar: ao que tudo indica, o documento foi escrito em etapas ou aprimorado em momentos diferentes. Pesquisadores já identificaram pelo menos três cartas com aspectos suicidas atribuídas a Vargas. Além da *carta-testamento*, apresentada repetidas vezes como a oficial, há uma outra versão manuscrita que foi revelada por Alzira Vargas (filha do então presidente) em 1967, numa entrevista para a revista *O Cruzeiro*. Essa revelação foi feita como resposta ao então jornalista Carlos Lacerda, que sempre contestara a autoria do documento. Com poucos parágrafos, segue o teor desta:

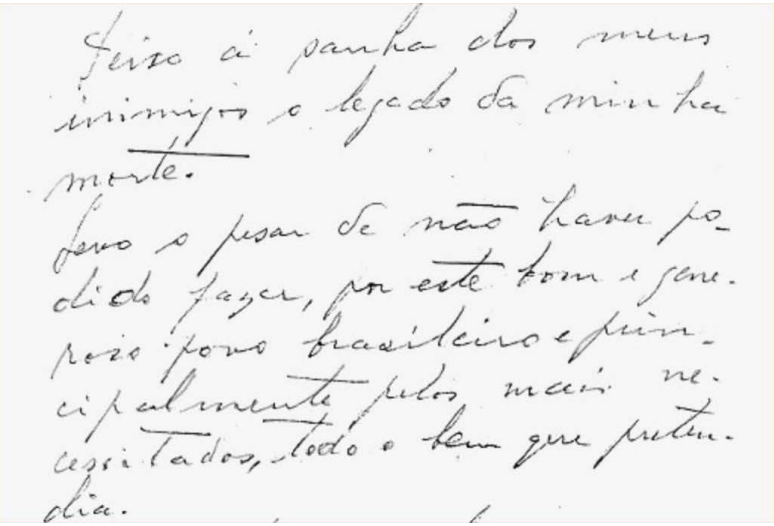
> Deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte.
> Levo o pesar de não ter podido fazer, por este bom e generoso povo brasileiro, e principalmente pelos mais necessitados, todo o bem que pretendia.
> A mentira, a calúnia, as mais torpes invencionices foram geradas pela malignidade de rancorosos e gratuitos inimigos, numa publicidade dirigida, sistemática e escandalosa.
> Acrescente-se a fraqueza de amigos que não defenderam nas posições que ocupavam à felonia de hipócritas e traidores a quem beneficiei com honras e mercês, à insensibilidade moral de sicários que entreguei à Justiça, contribuindo todos para criar um falso ambiente na opinião pública do país contra a minha pessoa.
> Se a simples renúncia ao posto a que fui levado pelo sufrágio do povo me permitisse viver esquecido e tranqüilo [*sic*] no chão da pátria, de bom grado renunciaria. Mas tal renúncia daria apenas ensejo para, com mais fúria, perseguirem-me e humilharem-me. Querem destruir-me a qualquer preço. Tornei-me perigoso aos poderosos do dia e às castas privilegiadas. Velho e cansado, preferi

ir prestar contas ao Senhor, não dos crimes que não cometi, mas de poderosos interesses que contrariei, ora porque se opunham aos próprios interesses nacionais, ora porque exploravam, impiedosamente, aos pobres e aos humildes. Só Deus sabe das minhas amarguras e sofrimentos. Que o sangue dum inocente sirva para aplacar a ira dos fariseus.

Agradeço aos que de perto ou de longe me trouxeram o conforto de sua amizade.

A resposta do povo virá mais tarde… (Vargas, 1954, *apud* Ribeiro, 2004).

Figura 2 – Trecho da carta-testamento (manuscrito) encontrada ao lado do corpo de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954



Fonte: Irineu Tamanini (2019)[35].

35 TAMANINI, Irineu. Completa 65 anos o suicídio de Getúlio Vargas, um dos momentos mais dramáticos da história. *Diário do Poder*, 24 ago. 2019. Disponível em: https://diariodopoder.com.br/politica/completa-65-anos-o-suicidio-de-getulio-vargas-um-dos-momentos-mais-dramaticos-da-historia. Acesso em: 29 out. 2025.

A narrativa final do documento, datilografada pelo então secretário José Soares Maciel Filho, entrou para a história oficial como o registro de um dos momentos mais dramáticos da vida do presidente. Catelão (2014) chama a atenção para os propósitos do discurso suicida e para quem ele se destinava, destacando os valores políticos e morais, bem como a mescla entre a retórica política e a condição privada:

> […] a carta-testamento apresentou um plano retórico ora centrado na acusação, ora no discurso epidíctico em exaltação ou louvor dos atos praticados, com a intenção de provocar um efeito de comunidade em função de um heroísmo. Nesse caso, o auditório era direcionado a unir-se em batalha contra uma força que se colocava sobre valores e direitos a serem defendidos, alterando a ligação do suicídio como falta de discernimento (ruína de si próprio) para uma bandeira de luta engajada, a entrega da vida por amor ou honra a um povo ou nação (Catelão, 2014, p. 1).

O choque da morte súbita, acompanhado pelo teor da *carta-testamento*, produziu manifestações políticas e emocionais que mobilizaram o país inteiro, expostas em diversos espaços públicos, consagrando a condição de mártir de Getúlio Vargas para grande parte da população, sobretudo os "herdeiros" varguistas. O episódio e os impactos da tragicidade estancaram a instabilidade política do governo, e o curso do estado democrático foi mantido, incluindo a convocação de novas eleições presidenciais.

Carta de militante

Esse tipo de correspondência é, de certa forma, atípico em função das condições de vida dos autores, da singularidade da produção de cada carta e dos cuidados com a circulação do fluxo missivista. Aqui, apresentamos um caso muito especial: as cartas pessoais da militante Jane Vanini, remetidas do Chile aos familiares no Brasil entre os anos de 1972 e 1974.

Com cerca de vinte e dois anos de idade, por volta dos anos 1967-1968, a mato-grossense Jane Vanini chegou a São Paulo (capital) com o propósito de trabalhar e estudar. Uma de suas experiências profissionais foi como secretária da então revista *Engenheiros Modernos*. Para continuar os estudos, matriculou-se no curso de Filosofia ofertado pelo Grêmio Estudantil da Universidade de São Paulo (USP). Nessa época, conheceu e casou-se com Sérgio Capozzi, estudante da Escola Politécnica da mesma instituição.

Ambos se tornaram simpatizantes e, posteriormente, militantes da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Os desdobramentos de um cerco policial-militar em uma das ruas no centro da capital paulista e a prisão de um companheiro militante levaram o casal Jane e Sérgio à clandestinidade. Após passagem pela Europa e por Cuba, eles retornaram ao Brasil e se estabeleceram em uma área rural do estado de Goiás, hoje Tocantins. Circunstancialmente, no Natal de 1971, Jane Vanini foi ao Chile em busca de apoio à luta contra a ditadura civil-militar brasileira. De lá, ela se comunicava com toda a família

por meio de cartas, e sua irmã mais velha, Dulce, era a pessoa que recebia e guardava as correspondências. Ao todo, foram cerca de quarenta cartas, manuscritas e/ou datilografadas, que nos permitem conhecer suas vivências políticas e suas memórias afetivas registradas até o Natal de 1974, quando Jane Vanini foi assassinada por militares da ditadura militar de Augusto J. R. Pinochet Ugarte (1973-1990), no Chile.

Essas cartas pessoais, trocadas entre as irmãs Vanini, encontram no restabelecimento das relações familiares uma de suas principais razões de existir. Embora Dulce tenha sido a destinatária das cartas, Jane também as endereçou a outros familiares, como irmãos, pais, sobrinhos, cunhados e tios. De fato, vivendo politicamente na clandestinidade em Santiago, no Chile, Jane fez de suas correspondências o mundo de suas vivências afetivas com a família.

O ato de escrever e trocar cartas é uma prática cultural antiga, produtora de múltiplas sensações que geram, ao mesmo tempo, um prazer por parte do autor e uma ansiedade por parte do receptor. Nesse mundo, o espaço existente entre o que se escreve e o que se lê é fundamental para compreender os significados que emergem entre os assuntos que compõem um texto epistolográfico e os efeitos que ele tende a produzir. Nessa dimensão afetiva, as cartas de Jane dizem muito da afeição e do bem-querer que ela sentia longe do convívio físico:

> Querida Madrinha:
> Muitas saudades. Tenho uma vontade enorme de estar com vocês. Houve uns dias que passei meio na fossa. Não muito porque não posso permitir-me

> êsses luxos. Já tinha recebido sua carta junto com a do Papai mas queria estar sem 'meias' fossas para poder escrever. Hoje eu o estou fazendo. Aliás interrompi aqui esta carta porque acabo de receber outra carta, do dia 23 de abril com as fotos. Como estão diferentes as 'crianças'! Os grandes não tanto. A senhora sempre enxutinha, né? Os cabelos dos nossos pais sim que estão mais brancos. Que saudades! […] Sonhei muito com vocês estes dias. Pensei que sua carta me fôsse dizer que a senhora estava por aqui. […] não deixe de escrever-me, tá? Depois respondo tudo junto. Queria vê-los. Morro de saudades. Tenho Banzo. Eu os quero muito, abraços (Trecho da carta de Jane Vanini, datada de 4 de maio de 1974, com assinatura de Jane).

Para Jane, escrever cartas funcionava como uma necessidade, uma vez que elas eram tomadas como o lugar que sacralizava sua individualização e, por conseguinte, o espaço que assegurava a liberdade de si mesma. As correspondências eram mundos passíveis de exibir a singularidade de Jane, encarnada no corpo de cada escrita, ora se reconhecendo como revolucionária, ora circunscrita a si mesma. É nesse conjunto de sensações e acolhimento afetivo que ela pede: "Escrevam-me bastante. Gostaria de receber uma carta de cada um de vocês todos: irmãos, sobrinhos, sogros, cunhados, pais, e companheiros, caso já tenha algum aí"[36]. Esses são espaços vitais e identitários, pois permitiam que Jane Vanini se reconhecesse na sua própria trama, por meio de sua própria escrita.

36 Carta de Jane Vanini, não datada, assinada por Ana.

Já para a família, o recebimento de uma carta tinha o sentido de vida pulsante, ou seja, pela carta, Jane continuava viva. E os conteúdos em si representavam a essência humana, a presença de sua ausência. Cada carta enviada e recebida expressava, sobretudo, a conexão de uma cumplicidade estabelecida entre a remetente e seus destinatários. Em outros momentos, as cartas eram também maneiras de expressar as saudades e o vínculo afetivo que a acompanhavam como respiros de vida, os quais ressoavam no teor de cada carta:

> Madrinha:
> Finalmente recebi sua carta. Estava realmente preocupada. A Dona Maria havia escrito ao Sérgio que a senhora estava doente dos nervos, etc., e como não recebia nenhuma notícia sua, me preocupava e supunha mil coisas. Mas parece que sua tentativa de escrever uma carta curta por semana não prosperou porque já vai fazer 2 semanas que não recebo outra. (Carta de Jane Vanini, datada de 12 de junho de 1973, assinada por Ana [um dos seus codinomes na clandestinidade]).

O fragmento acima sinaliza uma situação muito comum quando se vive em regimes ditatoriais: a institucionalização oficial da censura. Considerando que, no Brasil, também vivíamos uma ditadura civil-militar e que também existia a censura aos meios de comunicação, sobretudo após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5)[37], é muito provável

37 O AI-5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general-presidente Artur da Costa e Silva (1967-1969). Amparado nesse dispositivo político-jurídico, além da censura, houve cassação de políticos eleitos nas esferas federal, estadual e municipal. Também autorizou o presidente da República a intervir nos governos de estados e municípios e permitiu a suspensão de direitos e garantias constitucionais.

que parte dessa correspondência tenha sido interceptada pelos agentes censores em visitas rotineiras à empresa estatal Correios e Telégrafos. Em ambos os regimes militares (Brasil e Chile), havia ações colaborativas oficiais contra os opositores e, certamente, foi esse mecanismo que impediu Jane e Dulce de receberem outras cartas.

Apesar de um tempo policialesco, que violava os direitos individuais e de cidadania das pessoas, Jane apostava na possibilidade de que algumas cartas não seriam interceptadas pela censura. Com o propósito de manter essa conexão afetivo-familiar que, em certa medida, conferia força emocional para sua crença e ações políticas, ela estabeleceu e pactuou com Dulce um "método" de controle do envio e recebimento das correspondências:

> Melhor que escrevam 2 vezes por se acaso uma se extravia.
> O Mário recebeu outro dia uma carta de Dona Maria em que ela diz que não estão recebendo cartas. Eu tenho escrito sempre com muita regularidade. […] As cartas que vocês me mandam chegam no máximo com uma semana desde o dia em que colocam no correio. Em geral elas vem [*sic*] reengomadas, quer dizer que a abriram e tornaram a fechar. […] Estou numerando as cartas. Esta vai ser a número 1 pode ver no canto a [*sic*] direita, em cima. Até agora já escrevi, no total umas 18 cartas (incluindo a de Nícia). Espero que tenham recebido todas[38]. […] Quando me escreverem colem a carta somente com a cola que vem no envelope, porque se vem mais cola que essa já sei que foi aberta no

38 Carta de Jane Vanini, datada em 07.09.72, assinada por Ana.

> correio [*sic*] (Carta de Jane Vanini, datada de 15 de setembro de 1972, sem assinatura).

Embora os conteúdos dessas cartas também revelem aspectos da luta de militância política, eles mostram, ao mesmo tempo, que o regime vigente na época, no que diz respeito ao controle político e social, apesar de propagandeado e posto como onipresente, não impediu que a capacidade criadora da "mente militante" construísse outras formas de sobrevivência. Como podemos perceber nos fragmentos acima, os códigos, as datações e a duplicidade de correspondências foram algumas das maneiras que Jane estabeleceu para habitar esse espaço totalmente livre e personalizado – suas missivas.

Até o recebimento das primeiras cartas, a família Vanini pouco sabia sobre a escolha política de Jane. Fosse pelas legislações vigentes ou por todo tipo de violência praticada por agentes dos Estados brasileiro e chileno, a vida cotidiana das pessoas foi tomada pelo medo das ações policiais-militares. Mesmo ciente de que qualquer carta remetida pudesse não chegar ao seu destinatário, Jane escreveu aos sobrinhos para dizer muito de si, de suas escolhas e de suas crenças políticas:

> Vocês se perguntarão que faço no exterior se me interesso tanto pelo Brasil. Eu lhes explico: Nós pertencemos a um continente a quem se chama genericamente por América Latina. Essa América Latina tôda tem as mesmas questões raciais que nós do Brasil. Fala um idioma muito parecido e que teve também as mesmas origens. Sofremos as mesmas enfermidades, analfabetismo, fome, velhice prematura, dentição podre, e principalmente o nosso inimigo fundamental é o mesmo: o ianque.

> Eu sou latinoamericana e amo igual ao mestió, ao crioulo, ao índio, ao negro, ao asiático, ao branco, que entraram na mesma formação. E meus irmãos são todos os latinoamericanos e por êles estou disposta a dar até mesmo a única coisa que realmente possuía: a vida. Digo possuía, pois uma vez que uma pessoa contempla as coisas que presenciei e tomei a decisão que tomei, não possui mais nada além do desejo de mudar tudo, não importa a que preço. E como sou latinoamericana, dar na mesma estar no Chile ou no Brasil, ou Venezuela, ou México, ou Bolívia ou qualquer outro, pois cada país livre apressará a liberdade dos outros. Cada território liberado é uma frente de luta para prosseguir lutando [*sic*] (Trecho de carta de Jane Vanini, sem data precisa e sem assinatura).

Mais do que uma tia ou outro grau de parentesco, na carta acima mencionada, Jane se revelou uma militante de esquerda potencialmente inteira e convicta de sua escolha política, capaz de doar sua vida à luta contra as injustiças sociais. Essa convicção política, mesclada com paixões de cunho revolucionário, levava os militantes a pensar os latino-americanos como um só povo, que sofria da mesma exploração provocada pelo "inimigo ianque". Com a certeza do acolhimento afetivo que tinha na família, representado pela troca de cartas com a irmã, e com o sentimento de pertencimento à luta política, Jane preparou a família para uma possível notícia indesejável, escrevendo:

> Tenho um problema agora. Vou viajar para outra cidade. Só de vez em quando vou vir a Santiago e só nesse caso lhes vou poder escrever. E também só então vou poder receber as cartas que vocês me escreverem e que a Rosita vai me guardar. […]

> Vou deixar o telefone e o endereço de vocês com Rosita para que ela lhes avise se acontecer algo imprevisto (Trecho de carta de Jane, datada de 29 de julho de 1974, assinada por Carmem).

Após o golpe de estado ocorrido no Chile em 11 de setembro de 1973, articulado e comandado pelo então general-chefe do exército, Augusto Pinochet[39], as tensões políticas contra os apoiadores do governo do presidente Salvador Allende[40] se intensificaram. Foi nessas circunstâncias de insegurança generalizada que muitos militantes buscaram outras alternativas de sobrevivência – tanto política quanto física e material.

Foi nesse contexto político em Santiago que Jane noticiou a necessidade de se mudar para outra cidade chilena. Essa nova moradia, à qual ela se referiu, é a cidade de Concepción[41], lugar onde passou a morar com seu segundo companheiro, o jornalista José Carrasco Tapia, conhecido como Pepe[42]. Na

---

39 Em 1973, o general Augusto José Ramón Pinochet Ugarte era comandante do Exército chileno e da equipe de governo do então presidente Salvador G. Allende Gossens, considerado leal e respeitoso à Constituição Nacional do país. Como ditador, Augusto Pinochet governou o Chile entre 1973 e 1990.

40 Salvador Allende foi eleito presidente do Chile no processo eleitoral de 1970, numa coalizão de partidos políticos de esquerda, chamada de "Unidade Popular". Nos bombardeios disparados pelos militares em setembro de 1973, Allende morreu no Palácio Presidencial La Moneda, defendendo seu governo.

41 A 500 quilômetros da capital Santiago, Concepción é também a cidade onde o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) tinha importante força política, sobretudo junto à juventude estudantil chilena.

42 José Carrasco Tapia, jornalista e crítico da ditadura militar chilena (1973-1990), foi assassinado a tiros na presença da família, em frente à casa onde morava, por agentes da inteligência estatal chilena em 1987.

luta de resistência, esses deslocamentos funcionavam como uma estratégia política para que os militantes escapassem dos cercos policiais da capital, Santiago, e sentissem um certo amparo da organização política com a qual mantinham vínculos e compromissos. No caso de Jane, essa organização era o *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR) chileno.

Diante das brutalidades policiais e militaristas desencadeadas pelos carabineiros nos espaços públicos de Santiago, que se disseminaram por todo o país desde setembro de 1973, Jane compreendia os possíveis confrontos que poderiam acontecer. Então, de forma providencial, como se fosse um sobreaviso, ela escreveu:

> Aqui me guardam as cartas. Além disso quero combinar uma coisa com a senhora. Em caso de que me aconteça alguma coisa má, a Carolina vai telefonar ou escrever à senhora ou à Magaly, dizendo que eu estou doente. Ela dirá mais ou menos assim: '*llamo para avisar que Carmem esta muy enferma*' tradução: chamo para avisar que Carmem está muito doente. Pode ser que ela use outra palavra que vocês conhecem, então tratem de entender o que ela disser, tá? (Carta datada de 12 de novembro de 1974, assinada por Carmem).

No fluxo das correspondências trocadas entre Jane e sua família, ao que consta, essa pode ter sido a última carta escrita por ela e endereçada a Dulce Vanini. A não ser que, no percurso Chile-Brasil-Chile, outras tenham sido interceptadas pelos agentes censores de ambos os regimes ditatoriais (chileno e brasileiro). Quando Jane escreve "[…] para que ela

lhes avise se acontecer algo imprevisto" e "[…] em caso de que me aconteça alguma coisa má […]", ela está falando de morte.

Naquelas circunstâncias, a morte era uma situação tão presente quanto a vida. Assim os militantes a concebiam. O teor da experiência política dramática vivida por Jane fazia parte de um cotidiano que impunha aos militantes o "ponto de não retorno", situação que consistia na continuidade dos combates "dados os pressupostos teóricos assumidos, o nível de envolvimento político já alcançado e a própria obrigação moral com os presos, mortos e torturados", conforme aponta Ridenti (1993, p. 251).

Mesmo ciente das condições políticas do Chile, Dulce esperava receber mais cartas de Jane durante o mês de dezembro de 1974. Findou-se o ano, e a espera continuou. A ansiedade da família era maior que a ausência das cartas. No começo de março de 1975, uma correspondência de Pepe levou até Dulce a razão maior do silêncio que parecia eternizar as tristezas:

> Querida Madrinha: Jamás pensé que la primera carta que te escrebiria seria en circunstâncias tan amargas: Ana há muerta. Gabriela, como yo la conocí, cayo en un enfrentamiento com soldados de la dictadura en la noche del 6 de Deciembro en Concepción, donde vivíamos cuatro meses antes. Madrinha me imagino el inmenso dolor que esta carta debe causarte. Es el mismo dolor que yo senti desde que el 31 de deciembro cuando me comunicaron la noticia en una prision de Concepción. Solo podemos enfrentar esta situación sabiendo que Ana murió como siempre luchando com su extraordinario valor contra los enemigos

> de los pobres y los desposeidos, luchando por la causa de los explotados […] (Fragmento da carta do Pepe, datada de 5 de março de 1975).

Jose Carrasco Tapia (Pepe) escreveu essa primeira carta endereçada à "Madrinha"[43] quando se encontrava preso em Santiago pelos agentes dos órgãos de repressão chilenos – os carabineiros. Segundo informações do próprio relato, ele estava prestes a ser transferido para um campo de prisioneiros políticos fora da capital chilena, e disse que não fora possível escrever antes porque estava incomunicável, situação muito comum nos registros prisionais da história das ditaduras militares no Cone Sul.

Nessa correspondência, os dois primeiros parágrafos noticiam a tragédia da morte de Jane Vanini, e com votos de pesar, procuram confortar a "Madrinha" pela perda da irmã. Em todo o relato não há lamentos; pelo contrário, há uma exaltação creditada ao valor e ao gesto da revolucionária. Esse é também um aspecto que se repete nas outras oito cartas que Pepe enviou a Dulce até o ano de 1976, aproximadamente. No conteúdo de todo registro epistolográfico, Pepe equipara o sacrifício de Jane à sua grandeza política e pessoal. Era o dever cumprido na luta revolucionária, e essa concepção "ganha contornos de obrigação moral com os companheiros caídos e com a sobrevivência do próprio grupo guerrilheiro", como afirma Ridenti (1993, p. 267).

43 "Madrinha" era o tratamento afetivo com o qual Jane se dirigia a Dulce, sua irmã mais velha.

Para os militantes de esquerda, no tempo das ditaduras militares, a morte não era um fim em si, nem necessária. Porém, tornava-se quase inevitável perante os enfrentamentos policiais em condições tão adversas. Assim, por esse percurso, ela – a morte – adquiria uma significação de *gesto revolucionário* e, por isso mesmo, deveria servir de exemplo e força política para encorajar os que ficavam a continuar lutando. Na sua formação revolucionária, o militante incorporava a probabilidade do seu sacrifício pessoal, pois a luta era justa, a causa era nobre e a crença era verdadeira.

O gênero epistolar tem sido usado ao longo da história para uma variedade de propósitos. Uma de suas principais utilizações é a comunicação pessoal e institucional. Antes do surgimento da telefonia e da internet, as cartas eram a principal forma de comunicação à distância. Durante dois anos consecutivos (1972-1974), Jane usou da cultura epistolográfica para documentar sua vida, suas concepções, seus afetos e suas vivências políticas. Por esses motivos – e pela negação do direito de ter sido velada e sepultada –, a carta de Pepe tem valor de atestado de óbito. Durante mais de três décadas, esse foi o único documento que revela a *causa mortis* de Jane Vanini: "*Ana ha muerta. Gabriela, como yo la conocí, cayo en un enfrentamiento con soldados de la dictadura en la noche del 6 de Diciembre en Concepción, donde vivíamos cuatro meses antes*".

CONCLUSÃO

As correspondências que transitam nos espaços criados entre remetentes e destinatários produzem um efeito de presença muito mais forte que o de ausência. Embora uma carta possa imprimir as marcas da ausência de alguém, a letra, o assunto, o traço e o estilo da escrita são representações autênticas de seu/sua criador(a). Foucault (*apud* Werneck, 2000, p. 142) apresenta essa simbologia afirmando que a carta

> […] torna o escritor 'presente' em relação a quem ele se dirige. E presente não simplesmente através das informações que fornece sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e seus fracassos, sua fortuna ou suas infelicidades; presente de um tipo de presença imediata e quase física. […] a carta funciona como um olhar que se pousa no destinatário (através da missiva que ele recebe, ele se sente olhado) é uma forma de se entregar ao seu olhar através daquilo que lhe dizemos de nós mesmos.

Escrever cartas é uma atitude voluntária que expressa a vontade do escrevente dizer-se e dizer um pouco de si a outrem, de partilhar sensações, buscar interlocutores, comunicar-se. A carta era, e continua sendo, sobretudo, a construção de um espaço existencial em que o autor tem a plenitude de suas vivências. Antes do "tempo digital", as cartas compunham um meio de comunicação muito eficaz para encurtar distâncias e aproximar pessoas, viabilizado pelos serviços postais – os Correios e Telégrafos – ou mesmo por outros tipos de portadores. Por meio delas – as cartas –,

remetentes e destinatários compartilharam opiniões, vivências, emoções e outros tantos sentimentos, pois, para além do conteúdo e do suporte de uma produção epistolográfica, os remetentes escreviam, e ainda escrevem, muito mais com a alma e com as sensações derivadas dela.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BOUZA, Fernando. **Corre manuscrito**: una historia cultural del Siglo de Oro. Madrid: Marcial Pons, 2001.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. [*S. l.*]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/Acervo_Digital/livros_eletronicos/bndigital0009/bndigital0009.pdf. Acesso em: 30 out. 2025.

CATELÃO, Evandro de Melo. Revelando motivos: análise retórica da carta-testamento de Getúlio Vargas. **Revista Letras**, Curitiba, v. 16, n. 19, p. 1-22, jul./dez. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FIGUEIREDO, Lucas. **Boa Ventura! A corrida do ouro no Brasil (1697-1810)**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HIRATA, Filomena Yoshie. As cartas na tragédia grega. **Classica**, São Paulo, v. 13/14, n. 13/14, p. 315-322, 2000/2001.

LEAL, Bruno. Cartas de Torar. **Café História**, 13 set. 2022. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/glossary/carta-de-tocar/. Acesso em 14 set. 2024.

MACIEL, Júlia Lobato. História sobre papel. **Espaço do Conhecimento UFMG**, 1 set. 2020. Disponível em: https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/historia-sobre-papel/#:~:text=No%20ano%20105%20d.C%2C%20o,chineses%2C%20por%20quase%20600%20anos. Acesso em: 27 out. 2025.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Roteiro: Eliane Caffé e Luis Alberto de Abreu. Produção: Vania Catani e André Montenegro. Rio de Janeiro: Bananeiras filmes, 2003. 1 DVD (100 min).

MANIFESTO dos coronéis. *In*: **Atlas Histórico do Brasil**. São Paulo: FGV, 2023. Disponível em: https://atlas.fgv.br/verbete/5991. Acesso em: 30 out. 2025.

Organização Mundial da Saúde (OMS). Suicídio é responsável por uma morte a cada 40 segundos no mundo. **Nações Unidas Brasil**, 12 set. 2016. Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/74254-oms-suic%C3%ADdio-%C3%A9-respons%C3%A1vel-por-uma-morte-cada-40-segundos-no-mundo. Acesso em: 29 out. 2025.

Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS). **Uma em cada 100 mortes ocorre por suicídio, revelam estatísticas da OMS**. Genebra, OPAS, 2021. Disponível em: https://www.paho.org/pt/noticias/17-6-2021-uma-em-cada-100-mortes-ocorre-por-suicidio-revelam-estatisticas-da-oms. Acesso em: 30 out. 2025.

RIBEIRO, Antônio Sérgio. Agosto de 1954: a verdade da carta-testamento. **Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo**, 27 ago. 2004. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/

noticia/?27/08/2004/agosto-de-1954---a-verdade-da-carta-testamento. Acesso em: 29 out. 2025.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

SCAPATICIO, Márcia; NICOLIELO, Bruna. A carta de Pero Vaz de Caminha: como interpretar nosso primeiro documento. **Nova Escola**, 1 set. 2012. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/2097/a-carta-de-pero-vaz-de-caminha-como-interpretar-nosso-primeiro-documento. Acesso em: 29 out. 2025.

SOARES, Martinho. Eutanásia e suicídio na cultura clássica greco-romana. **Humanística e Teologia**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2017.

TAMANINI, Irineu. Completa 65 anos o suicídio de Getúlio Vargas, um dos momentos mais dramáticos da história. **Diário do Poder**, 24 ago. 2019. Disponível em: https://diariodopoder.com.br/politica/completa-65-anos-o-suicidio-de-getulio-vargas-um-dos-momentos-mais-dramaticos-da-historia. Acesso em: 29 out. 2025.

TIN, Emerson. **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Roterdam, Justo Lípsio. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

WERNECK, Maria Helena. Veja como ando grego, meu amigo: os cuidados de si na correspondência machadiana. *In*: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (org.). **Prezado senhor, prezada senhora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 137-145.

Capítulo 5

HISTÓRIA E LITERATURA: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS A PARTIR DA OBRA DE MANOEL DE BARROS

Fernanda Martins da Silva

A terapia literária consiste em
desarrumar a linguagem a ponto que
ela expresse nossos mais fundos desejos.

(Manoel de Barros, 1996, p. 347)

A relação entre História e Literatura requer reflexões em torno das concepções teóricas que têm conduzido esse estudo, segundo preocupações de uma História Cultural. Procuraremos apresentar aqui algumas reflexões acerca das relações estabelecidas entre a História e a Literatura, bem como certas ponderações teóricas e metodológicas sobre as possibilidades de emprego das fontes literárias na pesquisa histórica.

Uma das vertentes da História Cultural que tem recebido grande atenção atualmente é a que se debruça sobre os diversos tipos de textos para pensar sua escrita, linguagem e leitura. Nessa medida, a História Cultural estuda, em um

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.5

contexto social, os mecanismos de produção de objetos culturais, entendidos em sentido amplo, e não apenas obras, literárias ou não literárias, reconhecidas ou obscuras, ou autores canônicos. Ela enfoca os mecanismos de produção desses objetos culturais, como suas intencionalidades, a dimensão estética, a questão da intertextualidade ou do diálogo que um texto estabelece com outro, entre aspectos diversos, como seus mecanismos de recepção, os quais podem ser pensados como uma forma de produção de sentidos.

Considerando que as narrativas – sejam históricas, literárias ou de outra natureza – constroem uma representação acerca da realidade, procura-se compreender a produção e a recepção dos textos, entendendo que a escrita, a linguagem e a leitura são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articulando a comunicação e a veiculação das representações. Dessa forma, há uma tríade a ser considerada na elaboração do conhecimento histórico, composta pela escrita, o texto e a leitura. No que se refere à instância da escrita ou da produção do texto, o historiador volta-se para saber quem fala, de onde fala e que linguagem usa. Já ao enfocar o texto em si, o que se fala e como se fala são questões indispensáveis. No trato da recepção, visa abordar a leitura de um determinado receptor/leitor ou de um grupo de receptores/leitores, considerando as expectativas de quem recebe o texto, sua contemplação ou seu enfrentamento ou resistência a ele (Pesavento, 2006).

No entanto, independentemente do plano no qual se foca e do tipo de texto, as considerações de Le Goff sobre o documento como monumento, “produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que a detinham” (Le Goff, 1996, p. 545), expressam a necessidade de o historiador refletir sobre as condições históricas dessa produção, na medida em que ela abarca a figura do produtor, o lugar social de onde se produz, como se produz, as intenções do produtor e as relações de poder que cercam e atravessam a produção e o produto. Se todo documento é um monumento, cabe ao historiador desvelar como ele foi construído, qual foi a linguagem utilizada, qual a finalidade da edificação e quais as suas intencionalidades (Le Goff, 1996).

Assim, contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor e a sociedade que envolve e permeia o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes estabelecidas com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária e as características do gênero de escrita no qual o texto se inscreve são questões que permeiam o texto escrito, constrangem o autor de um texto e deixam nele suas marcas.

Dessa maneira, as noções de leitura, linguagem, representação, prática, apropriação, intertextualidade e dialogismo, entre outras, são importantes para esse campo do conhecimento histórico, que, segundo Chartier (1990, p.

16), “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. As representações do mundo social, como práticas intelectuais – entre elas, as ficcionais, como as literárias –, são sempre marcadas por interesses sociais múltiplos, complexos e diferenciados, sobretudo aqueles dos grupos sociais que as forjam. Daí ser necessário relacionar os discursos proferidos com a posição social de quem os produz e de quem os utiliza, visto que as percepções do social não são neutras, mas produzem e revelam estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, uma hierarquia, um projeto ou uma escolha.

Para Bourdieu (1996), autor que abriu o caminho para pensar as “práticas” na história e o consumo de bens simbólicos, a noção de campo intelectual nos ajuda a elucidar a configuração e a historicidade da produção e da recepção da obra de um autor, bem como de suas ideias e formas estéticas postas em circulação e inseridas no interior de um sistema de relações socioculturais edificadas publicamente. Essa noção remete ao lugar de onde o autor, literato ou não, fala e se insere, assim como outros escritores que o cercam. Trata-se de um lugar circunscrito e estruturado ao redor das posições que esses produtores culturais ocupam na sociedade e no meio intelectual, no qual estabelecem relações entre si e com outros campos que constituem a vida social, sendo um lugar marcado pelos jogos de poder e vinculado ao campo político.

Portanto, o campo intelectual e cultural se apresenta como diversamente segmentado, delimitado por posições, hierarquias e disputas por lugares, por prestígio e por reconhecimento no interior de um grupo de agentes, bem como em relação a outros grupos, mediante a consideração de regras e instâncias legitimadoras específicas, socialmente construídas. Desse modo, esse conceito pressupõe a procura por conhecer as convenções estabelecidas por esses agentes e produtores intelectuais, as linguagens empregadas, as localizações e as diferentes posições ocupadas e defendidas por eles, sejam elas hegemônicas ou não. Também é preciso conhecer as estratégias e os jogos de cada segmento, as polêmicas e os rituais que criaram e implementaram num processo dinâmico de interdependência.

Reforçamos, portanto, que o diálogo entre História e Literatura requer uma série de referências metodológicas relacionadas à História Cultural, mediadas pela discussão do documento histórico e do caráter que se atribui a ele no processo historiográfico. Marc Bloch nos ensina que o passado é reconstruído à luz do presente e que a história é feita a partir de questões colocadas pelo tempo presente (Bloch, 2001), o que gera implicações metodológicas bastante importantes. A primeira delas é o cerne de uma série de conceitos: a imagem do passado é submetida ao processo histórico. Como escreve Benjamin em “Teses sobre o conceito de História”,

> a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade,

> para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado (Benjamin, 1987, p. 224).

A referência benjaminiana implica dizer que existe um passado em construção e, portanto, não se pode colocar um ponto final em uma dada memória, que, por estar em andamento, também pode ser revisada e revisitada. Nota-se, dessa maneira, que, se a história está em construção e se existe uma imagem do passado ameaçada de desaparecer, os historiadores têm a tarefa de *escová-la a contrapelo*, ou seja, compreender uma determinada memória dos vencedores. O interessante aqui é perceber que Benjamin indica uma consequência metodológica fundamental: olhar para a própria imagem e para as representações que fazemos do passado como constituintes do nosso processo histórico – e a Literatura se coloca como uma fonte sensível, capaz de capturar sensibilidades e subjetividades de épocas.

Esses procedimentos nos têm dado um suporte fundamental e, mesmo não estando relacionados diretamente ao pensamento de Benjamin, muitos autores incorporaram essas discussões ao voltarem-se para a própria historiografia e vê-la como submetida ao processo, uma vez que ela perpetua essa ameaça. A relação dessa discussão com a história das representações estéticas é fundamental, na medida em que os historiadores muitas vezes reproduzem uma memória de grupos ou artistas que se consolidam no campo cultural, participando, assim, das lutas de representações:

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. 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 representação 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 (Chartier, 1990, p. 17).

Como ressalta Adalberto Marson, o "chamado contexto real dos fatos não existe senão enquanto um conjunto de versões, seja das vozes perpetuadas na memória seja das interpretações dos historiadores" (Marson, 1984, p. 50). A partir dessas considerações, torna-se fundamental construir um aparato metodológico a fim de analisar a obra artística como documento histórico. Parte daí a necessidade de ressaltar a noção que possuímos de documento, uma vez que ele nunca foi apreendido de forma idêntica por todos.

Nessa perspectiva, enfocamos aqui

> não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição (Chartier, 1990, p. 63).

De acordo com Chartier (1990), lidar com a História Cultural é um exercício complexo que mobiliza, ao mesmo tempo, muitas dimensões e requer pôr em questão, sobretudo, a natureza do documento dentro de um lugar: o das lutas de representações.

Nessa conjuntura, uma pesquisa que se situa no campo da História Cultural requer um exercício complexo, que mobiliza muitas dimensões ao mesmo tempo e questiona, sobretudo, a natureza do documento dentro de um lugar – o de lutas de representações. Essa relação nem sempre é tranquila, pois, como constata Robert Paris (1988), os documentos são portadores de algumas especificidades.

A literatura, aqui compreendida como manifestação artística, é um documento para o historiador que, assim como os demais, tem as suas especificidades refletidas. No trato mais específico das manifestações literárias, Robert Paris (1988) faz uma discussão metodológica sobre as dificuldades de se ter tais obras como objeto de pesquisa. A principal dificuldade é o fato de que o historiador, nesse caso, nunca terá acesso inédito ao documento, pois ele já terá sido lido, na maioria das vezes, por diversas pessoas que já construíram interpretações sobre o que leram. Em razão disso, é indispensável, para quem optar por estudar esse tipo de documento, não o considerar uma confirmação ou ilustração de determinados momentos históricos, mas adotar uma postura metodológica que coloque em questão as hierarquias e os cânones que informam e organizam essa obra. Nessa perspectiva, Paris rompe com o

critério valorativo da manifestação artística e introduz em seu texto a ideia de que toda obra de arte é um documento para o historiador, e não somente aquelas que atendem às exigências de determinadas hierarquias.

Um dos pontos fundantes do método de trabalho com literatura é a análise da crítica sobre a obra. As abordagens metodológicas que orientam o *corpus* das críticas referem-se à atividade da crítica como uma mediação entre a obra e a sociedade, pois ela nos fornece dados sensíveis do imaginário social. Portanto, cabe considerar tanto os críticos de jornal quanto os trabalhos acadêmicos desenvolvidos com a finalidade de interpretar e analisar determinada obra, bem como a aceitação ou não da obra pela sociedade. Nesse sentido, essas formas de pensamento, associadas às condições de sua produção, além de serem indicativas da recepção da obra, também nos apresentam dados sobre as lutas de representação. O crítico possui um discurso tanto sobre as obras das quais se propõe a falar quanto sobre aquelas de que se cala. Por isso, é importante pensar na historicidade desses textos, uma vez que são produzidos por pessoas envolvidas num processo de construção/desconstrução de uma imagem do passado. Sobre esse ponto, não se deve esquecer que a crítica é uma atividade de reflexão que cria uma interpretação sobre a obra de arte e a hierarquiza.

A crítica, em suma, visa reconstruir a experiência que poderíamos ou deveríamos ter tido e, desse modo, trazer-nos para o interior dessa experiência. Como estrutura de

conhecimento, a crítica, à semelhança de outras estruturas de conhecimento, é, em certo sentido, um monumento ao fracasso da experiência, de acordo com Northrop Frye (1973).

Nessa conjuntura, a obra de Manoel de Barros é vista como um campo a partir do qual recuperamos memórias e imaginários, e a crítica se torna uma fonte fundamental para percebermos as lutas de representações, elementos fundamentais para nossa perspectiva histórica.

Vale destacar a compreensão de Sandra Pesavento (2006), que entende a História Cultural não como uma "virada de mesa" em relação aos pressupostos teórico-metodológicos, mas como uma nova abordagem, um novo olhar que se apoia nas análises já realizadas e, por sua vez, avança dentro de um determinado enfoque. Nesse sentido, a história cultural, vista na perspectiva de Pesavento, soma-se ao conhecimento acumulado sem voltar as costas a uma matriz teórica, fruto de uma reflexão cumulativa. Pensar o social por meio de suas representações é, a nosso ver, uma preocupação contemporânea do nosso fim de século, balizada pela crise dos paradigmas explicativos da realidade, que pôs em xeque a objetividade e a racionalidade das leis científicas no domínio das ciências humanas (Pesavento, 2006).

Não distante das discussões já realizadas na análise de obras literárias – aqui, mais especificamente, na poesia de Manoel de Barros – partimos do pressuposto colocado por Antonio Candido de que "todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação" (Candido, 1993, p. 16). Para o autor, antes da

interpretação, o leitor elabora comentários sobre a experiência vivida. Contudo, a análise como comentário é uma etapa que varia conforme o tipo de poesia e os problemas propostos por cada poema e não deve ser feita sem uma posterior interpretação.

Assim como na linguagem usada no cotidiano, na poesia também se emprega a linguagem em sentido próprio e figurado. O uso da linguagem na poesia varia de acordo com o estado do poeta, com o que ele pretende dizer: se é algo mais geral ou mais expressional, de criação ou de beleza. Consequentemente, o estudo de tais elementos nos conduz a etapas de ordem lógica, psicológica e estética, que, para serem mais bem entendidas, serão estudadas sob um ângulo histórico:

> A historicidade do discurso poético é conferida pelo poema como obra aberta, perpassada das imagens e sentidos, simultaneamente sociais e individuais, urdidos no contexto linguístico e cultural de sua feição, sendo esta concebida como imbricação da criação autoral e da recriação pela leitura (Vieira, 2005, p.20).

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (1977) busca compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico. Nessa obra, Bosi, num primeiro momento, capta o nexo entre o fluxo sonoro e o texto, ou seja, o ser da poesia. Em seguida, ele atenta para a sua presença e o seu significado no curso do tempo intersubjetivo e social, que é a cultura vivida

por gerações de leitores: o tempo histórico da poesia. Para Bosi, quando a análise do texto literário se mantém alheia ao encontro entre forma expressiva e temporalidade, o método corre o risco de isolar e sobrestimar um determinado extrato do texto, fator que resulta em esquemas explicativos parciais e excludentes. A história do século XX, de não poucas doutrinas literárias, ilustra essa forjadura de modelos que, a rigor, dariam conta de apenas um ou outro subconjunto de fenômenos presentes no poema.

Nessa perspectiva, ressaltamos que contextualizar o poema não é apenas datá-lo: é também inserir suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional. Uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância; ora valores tradicionais, ora anseios de mudanças; ou, ainda, a suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia, para Bosi, pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema. Algumas das grandes questões que precisam ser levantadas na análise do texto literário consistem em pensar que experiência calada no sujeito terá suscitado esta e não aquela imagem metafórica. No caso do texto narrativo, que lembranças ou sonhos deram vida àquela personagem? Terá sido uma emoção que tomou corpo em uma figura? Ou a memória de uma situação sofrida há anos, se não quase perdida na infância? Ou a leitura empática de outro texto que serviu de estímulo à nova escrita? Ou a necessidade de amarrar, com o fio da alegoria, um nó existencial recorrente?

Ou, enfim, mais de uma dessas possibilidades chamadas a se atualizar na palavra ficcional?

Desse modo, é a partir da mediação entre as dimensões textuais e contextuais, operada por meio das poesias de Manoel de Barros, que interpretaremos o texto como um trabalho social que incorpora a conjuntura histórica à dinâmica simbólica do poema, numa dimensão expressa na relação dialógica entre história/literatura, poesia/imagem, arte/sociedade.

Essas dimensões são mediadoras das experiências e das práticas sociais, possuem historicidade e não são fixas ou estáveis, nem estão isoladas de outros campos sociais. Afinal, "nenhuma ilha é uma ilha", como afirma Ginzburg (2004) ao abordar as trocas literárias entre as ilhas britânicas e o continente europeu, que foram marcantes na formação da literatura inglesa e na identidade de seu povo, visto que esta mantém relações, contatos e vínculos com outras línguas, linguagens, literaturas e culturas, inserida num regime de empréstimos diversos. A essa questão – dos diálogos e cruzamentos que os textos e autores estabelecem implicitamente com outros, possibilitando ler um nos outros –, à qual Ginzburg se mostra atento e é tão característica da literatura, podemos denominar de intertextualidade.

Para Sandra Pesavento (2006), o historiador deve tomar a literatura a partir do tempo de sua escrita – aquele do autor e do momento em que foi produzido, independentemente de o texto tratar de sua época, de uma época passada ou

futura. Nessa mesma perspectiva, Alfredo Bosi (1977) também chama nossa atenção para a necessidade de nos atermos à busca pela compreensão do tempo em que a obra foi forjada, mais do que àquele ao qual, por vezes, ela se refere. Antonio Candido (1993) aponta que a abordagem do texto literário deve articular tanto seu aspecto intrínseco, ou seja, seu conteúdo, que engloba suas temáticas, tramas e dimensões formais e estéticas, quanto o aspecto extrínseco, relacionado ao contexto social e temporal em que foi escrito. No contexto do tempo e do lugar, no emaranhado das relações históricas, sociais e culturais em que o texto literário foi elaborado, que ele revela sua estética, seu estilo, sua linguagem, sua escola ou movimento e seus significados, os quais são criações coletivas que possuem sentidos e podem ser aceitos ou rejeitados nesse ambiente e tempo.

Logo, utilizar a literatura como documento para a produção do conhecimento histórico requer também pensar sua estética, o cânone literário pertinente a esse tipo de escrita e os critérios que foram considerados para sua avaliação, pois o valor e a importância de um texto literário não são absolutos. O historiador pode recorrer tanto aos escritores apreciados e reconhecidos como grandes pelo grupo de agentes intelectuais quanto àqueles considerados menores ou medíocres.

Nesse sentido, retomamos os estudos de Pierre Francastel (1970), que defende o valor das culturas visuais na busca pela compreensão da sociedade. Para o autor, somente o contato real com a obra de arte permite compreender como

ela se incorpora à sociedade, alimentando-a e enriquecendo-a com elementos originais. Nessa medida, a obra de arte confere ao historiador e ao sociólogo informações que eles não teriam de outra forma.

Dentro desse postulado, o autor desenvolve sua análise em torno das artes figurativas e as insere em uma nova problemática do imaginário. Segundo Francastel (1970), é no campo da história das sociedades mais recentes que se deve empreender o maior esforço para desenvolver um conhecimento metódico das fontes não escritas da história das civilizações – entre as quais as artes figuram naturalmente em primeiro plano. O autor defende que as obras de arte constituem fatos positivos da civilização, com o mesmo peso das instituições políticas ou sociais, e que a função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa quanto outras, capaz de levar à elaboração direta a partir do percebido de obras que possuem sua própria realidade, sentido, lógica e estrutura, sem necessidade de transferência ou relacionamento com sistemas verbais.

Francastel (1970) também reflete sobre a matéria da história, suas permanências e mutações. O autor afirma que a existência de uma diferença de natureza entre os fatos de criação e os de permanências e difusão não implica, de forma alguma, a consequência extrema de excluir necessariamente uma série da História. Ele acredita que é legítimo querer uma tomada de consciência clara da natureza diversa dos problemas, mas tudo indica que nenhuma história verdadeira

possa ser feita sem que se considere ao mesmo tempo os fatos de estabilidade e os processos de criação. Uma ideia só se difunde e se socializa na medida em que é acolhida; toda ideia, toda forma tem de ser primeiramente "demonstrada". A fonte e o valor das hipóteses dependem, na perspectiva de Francastel, não de suas aplicações, mas de sua própria coerência e de sua relação com o visual, não como a pequena parte realizada de suas consequências possíveis.

Para Francastel, a história é tanto a descrição das gêneses quanto a dos desenvolvimentos. O homem não tem somente o poder de reproduzir e de tirar as consequências de uma conduta adquirida, ele também tem a capacidade de mudar a ordem relativa de seus atos e de suas representações. Nós, como agentes sócio-históricos, participamos de níveis de conhecimento e de cultura inumeravelmente diferenciados, o que nos permite ter mais de um olhar sobre uma determinada fonte histórica. A matéria da história é formada a partir da relação do homem com o tempo. Para Manoel de Barros, o Pantanal tinha, em sua infância, uma significação de lugar atrasado, subdesenvolvido e abandonado. Contudo, ao longo dos anos, sua percepção sobre o Pantanal é ressignificada, à medida que sua visão de mundo também é alterada.

Em síntese, como bem pontua Francastel, nenhum de nós é inteiramente o homem representativo de um tipo ou de um grupo específico. Para o autor, não existem nem homens nem sociedades monolíticas. As Artes, especialmente, constituem um lugar de reunião para indivíduos que provêm

de grupos infinitamente diversos. Em nossas ruas, praças e edifícios públicos, acotovelam-se homens muito diversos. Os monumentos, tal como todos os produtos objetivos ou institucionalizados da atividade humana, constituem testemunhos múltiplos e ambivalentes. Eles nos dão indícios para reconstituir a rede infinitamente delicada das inter-relações humanas. Como bem colocou Francastel (1970, p. 78), "o que faz o homem, a História, é um certo momento de equilíbrio que às vezes perpetua e às vezes também, mais raramente, transforma o atual".

A última questão que Francastel coloca e que gostaríamos de pontuar aqui é a da linguagem, norma das outras atividades significativas. Todas as demais questões levantadas anteriormente tornaram bastante precisas as reservas que devem ser feitas sobre a subordinação do signo plástico ao signo linguístico, pois, segundo Francastel (1970), o problema teórico nunca foi verdadeiramente colocado e explorado. Deixou-se de reconhecer a existência de uma linguagem plástica, harmonizada com um tipo de ação e com condutas muito representativas e estáveis na humanidade.

No entanto, o autor acredita que a História possa interpretar o testemunho da Arte numa perspectiva de utilização mais ampla das fontes figurativas da História das civilizações. Uma vez admitido que a Arte não consiste em vestir modelos de ações ou pensamentos formados anteriormente fora dela, e que ela age segundo uma razão que lhe é própria, produzindo obras que não são apenas o reflexo material e intelectual de

outras atividades do espírito, e que se leve em conta que ela se manifesta no nível do ato individual antes de se tornar, eventualmente, uma instituição, somos levados a considerá-la, como toda forma de uma atividade específica do homem, sob seu duplo aspecto concreto e mental. Em outros termos, a Arte deve ser estudada como geradora de uma coleção de objetos e como testemunho de um tipo particular de racionalidade. Ela se apresenta como constitutiva de um instrumental material e mental duplo, cujo conhecimento é indispensável ao historiador.

Nessa conjuntura apresentada por Francastel, a história não pode dispensar um instrumento que lhe permite descobrir o liame intelectual de numerosos atos que se traduzem em objetos puramente figurativos, pois a coesão e o mecanismo de produção são esclarecedores para as outras formas de ação positiva ou conceptual de uma época. O documento artístico é, ao mesmo tempo, revelador de saberes técnicos e de esquemas de pensamento. Ele é tão seguro quanto o documento escrito. Aliás, o documento escrito também é um dos suportes da Arte.

Em suma, para Francastel, assim como existe um pensamento matemático ou um pensamento político, existe também um pensamento plástico, e é essa forma de pensamento que, para o autor, merece ser mais bem estudada pelos historiadores e sociólogos. Assim, buscamos compreender como a poesia de Manoel de Barros revela o pensamento plástico do poeta. Entendemos que a poética visual de Barros é resultado de sua forma de pensar o mundo,

as coisas e a si mesmo, ou seja, é como o poeta se insere no mundo.

Nesse contexto, os diálogos que o poeta estabelece em sua obra são de extrema importância para entendermos de que forma o pensamento plástico de Manoel de Barros é construído e quais são as referências estéticas que esses diálogos trazem para o seu projeto estético e político. Portanto, o que está em construção é uma forma de expressão político-filosófica que se materializa por meio de um projeto poético.

O poeta Manoel de Barros cursou artes plásticas, portanto domina o jogo intertextual entre poesia e artes visuais, explora a plasticidade no discurso poético e ressalta as inovações que esses artistas introduziram no fazer artístico. Dessa maneira, o poeta se apropria dos elementos plásticos que passam pela experiência pessoal do autor, mas que, por sua vez, não podem ser pensados fora do social, para então ultrapassar a expressão verbal e construir uma nova significação. Assim, a poética visual de Manoel de Barros é fruto da intertextualidade, da subjetividade do poeta e das questões sócio-históricas em que esteve inserido enquanto construía sua obra.

No diálogo com as artes plásticas, Manoel de Barros elege alguns artistas que mais se aproximaram do projeto estético e político de sua poética, entre eles Marc Chagall, Arthur Bispo do Rosário, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Juan Miró, Paul Klee, Jean-François Millet, Georges Braque,

Amedeo Modigliani e Auguste Rodin. Além disso, ele cria personagens que também são artistas plásticos, como Rômulo Quiroga, que na poética de Barros é seu alter ego, uma vez que realiza nas artes plásticas o que o poeta almeja na poesia: uma arte feita dos restos, de coisas inúteis e de elementos da natureza. Assim, em Manoel de Barros, a referência explícita ou implícita ao universo das imagens plásticas, do ponto de vista da produção, pressupõe um universo cultural muito amplo, pois implica o conhecimento de artistas e obras plásticas. O poeta, às vezes, omite o título da obra, deixando evidente apenas o traço do artista, demonstrando sua habilidade em aproveitar criticamente outros materiais interdiscursivos por meio de citações, alusões ou referências.

A partir de seus neologismos e da desconstrução da palavra, Manoel de Barros constrói imagens poéticas em que a fusão dos elementos se dá, de certo modo, fortuita, provocando um atrito do qual jorra uma luz especial – aquilo que os surrealistas chamavam de "clarão de imagem" –, cujo valor depende da centelha obtida, que é função da diferença de potencial entre os dois termos condutores. O uso das cores incide sobre a poesia de Manoel de Barros (1960), compondo uma verdadeira polifonia cromática: "Eu estava encostada naquela árvore / muito azul quase / e veio um raiozinho de sombra era / de tarde / na minha boca" (Barros, 2010, p. 260).

Embora Manoel de Barros use o vermelho, o roxo, o verde, o amarelo e o branco, o azul é a cor mais presente em sua paleta. Sua poesia, pincelada principalmente por essa cor,

constitui uma força mágica que lança seus reflexos por onde passa. A cor não deriva dos eventos, mas se acrescenta a eles, podendo sugerir afeto, distância e mobilidade, respectivamente: “Ali até o meu fascínio era azul”; “As coisas da terra lhe davam gala. / Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse”; “Para encontrar o azul eu uso pássaros” (Barros, 2010, p. 303).

O elemento cor pode ser também uma qualidade sensorial em uma forma simbólica, como um meio de qualificar cromaticamente coisas abstratas, como em: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo” (Barros, 2010, p. 380). O uso metafórico do adjetivo de cor em Manoel de Barros pode assumir o caráter de hipálage (inversão de sentido entre a função gramatical e a função lógica das coisas), quando a cor, desviando-se da impressão ótica, passa a qualificar o perdão (evidentemente subjetivo) projetado no azul.

Às vezes, também acontece um estranhamento cromático, que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente estranha. Nesse caso, a cor não é mais definida pelo objeto, mas é ela que o qualifica, desviando-se dos modelos correntes da percepção visual: “Certa vez encontrou uma voz sem / boca. Era uma voz pequena e azul”. Segundo Wanêssa Cristina Vieira Cruz (2009), Manoel inventa um imagismo cromático, em que colore suas imagens-coisa com cores irreais. Para a autora, a incompatibilidade cromática, na poesia de Manoel de Barros, é um dado indispensável para a formação de imagens. Isso pode ser evidenciado no trecho do poema a seguir:

Cansado de tanto correr
    esse João esbarrou
com o rio completo no bolso!

Entrou num terreno baldio de 10 x 20 sujo
de mato
Ramos de lua reverdeciam de latas
Chuvas mudavam nódoas de lugar
Não podia virar cambalhotas que o rio
deseguava nele

Lá fora
a cidade no avesso purgava
                O AZUL
Passava de mosca em mosca
Estava acima de nossa fraqueza
    evitar tanta mosca

Começou a chover
Palavras desceram no enxurro
Usava-se a cara conforme o cuspe
Ceras palavras pediam para mostrar os pentelhos

Se andasse de cabeça para baixo
    o rio escoava
Tinha de ficar de pé
    segurando o casaco no sol!
Os pássaros assestavam seus cantos
    para o lado dos trilhos

[…]

Viajou viajou na madrugada branca
No balde encontrara um jovem
    com uma tramela na boca!
E a cidade destripada dentro do olho

Águas verdes destruídas corriam sobre tijolos
[…] (Barros, 2010, p. 154).

Atraem a Manoel de Barros o onirismo, o traço ingênuo e primitivo e o uso sem economia que faz das cores. Tudo o que não aceita as coisas como são, tudo o que está em constante renovação ou em busca do inaugural atrai o olhar do poeta. Nesse jogo, Barros constrói uma poesia imagética, em constante diálogo com as artes plásticas e comprometida com os temas do cotidiano, que nos colocam constantemente em confronto com a nossa existência e com a experiência vivida. Todas essas referências estéticas na obra de Barros estão alinhadas com o seu projeto estético e político: são a forma pela qual o poeta se insere no mundo e reflete sobre ele, em um estado de absoluta consciência do seu ser-no-mundo, ainda que, por vezes, sua poesia nos leve a um lugar de abstração.

Todos os artistas que Manoel de Barros elege para seus diálogos trazem como pano de fundo as questões sociais. São artistas que pensam o seu tempo e fazem uma crítica social por meio de suas obras. Eles estão preocupados com a renovação da linguagem artística e com a produção de uma arte que desperte novos sentidos na sociedade e uma nova relação com a arte e com o conceito de belo até então vigente.

A militância no Partido Comunista, por cinco anos, deixou em Manoel de Barros um olhar para as coisas desprezadas pela sociedade capitalista. Observemos a resposta que ele dá a José Otávio Guizzo quando questionado sobre qual é a matéria de sua poesia:

> Os nervos do entulho – como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que

> a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também matéria de poesia – eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre *O Processo,* de Kafka, o humanista Gunter Anders, observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém (Barros, 1992, p. 311).

Percebemos que a obra de Manoel de Barros ganha novos contornos estéticos a partir de seu "autoexílio", ocorrido após se desfiliar do Partido Comunista, quando o poeta viaja pelas Américas e vivencia, por meio de sua poesia, o processo de resistência de César Vallejo à ditadura peruana, até morar por um ano em Nova Iorque, onde estudou artes plásticas. A partir desse momento, a obra de Manoel de Barros passa a dialogar de forma mais profícua com as artes plásticas e a incorporar elementos de sua crítica política e social. O poeta elege como objeto central de sua poética as coisas desprezadas, os sujeitos marginalizados e tudo o que beira o abandono.

Nessa perspectiva, a obra de Arthur Bispo do Rosário torna-se de fundamental relevância para o projeto poético de Barros. Com sua loucura, Bispo enxerga nas coisas inúteis a essência de sua arte. Onde todos veem lixo, Bispo enxerga o belo. Diagnosticado com esquizofrenia paranoide, Bispo

do Rosário não significa pela razão, mas pela (des)razão, ou, como bem coloca Manoel de Barros, "pensa fora da reta" e, por isso, consegue "transv[er]" o mundo conceitual e desvelar o nada. Nesse sentido, não só a obra de Bispo, mas ele mesmo, em sua essência, torna-se matéria de poesia para Manoel de Barros.

Assim, os diálogos entre Manoel de Barros e Bispo do Rosário se dão por meio da construção de uma poética das coisas (des)úteis e pelo desvelamento do nada. Esses são fatores essenciais para levar o seu leitor/receptor à reflexão sobre si mesmo e sua relação com o mundo.

Na "Entrada" escrita por Manoel de Barros para o livro *Manoel de Barros: poesia completa* (2010), ele evidencia todas as questões que compõem o seu projeto poético, como podemos observar na citação abaixo:

> Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os impossíveis verossímeis de

> nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de Chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades (Barros, 2010, p. 9).

Nessa "Entrada", Manoel de Barros retoma versos de sua poesia, que ele chama de desenhos verbais de imagens, para fazer uma síntese do que ele denomina ser a sua poesia. Ele elenca quatro exemplos nos quais estão representados a loucura, a liberdade, a linguagem inaugural, a essência das coisas e o nada. É a partir desses postulados que nos debruçamos sobre o diálogo de Manoel de Barros com Bispo do Rosário como uma opção de recorte para compreender a incorporação que o poeta faz dos elementos visuais para a construção de seu projeto estético.

Optamos por não trabalhar com uma obra determinada, mas buscamos abordar as temáticas levantadas ao longo de toda a obra de Manoel de Barros, com o objetivo de analisar tais questões no desenvolvimento de seu projeto poético, uma vez que os temas de sua obra são circulares.

Partimos do método Recepção – Autor – Obra para a construção de nossa análise. O primeiro momento foi dedicado à análise das críticas especializadas acerca da relação entre poesia e imagem na obra de Manoel de Barros. Selecionamos oito pesquisas, entre teses, dissertações e artigos, de pesquisadores que têm se debruçado sobre a obra do poeta e

debatido sua relação com as artes plásticas. A análise desses trabalhos é importante para a delimitação do nosso campo de pesquisa e contribui para a compreensão da extensão da problemática que envolve as discussões sobre a relação dialógica entre imagem e poesia na obra de Manoel de Barros.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade e é recuperada no Renascimento, quando adquire feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado entre os séculos XVI e XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi reformado com grande intensidade no século XX. Ainda hoje, muitos são os estudiosos que tentam aproximar o texto literário do plástico[44].

As pesquisas que levantamos estão situadas no campo da teoria literária e, no levantamento bibliográfico que realizamos, não foram encontradas pesquisas que abordassem a relação entre poesia e imagem fora dessa área. Nessa perspectiva, os autores estão preocupados em analisar as estruturas poéticas que Manoel de Barros utiliza para construir sua imagem poética. Assim, concluímos que o

44 Mário Praz (1982), em *Literatura e artes visuais*, mostra como é possível, por meio da Estética Comparada, encontrar semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos, independentemente dos meios utilizados. Étienne Souriau (1987), em *A correspondência das artes:* elementos de estética comparada*,* discute que o parentesco entre as artes é evidente, pois os artistas, independentemente do modo de expressão, são levitas de um mesmo templo. Maria Adélia Menegazzo (1991), em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, aponta a identidade entre as artes tendo em vista o contexto social e histórico das manifestações artísticas das estéticas de vanguarda do século XX.

foco dos estudos da teoria literária, no que tange à relação entre poema e imagem, está em demonstrar que Manoel de Barros atua na interpretação dos signos não verbais por meio de signos do sistema verbal, à medida que acrescenta elementos da própria poética. Nesse processo, intensificam-se as qualidades e os sentidos tanto do poema quanto da obra de arte visual. Nessa conjuntura, cada pesquisador delimita sua forma de abordagem e trabalha, no decorrer de suas pesquisas, os diversos usos que Manoel de Barros faz em relação às possibilidades de construção da imagem por meio da palavra.

Em um segundo momento, objetivamos analisar qual o contexto, internacional e nacional, em que Manoel de Barros produziu sua obra e, sucessivamente, levantamos os personagens e os temas mais recorrentes em toda a sua produção. Para isso, retomamos o primeiro livro de Barros (2005), *Poemas concebidos sem pecado*, publicado em 1937, e buscamos evidenciar quais são as principais questões que já estavam colocadas ali e de que forma elas são retomadas ao longo das demais obras do poeta.

Poemas concebidos sem pecado é um livro autobiográfico em que a grande preocupação de Manoel de Barros é a linguagem poética. Já nesse primeiro livro, podemos perceber uma poesia humorística, banhada por uma quase "ignorância", com personagens marginalizados. No entanto, acreditamos que o grande foco do poeta no início de

sua produção é a renovação da linguagem por meio de uma poética autobiográfica.

A poesia de Manoel de Barros é marcada pela passagem da linguagem da experiência a uma experiência com a linguagem, na qual o poeta atua poeticamente num trânsito vital entre experiência e linguagem. A experiência com a linguagem em Manoel de Barros parte do *eu* e nele se compagina. Ao longo da trajetória do poeta, a consciência desse *eu* se vê em constante transformação diante do mundo e de sua poesia. O jogo do poeta é o trânsito estabelecido entre a experiência com a linguagem e a linguagem da experiência. O *eu* vivido, traduzido em experiência, é o mesmo que se arrisca no verso e se dissolve, experimentando-se como criação essencialmente inaudita da linguagem. Na busca de Manoel de Barros, a experiência da vida vivida e o experimentar-se do poema se identificam em sua inseparabilidade. A subjetividade, a partir da dimensão da linguagem, torna-se encenação.

O auge do reconhecimento da poesia de Manoel de Barros, quando ele ganha seus principais prêmios e repercussão nacional, ocorre em um processo de amadurecimento de todas essas questões que já estavam presentes em sua primeira obra, mas que ganham outras significações no desenvolvimento do projeto que levou Barros pelo interior dos seres inúteis, dos lixos, dos ciscos, dos loucos e de outras existências marginalizadas. Naturalmente, o poeta não perdeu o olhar de menino do mato; antes, deve muito a ele – deve-

lhe a compreensão do abandono e o aprofundamento sobre o nada.

Dessa forma, enfocamos analisar o autor a partir de sua obra, ou seja, como ele existe a partir do texto ou mesmo como o texto significa sua existência. Analisamos os principais personagens da obra de Manoel de Barros para compreender como eles figuram o pensamento do poeta. De modo geral, os personagens de Barros são concebidos como seres despercebidos, desprezados e desvalorizados, como os lunáticos, os andarilhos e os vagabundos. Habitantes da outra margem da razão, *pertencem de andar atoamente*. Seres mais afeitos a encantações do que a informações, esses sujeitos (des)verbados e (des)acontecidos sofrem de abandono por dentro e por fora. Como um traste pessoal, são mais propensos a uma ruína do que a uma pessoa – para o poeta, o próprio nada desenvolvido.

Sem dúvida, o interesse de Manoel de Barros por esses personagens está relacionado à possibilidade que eles oferecem de se recuperar um olhar capaz de identificar a importância das coisas em pequenos fragmentos. Nas transfigurações do poeta, é possível observar o mesmo interesse da criança, do andarilho e dos loucos pelo residual, pelas sobras e por tudo o que foi jogado fora. Por não estarem com o olhar sujo de civilização, esses personagens conseguem enxergar as coisas fora de suas utilidades. Eles adotam um procedimento idêntico ao de catar resíduos no lixo da história dos homens. De modo geral, os personagens da obra de Barros são o que ele chama

de (des)heróis e expressam um desejar-ser do poeta e sua forma de elaborar sobre as questões sociopolíticas. Assim, a poesia se constitui no lugar em que Manoel de Barros estabelece sua crítica e suas visões de mundo e se permite ser outros.

No terceiro momento, enfocamos abordar de forma mais específica os diálogos que Manoel de Barros estabelece com as artes plásticas ao longo de sua obra, analisando em que pontos o poeta se apropria da obra ou dos discursos postos nas produções dos artistas plásticos. Devido ao mútuo aprendizado dos sistemas plásticos e poéticos, é possível estabelecer hoje homologias macro ou microestruturais entre as produções de diversos artistas. Uma espécie de consciência estrutural aproxima, por exemplo, a obra poética de Manoel de Barros da pintura de Joan Miró, Paul Klee, entre outros.

A dimensão retórica de certas imagens que seriam do domínio da poesia passou a determinar a obra de certos pintores, como é o caso do uso da metáfora insólita de René Magritte ou da metonímia metamorfoseante de Piet Mondrian. Livres da necessidade de imitar, pintura e poesia passaram a privilegiar a "expressividade". Esse fio condutor das artes é determinado sempre pelo procedimento de "singularização", por meio do qual o artista, seja pintor ou poeta, retalha o signo comunicativo e constrói a teia resguardadora do enigma.

A necessidade de comunicação do homem fez com que ele criasse diferentes formas de expressão. Assim, para interagir, explicar ou tentar entender o mundo que o cerca,

criou diferentes linguagens que coabitam o mesmo universo. Diante disso, fica difícil entender a não possibilidade de relações ou correspondências entre as linguagens, sejam elas visuais, sonoras ou plásticas, porque acreditamos que as diferentes linguagens são maneiras peculiares de cada um traduzir, explicar ou entender o mundo que nos rodeia. Sendo assim, verifica-se, no texto literário e nos signos que veiculam, possibilidades de correspondências com outras artes e o caminho para determinadas transformações.

Nessa perspectiva, os diálogos de Manoel de Barros com os artistas plásticos são construídos com as cores em van Gogh; com os personagens marginais em Millet; com o cubismo em Picasso e Braque; com o traço primitivo em Paul Klee; com a essência do ser e as pré-coisas em Modigliani; com a significação do inútil e do desespero humano em Rodin; e com o onirismo em Chagall e Miró.

Contudo, para fins de recorte, enfocamos o diálogo que Manoel de Barros estabelece com Arthur Bispo do Rosário. Bispo aparece na quarta parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada “Os outros: o melhor de mim sou eles”. Nessa perspectiva, o artista plástico aparece como um outro do poeta, portanto um “eutro”. Compreendemos, assim, que Bispo é um desejar-ser de Manoel de Barros.

Nessa parte da obra, Manoel de Barros reúne pessoas e personagens que representaram seus ideais ao longo de suas obras e, por essa razão, legitimam o discurso do poeta, como,

por exemplo, a figura do Andarilho, de Mário-pega-sapo, de Arthur Bispo do Rosário, de Antônio Ninguém, entre outras, como a do personagem artista plástico Rômulo Quiroga, já mencionado aqui. O que todas essas personagens têm em comum é a margem: representam pessoas excluídas, que vivem à margem da sociedade.

A presença dessas personagens é constante e circular, uma vez que aparecem em mais de uma obra do poeta. Contudo, em *Livro sobre nada*, elas são elencadas como "Os outros: o melhor de mim sou eles" (Barros, 2010, p. 349) e demonstram como a fala de Barros é habitada por outras vozes. À medida que ele faz suas referências, seu discurso é composto por outros discursos.

Outra questão que muito nos interessa nesse diálogo é a forma como ambos lidam com a loucura. Para Barros a loucura completa o homem, enfatizando que é por meio da imperfeição que o homem se torna perfeito, como ressalta no verso: "O artista é um erro da natureza. / Beethoven é um erro perfeito" (Barros, 2010, p. 348). Logo, o erro é a perfeição. Depois, Barros ressalta em entrevista concedida a Castello em 1997:

> O artista é um doente, não é um homem normal. É sempre um psicótico, tem um desvio de sensibilidade, algo assim. Minha principal qualidade literária é minha visão torta do mundo – logo, minha principal qualidade literária é minha doença. Escrever que 'Beethoven é um erro perfeito' é uma ideia torta, não é? Escrever que 'o silêncio do mar é azul' também é uma ideia torta, porque silêncio não tem cor. E, no entanto, eu escrevi isso e as

> pessoas consideram. Todo artista tem um desvio linguístico e é ele que forma seu estilo (Castello, 2015, n.p.).

Para Manoel de Barros, a loucura significa pensar fora da razão, portanto a obra de Bispo representa a mais perfeita produção do ser, pois traduz a essência do ser justamente porque não pensa por conceito. Assim, a obra de Bispo é para Barros a sagração das pré-coisas[45].

Bispo compôs mais de sessenta *assemblages* a partir dos restos que colecionou nos redutos marginalizados da pobreza, numa prática de significar objetos do cotidiano urbano em obras de arte. As *assemblages* podem ser vistas como jogos de construção com o que Barros denominou de pré-coisas. Elaboradas com os mais variados objetos, tornaram-se uma prática artística marcada por alta carga de ambiguidade, ironia e crítica aos próprios sistemas de valores que definiam o que era arte.

A ressignificação do banal em Bispo e Barros é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas de ressignificação ou reencantamento diante das coisas banais, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e papel do acaso.

---

45 Pré-coisas é o título de uma obra de Manoel de Barros, *Livro de pré-coisas*, publicado pela editora Record em 1985, e remete à discussão filosófica do ser-coisa. A pré-coisa é, portanto, a anunciação da coisa. O que Manoel de Barros busca atingir é o que vem antes da coisa enquanto conceito pronto e acabado e, para isso, ele recorre ao mundo das imagens, como faz em toda a sua obra.

Por fim, buscamos demonstrar que a formação da estética da poesia de Manoel de Barros é permeada pelos diálogos que o poeta estabelece com a arte moderna e contemporânea. A partir de um profícuo diálogo com as artes plásticas, Manoel de Barros constrói seu projeto estético e político. Nessa conjuntura, podemos evidenciar uma aproximação constante do autor com algumas vanguardas, como o dadaísmo, o surrealismo e o existencialismo, mas sempre em busca de uma linguagem adâmica que expresse os nossos *mais fundos desejos.*

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel. **Poemas concebidos sem pecado**. Rio de Janeiro: Record, 1937.

BENJAMIN. Walter. Sobre o conceito de História: Tese V. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOSI, Alfredo **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix: Edusp,1977.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez, **Agulha Revista de Cultura**, 8 jun. 2015. Disponível em: https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2015/06/jose-castello-dois-encontros-com-manoel.html. Acesso em: 1 nov. 2025.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1990.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. **Iluminuras**: a imaginação criadora em Manoel de Barros. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha**: quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 969-997.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1997.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é ficcional no texto de ficção. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 955-987.

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

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

LE GOFF, Jacques. **A nova História**. Tradução de Eduardo Brandão. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

MARSON, Adalberto. Lugar e identidade na historiografia de movimentos sociais. *In*: BRESCIANI, Maria Stella *et al*. (org.). **Jogos da política**: imagens, representações e práticas. São Paulo: ANPUH; Marco Zero; FAPESP, 1992. p. 31-49.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. *In*: SILVA, Marcos A. da (org.). **Repensando a História**. 6. ed. São Paulo: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

MARTINS, Waleska R. O. M. A poética de Manoel de Barros atravessa gerações: do Modernismo ao Contemporâneo. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2012, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: PUCRS, 2012. p. 177-188.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo Espelho de um "vaudeville". **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 61-89, set. 1987/fev. 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha-nova história. *In*: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). **História e Literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 11-28.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais***.* Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1982.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada**.** Cultrix, 1983.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Poesia e história: diálogo e reflexão. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 7-20, jan./jun. 2005.

Capítulo 6

ENSINO DE HISTÓRIA E HISTÓRIA ORAL: AS POTENCIALIDADES DE UMA METODOLOGIA

Regiane Cristina Custódio de Figueiredo

INTRODUÇÃO

Diversas práticas culturais e sociais, bem como um número crescente de disciplinas e campos de investigação, têm o passado próximo como objeto de estudo. As lembranças desse passado podem, em certa medida, converter-se em fontes de análise para estudos e pesquisas em diversas áreas do conhecimento. Neste artigo, o foco de análise recai sobre o uso da História Oral como metodologia na pesquisa histórica e no ensino de História. A História Oral proporciona uma orientação importante para quem decide trabalhar, no tempo presente, com entrevistas gravadas na tessitura de estudos e pesquisas acadêmicas e pode contribuir de forma significativa para o ensino de História.

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.6

No que se refere à pesquisa histórica, a História Oral, por meio de entrevistas e relatos orais, contribui ao ensinar como produzir fontes de pesquisa para investigar diversos temas, como história local e história de vida. No que se refere ao ensino de História, a História Oral pode ser utilizada em sala de aula em projetos de pesquisa, com o objetivo de despertar o interesse dos estudantes, estimular a reflexão sobre a História e promover a compreensão das vivências de diversos atores e grupos sociais, possibilitando, assim, sua participação ativa no processo de aprendizagem.

A seguir, destacamos a especificidade da temporalidade do presente e da História Oral como metodologia inerente a essa temporalidade.

O tempo presente e suas características

Em *Questões para a história do presente*, de Chauveau e Tétart (1990), o conceito de tempo presente é abordado como uma temporalidade que se distingue do passado, mas está em constante interligação e diálogo com ele. Os autores consideram o tempo presente um período em constante construção. Ele não é apenas o "agora", mas abrange uma dimensão temporal complexa e dinâmica. A história do tempo presente, como um campo de estudo, difere da história tradicional ao analisar o passado a partir do presente, ou seja, ao usar o presente como ponto de partida para investigar o passado. Tal operação implica a necessidade de o historiador

do tempo presente lidar com diferentes temporalidades e com a inter-relação entre o passado e o presente.

Ainda segundo Chauveau e Tétart (1990), a história do tempo presente também se caracteriza pela busca de compreender como o passado incide sobre o presente, principalmente ao investigar de que forma as memórias e as políticas de memória se manifestam na atualidade e como eventos traumáticos do passado podem gerar consequências no presente.

Ferreira (2002), por sua vez, ao tratar da legitimação da história do tempo presente no Brasil, considera que a escolha por essa temporalidade demanda uma articulação com os diferentes contextos historiográficos que dificultaram sua afirmação ou, ao contrário, que funcionaram como estímulo para seu desenvolvimento.

No que se refere aos contornos do "tempo presente" no âmbito da pesquisa histórica, Montaño, Ortega e Ovalle (2020, p. 16) consideram que há uma tradição do *Institut d'Histoire du Temps Présent* de entender o tempo presente "[…] como uma espécie de período histórico que vai da Segunda Guerra Mundial até a atualidade".

Neste capítulo, defendemos a ideia de que pensar a história do tempo presente é também explorar novas metodologias de pesquisa, como a História Oral, por exemplo, que é fundamental para compreender a história do presente. Ao orientar o desenvolvimento da pesquisa histórica a partir da

coleta de depoimentos e testemunhos orais, essa metodologia proporciona uma compreensão mais ampla e detalhada dos acontecimentos recentes e das experiências humanas.

A História Oral, ao nos preparar para a escuta das narrativas e testemunhos diretos de atores sociais que vivenciaram eventos recentes, torna-se essencial para a compreensão da história do tempo presente, que se concentra na análise de acontecimentos mais recentes e no modo como são lembrados e interpretados pelos envolvidos. A memória, por sua vez, está intimamente ligada a essa metodologia e possibilita que a história do tempo presente explore os usos e os significados do passado no presente. Por meio dela, é possível analisar as narrativas elaboradas no evento enunciativo da entrevista e compreender como a memória individual e coletiva se constrói e se transforma (Errante, 2000).

Segundo Errante (2000),

> todas as narrativas são narrativas de identidades. […] elas são representações da realidade nas quais os narradores também comunicam como eles veem a si mesmos e como são vistos pelos outros (Errante, 2000, p. 142).

Para a autora, todas as narrativas (orais, escritas, pessoais, coletivas, oficiais ou não) são essencialmente narrativas de identidade. Elas comunicam como o narrador se percebe e como acredita ser percebido pelos outros. A narrativa é, assim, um meio de conhecer como o narrador constrói sua percepção do mundo e das relações sociais que

estabelece. Errante (2000) realça a importância das narrativas como fonte para compreender de que forma as identidades se constroem, tanto individual como coletivamente, e, principalmente, para conhecer o contexto social em que as narrativas são produzidas.

Na perspectiva do ensino, a História Oral se destaca como uma metodologia ativa que permite a produção de conhecimento sobre a história do tempo presente de forma mais dinâmica e inclusiva. Ao nos orientar para a importância da memória e das experiências individuais, contribui para uma compreensão mais completa e contextualizada do passado recente. Ela pode ser uma grande aliada quando o interesse repousa em investigar conflitos sociais recentes, ouvindo as experiências de grupos sociais diretamente afetados.

A História Oral permite estudar a memória de eventos históricos recentes, como a ditadura militar, por meio da escuta das experiências de pessoas que viveram esse período. Ela nos ensina a escutar as vozes que, por vezes, são negligenciadas pela historiografia tradicional, como as de mulheres, trabalhadores, estudantes, crianças e idosos, membros de grupos sociais oprimidos (Bosi, 1994)[46]. A História Oral também nos ensina a ouvir as vozes de atores sociais

46 A autora realizou uma pesquisa na cidade de São Paulo e entrevistou diversos atores sociais que tinham em comum a idade superior a setenta anos e um espaço social dominante: a vida na mesma cidade. Ela esclarece, logo no início do livro, que registrou a voz e, por meio dela, a vida desses atores, para alcançar uma memória pessoal que é, também, social, familiar e grupal. A obra é uma leitura recomendada para quem vai trabalhar com a História Oral (Bosi, 1994).

diversos que foram vítimas de discriminação ou violência, além de permitir conhecer as "trampolinagens"[47] realizadas por eles. A seguir, há uma explicação mais pontual sobre a metodologia da História Oral.

História Oral: metodologia na pesquisa histórica

A História Oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem revelar informações sobre acontecimentos, instituições, conjunturas, modos de vida ou qualquer outro aspecto que tenham vivenciado, constituindo-se em testemunhos oculares. "[…] Entendida como metodologia, a História Oral remete a uma dimensão técnica e a uma dimensão teórica. […]" (Ferreira; Amado, 2002, p. viii). Para as autoras, "[…] trata-se de uma área de pesquisa que se projeta, ganha novos adeptos e multiplica seus temas […]" (Ferreira; Amado, 2002, p. 11). Nesse sentido, há três principais posturas acerca da realização do trabalho com entrevistas gravadas: a primeira defende a ideia de que a História Oral é uma técnica; a segunda, de que a História Oral é uma disciplina; e, finalizando o debate, há aqueles que a concebem como metodologia. Por isso, tendo

47 Segundo Certeau (2002), a "trampolinagem" é uma estratégia de desobediência criativa, um "driblar" das regras e das normas sociais, como um saltimbanco que usa o trampolim para saltar sobre a corda. É a capacidade de se movimentar e "saltar" sobre as imposições sociais, utilizando a inteligência e a astúcia para se apropriar do espaço e da cultura. Para o autor, o cotidiano não é um espaço passivo, mas um espaço de criação, no qual os diversos atores sociais, bem como diversos grupos sociais, constroem e reinventam suas práticas sociais.

em vista seus critérios e seus procedimentos específicos, considero-a mais adequada à realização da pesquisa histórica e, por consequência, à sua escolha para trabalhar o ensino de História.

Inicialmente, aqueles que a veem como técnica voltam seu interesse às experiências com gravações, transcrições e conservação das entrevistas realizadas, bem como o aparato que as cerca: tipos de aparelhagem de som, formas de transcrição de fitas e modelos de organização de acervos. Nessa perspectiva, a História Oral é pensada como um conjunto de procedimentos técnicos para a utilização de equipamentos de gravação em pesquisas e para a posterior conservação dos áudios.

Os que postulam para a História Oral o *status* de disciplina partilham de uma ideia fundamental: ela inaugurou técnicas específicas de pesquisa, procedimentos metodológicos singulares e um conjunto próprio de conceitos. Já entre aqueles que lhe imprimem o caráter de metodologia, aceita-se como válidas todas as ideias apresentadas anteriormente. A História Oral, atualmente, é muito mais abrangente do que uma simples técnica. Ela estabelece e ordena procedimentos de trabalho e propõe distintas possibilidades de transcrição dos relatos, chamando a atenção para as várias maneiras de o pesquisador relacionar-se com seus entrevistados e para as influências desse processo sobre o trabalho que se constrói, "[…] funcionando como ponte entre teoria e prática […]" (Ferreira; Amado, 2002, p. xii-xvi).

A História Oral, no entanto, não pode ser classificada unicamente como prática, pois, em se tratando da área teórica, pode apenas suscitar questões – nunca as solucionar – e formular perguntas, advertem as autoras, sem jamais oferecer respostas. "[…] As explicações devem ser buscadas […] na boa e antiga teoria da história" (Ferreira; Amado, 2002, p. xvi). Sob essa perspectiva, é imprescindível a escolha de um referencial teórico que possibilite a seleção de conceitos adequados para realizar a interpretação e a análise das narrativas dos entrevistados[48].

Sob o aspecto das explicações mencionadas pelas autoras acima referenciadas, o conceito de memória é central porque tem uma função operatória para fins de análise. A memória é compreendida como "documento de que se serve o historiador para produzir leituras do passado, do vivido, do sentido, do experimentado pelos indivíduos", segundo definem Stephanou e Bastos (2009, p. 418). Assim, as vivências são ressignificadas por meio de atos de lembrar e esquecer, que acontecem a um só tempo a partir das evocações do presente, afirmam as autoras numa discussão realizada sobre as relações entre História, Memória e História da Educação no contexto das pesquisas realizadas em História da Educação no Brasil.

48 As historiadoras Ferreira e Amado (2002) referem-se diretamente aos historiadores, mas suas observações referentes às explicações que deverão ser buscadas em uma teoria que auxilie no processo de análise são válidas para todos os pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento que decidirem lançar mão da História Oral como metodologia de pesquisa ou de ensino.

As memórias são tomadas como uma construção psíquica e intelectual que produz uma representação seletiva dos acontecimentos vivenciados por um sujeito. Portanto, não trazem as representações do indivíduo como "[…] uma entidade existindo em completo isolamento […]" (Elias, 1994, p. 7), mas como um indivíduo inserido em um contexto nacional, social, familiar, educacional, religioso e cultural.

A construção do passado é relativa e condicionada pelo presente. Logo, é no presente que acontece a seleção daquilo que é principal e daquilo que é secundário; trata-se, então, de uma interpretação (Bastos, 2003, p. 169).

Verena Alberti (2004), por sua vez, considera que a História Oral pode ser aplicada em várias disciplinas das ciências humanas porque possui uma restrita relação com categorias como biografia, autobiografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos, histórias de vida e trajetórias. Para a autora,

> […] dependendo da orientação do trabalho, pode a História Oral ser definida como *método* de investigação científica, como *fonte* de pesquisa, ou ainda como *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados (Alberti, 2004, p. 17, grifo da autora).

Sua especificidade, dirá a autora, localiza-se exatamente em mover-se num terreno interdisciplinar, servindo a abordagens diversas.

Ao caracterizar a História Oral como fonte, deve-se considerar, como em outros casos (documentos oficiais, cartas, diários, imagens, reportagens veiculadas pela mídia e qualquer outro tipo de registro), que as fontes são pensadas em sua própria historicidade, ou seja, são expressões de relações sociais, assim como são elementos constitutivos dessas relações. "Escolhê-las e analisá-las implica identificá-las e compreendê-las no contexto social em que se engendram e, igualmente, dentro de nossas perspectivas de investigação" (Aun Khoury, 2001, p. 81). As entrevistas, tomadas como fontes na pesquisa histórica, caracterizam-se por serem produzidas a partir de um estímulo, pois o pesquisador procura o entrevistado e lhe faz perguntas. Desse modo, mais do que buscar dados e informações nas fontes, elas devem ser observadas como práticas e/ou expressões de práticas sociais por meio das quais os sujeitos se constituem historicamente.

Reduzindo a escala de observação, o trabalho com as fontes orais possibilita a constituição de uma outra história, que permite dar a conhecer as experiências históricas "[…] daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história. […]" (Sharpe, 1992, p. 41). O autor analisa a possibilidade de se trabalhar os problemas inerentes à escrita da "história vista de baixo", por oposição à História que considera apenas as opiniões políticas das elites.

Na reflexão empreendida neste artigo, prestar atenção ao que ensina Sharpe (1992) parece oportuno. As histórias

não contempladas pela história oficial celebrativa são fundamentalmente importantes para se entender a complexa rede das relações sociais que se estabelecem no tempo presente, levando em conta que a história dos trabalhadores não pode ser confundida com a história construída sob a perspectiva das instituições ou de um pequeno grupo engajado na militância política.

A História Oral não substitui a pesquisa documental; ela tem um estatuto próprio. Por sua especificidade, possibilita aos pesquisadores nela envolvidos construir uma visão mais humana sobre o passado. Diferentemente da pesquisa histórica tradicional, ela oferece visibilidade à memória individual e coletiva e, assim, traz para o centro do palco as experiências vividas e as interpretações dos atores sociais sobre o passado.

A seguir, a atenção está voltada para os procedimentos de trabalho com a História Oral, uma vez que sua realização não consiste somente em sair com um equipamento de gravação e algumas indagações em mente.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

Verena Alberti, ao discutir a História Oral como método de pesquisa, chama a atenção para uma questão importante: "[…] A História Oral não é um fim em si mesma, e sim um meio de conhecimento" (Alberti, 2004, p. 29). Sua realização não

consiste apenas em sair com um equipamento de gravação e algumas perguntas em mente. Se feito dessa maneira, há o risco de que as entrevistas gravadas não tenham serventia alguma. Sua aplicação só irá se justificar no contexto de uma investigação científica, a qual pressupõe uma articulação com um projeto de pesquisa previamente definido.

Alberti (2004) refere-se a uma investigação científica exatamente por ser uma prática com procedimentos e modos de fazer específicos que só se encontra nela. Assim, antes da opção pela História Oral, é importante ter clareza do que se pretende alcançar com as vozes gravadas. A autora afirma que

> […] é preciso compreender que a opção pela História Oral depende intrinsecamente do tipo de questão colocada ao objeto de estudo […] depende de haver condições de se desenvolver a pesquisa […] (Alberti, 2004, p. 30).

A autora menciona que é indispensável que aqueles que podem contribuir com suas experiências sobre o tema investigado tenham disponibilidade para falar e que estejam em condições mentais e físicas de conceder a entrevista. Observar esses aspectos é condição fundamental para selecionar os entrevistados, conforme se discute a seguir.

A seleção dos entrevistados

Como escolher os entrevistados? A escolha dos entrevistados deve ser guiada pelos objetivos da pesquisa.

É no contexto da formulação da pesquisa, na fase inicial de elaboração, que se deve pensar nos possíveis entrevistados.

> A escolha dos entrevistados é, em primeiro lugar, guiada pelos objetivos da pesquisa. [...] A escolha dos entrevistados não deve ser predominantemente orientada por critérios quantitativos, por uma preocupação com amostragens, e sim a partir da posição do entrevistado no grupo, do significado de sua experiência. [...] Convém selecionar os entrevistados entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que possam fornecer depoimentos significativos (Alberti, 2004, p. 31-32).

Alberti (2004) sugere listar os prováveis entrevistados em um registro dedicado a cada um, acrescentando aos seus nomes um resumo da sua participação no tema. É prudente considerar a disponibilidade do entrevistado e sua predisposição para falar, verificando o grau de contribuição de seu depoimento para o conjunto da pesquisa. Essa listagem permite um melhor planejamento e pode ser alterada caso o desempenho do entrevistado não corresponda às expectativas iniciais.

Outro aspecto importante a ser considerado na escolha dos entrevistados refere-se ao domínio da arte de narrar. No entanto, essa é uma questão que será descortinada somente no momento da entrevista. A posição que o entrevistado ocupa no grupo selecionado não significa que sua narrativa será exatamente o que se espera, pois a capacidade de narrar

bem é uma característica que algumas pessoas têm mais desenvolvida do que outras. Segundo Montenegro (2001):

> A capacidade de narrar uma história, um fato, uma experiência ou mesmo um sentimento, está associada a dois fatores: por um lado, à descrição dos detalhes dos elementos que são projetados de forma tão viva e rica que se assemelham a um quadro que vai sendo redesenhado às nossas vistas; por outro, à capacidade de recuperar o lado imaginário do que era vivenciado individual e coletivamente em relação ao acontecimento narrado (Montenegro, 2001, p. 152).

O ideal seria que todos os entrevistados selecionados se revelassem narradores em potencial, o que pode não acontecer. Pode ser relevante, no momento inicial de seleção dos entrevistados, levar em conta a predisposição, a posição que o entrevistado ocupa no momento da entrevista e a vontade de falar sobre o assunto investigado.

O número de entrevistados dependerá dos objetivos da pesquisa. A quantidade, por si só, não é suficiente para garantir a excelência do arquivo produzido. "[…] O número de entrevistados de uma pesquisa de História Oral deve ser suficientemente significativo para viabilizar certo grau de generalização dos resultados do trabalho" (Alberti, 2004, p. 36). Vale a pena considerar o que diz a autora sobre o número de entrevistados, bem como prestar atenção às características da entrevista, que é o ponto que discutiremos a seguir.

A entrevista e suas características

De acordo com o assunto que se investiga, será possível selecionar qual tipo de entrevista poderá ser mais útil aos objetivos da pesquisa: 1) entrevistas temáticas; ou 2) entrevistas de história de vida. As entrevistas temáticas versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido. Já as entrevistas de história de vida têm como principal interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que se fala, passando por diversos acontecimentos e conjunturas vividas, enfocando suas experiências e vivências (Alberti, 2004, p. 37-38).

Independentemente da opção selecionada pelo entrevistador – entrevistas temáticas ou entrevistas de história de vida – os cuidados ao trabalhar com entrevistas gravadas são semelhantes. Nesse sentido, é importante levar em consideração a recomendação de Montenegro:

> Um dos postulados fundamentais, que deve balizar todo profissional que se disponha a trabalhar com a memória, registrando-a através de entrevistas, é o fato de que a fala do entrevistado deve ser absolutamente respeitada. Ao entrevistador cabe a obrigação profissional e ética de ouvir tudo o que é descrito com a maior atenção, consciente de que o entrevistado não deve ou não tem obrigação de atender a quaisquer que sejam as expectativas teóricas/metodológicas da pesquisa que então se realiza (Montenegro, 2001, p. 150).

A história de vida do entrevistado e sua participação no assunto investigado são importantes para o trabalho do entrevistador, que precisará ser sensível e saber ouvir com serenidade. Algumas vezes, a ansiedade decorrente do desejo de que o entrevistado relate exatamente aquilo que se espera dele pode atrapalhar o processo de rememoração, caso haja interrupções na narrativa. Sobre os cuidados necessários no trabalho com entrevistas gravadas é pertinente considerar que:

> A História Oral tem como matéria a memória, que pode vir à tona através de estímulos diretos, que comumente denominamos memória voluntária. No entanto, a própria experiência de entrevistar aponta a força da memória involuntária. Estímulos os mais diversos desencadeiam processos de associação e rememoração que fogem ao controle do entrevistador (Montenegro, 2001, p. 151).

A memória que surge a partir de estímulos diretos, como uma fotografia, um diário, uma carta ou qualquer outro objeto material que possibilite uma lembrança, é o que se pode considerar como voluntária. Em meio às memórias voluntárias, ou seja, estimuladas, podem aparecer as memórias involuntárias, que são espontâneas e podem ou não surgir em meio às memórias provocadas por um estímulo.

No entanto, no processo de realização da entrevista é fundamental saber ouvir. O entrevistado jamais deve ser interrompido enquanto visita suas lembranças. É essencial levar em conta que a memória não está ancorada no tempo do calendário, isto é, o tempo da memória não é o tempo cronológico. A memória ancora-se nos acontecimentos: "[…]

O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa, do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute no modo de lembrar" (Chauí, 1987, *apud* Bosi, 1994, p. 31).

Ao narrar suas memórias, o entrevistado talvez não as localize no tempo cronológico, mas sim em um acontecimento marcante. Levando em conta apenas o marco cronológico, é provável que poucas pessoas se lembrem imediatamente do que estavam fazendo em 1º de maio de 1994. No entanto, o número de pessoas que recuperarão na memória seus afazeres nessa data aumentará consideravelmente se ela for mencionada como a data da morte do piloto brasileiro de Fórmula 1, Ayrton Senna. Portanto, não é aconselhável interromper o entrevistado enquanto ele relata suas memórias para buscar uma informação relacionada ao marco cronológico. Posteriormente, o entrevistador terá condições de localizar cronologicamente o evento narrado a partir do acontecimento em que se ancora a lembrança.

Outro aspecto importante que o entrevistador deve considerar é o silêncio do entrevistado. É importante aprender a conviver com o silêncio. Em alguns momentos, o entrevistado poderá permanecer em silêncio, e o entrevistador, diante da introspecção do entrevistado, aguardará o momento de retomar a entrevista, atento aos movimentos dele, como um olhar, um gesto ou um consentimento, para que a entrevista continue.

A importância da participação do entrevistado e de sua narrativa deve ser explicitada pelo pesquisador no momento inicial de aproximação. Uma primeira conversa com o entrevistado deverá esclarecer exatamente as motivações que levaram o pesquisador a procurá-lo e a convidá-lo para falar sobre um dado tema ou sobre sua história de vida. É fundamental deixar claro que o depoimento é de grande relevância para a pesquisa e mostrar franqueza na descrição dos propósitos do trabalho e na condução da entrevista, demonstrando respeito pelo entrevistado. Um ponto importante a ser considerado é a autorização para a divulgação da entrevista. O entrevistador deverá solicitar, por escrito, a autorização para divulgá-la. No entanto, é o entrevistado quem decide se a assina ao final da entrevista ou apenas após sua transcrição (Montenegro, 2001).

Uma questão importante e que também merece a consideração do entrevistador diz respeito à roupa que é usada no primeiro contato com o entrevistado e nas sessões de entrevista subsequentes. Escolher a roupa que melhor se adapta à ocasião da entrevista e ao estilo de vida do entrevistado é uma questão de bom senso (Alberti, 2004).

Uma vez que o entrevistado concorda em participar da pesquisa que se empreende, sugere-se que uma ficha individual seja preenchida, com alguns dados dele. Na ficha, constarão informações como nome completo, local de nascimento, idade, endereço e data da entrevista. É importante a construção de um quadro amplo em que se possa situar o

entrevistado. Também é possível registrar nas fichas os dados referentes à posição que cada um ocupa junto ao grupo de entrevistados, possibilitando uma maior compreensão de suas representações acerca do universo social em que se inserem. Os aspectos éticos da pesquisa demandam a submissão do projeto de pesquisa ao Comitê de Ética em Pesquisa por meio da inserção do projeto e dos formulários específicos na Plataforma Brasil[49].

A realização da entrevista

Segundo Alberti (2004), a entrevista deve ser realizada em um ambiente que reúna boas condições para sua gravação. Preferencialmente, o local deve ser reservado e o mais silencioso possível e, se for viável, contar com uma mesa em torno da qual o entrevistado e o entrevistador possam se

49 A Plataforma Brasil é uma base nacional e unificada de registros de pesquisas envolvendo seres humanos para todo o sistema CEP/Conep. Ela permite que as pesquisas sejam acompanhadas em seus diferentes estágios, desde a submissão até a aprovação final pelo CEP e pela Conep (Comissão Nacional de Ética em Pesquisa), quando necessário, possibilitando inclusive o acompanhamento da fase de campo e o envio de relatórios parciais e finais das pesquisas (quando concluídas). Para mais informações, acesse: https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/camaras-tecnicas-e-comissoes/conep/plataforma-brasil. Na Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), o CEP é um órgão colegiado, interdisciplinar, com funções deliberativas, consultivas, normativas e educativas de natureza técnico-científica, com a finalidade de garantir que os projetos de pesquisa envolvendo seres humanos sejam executados dentro dos preceitos éticos em pesquisa. Internamente, está ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) e dispõe de espaço e mobiliário adequados ao exercício de suas funções. Externamente, está ligado à Conep, uma comissão do Conselho Nacional de Saúde (CNS), que implementa as normas e as diretrizes regulamentadoras de pesquisas com seres humanos, além de coordenar os Comitês de Ética em Pesquisa. Disponível em: https://unemat.br/pro-reitoria/prppg/cep. Acesso em: 9 jan. 2025.

instalar confortavelmente. O local de realização da entrevista deve ser decidido de comum acordo com o entrevistado.

A duração de uma sessão de entrevista depende da relação estabelecida entre entrevistado e entrevistador, bem como das circunstâncias específicas daquele momento. Em geral, não deve ultrapassar o limite de 2 horas por sessão, e o tempo deve estar adequado à agenda, aos seus limites e à disposição física do entrevistado. Em se tratando de pessoas idosas, a sensibilidade do pesquisador ajudará a perceber o momento adequado de encerrar a sessão de entrevista.

Durante a entrevista, deve-se dispensar ao entrevistado a máxima de atenção, demonstrando interesse total e completo pelo que é narrado, olhando diretamente para ele, a fim de estimular a narrativa. Também é conveniente usar gestos e expressões que demonstrem ao entrevistado que seu relato está sendo acompanhado e que ele tem diante de si interlocutores interessados (Montenegro, 2001).

Como são a experiência e as interpretações que se buscam em uma entrevista de História Oral, é preciso mostrar ao entrevistado que não se tem a intenção de modificar ou criticar sua forma de ver o mundo, suas crenças e opiniões. A entrevista deve ocorrer em um ambiente no qual o entrevistado se sinta à vontade e que não seja interrompido (a presença de familiares ou mesmo do telefone convencional ou de celulares pode ser uma ameaça à memória e às lembranças do entrevistado). É importante lembrar que a entrevista deverá ser

transcrita o mais rápido possível após sua realização. Quanto mais calmo o ambiente, mais facilitada será a transcrição, que deverá ser integral, sem cortes.

O momento de transcrição da entrevista também deve receber cuidados especiais. É fundamental a exatidão em relação ao que foi gravado, sendo indispensável reproduzir o que foi dito sem supressões ou acréscimos, considerando exatamente o que disse o entrevistado. Alberti (2001) recomenda que a transcrição seja realizada por quem gravou a entrevista. De todo modo, se não for possível, é recomendado que o transcritor possa ouvir a gravação antes de iniciar a transcrição, para que possa conhecer o fluxo da voz do entrevistado, identificar os pontos de tensão em que as emoções e as questões sensíveis aparecem e, somente após construir relativa familiaridade com o material, iniciar a transcrição.

Como mencionado, a História Oral permite espaço para vozes que muitas vezes são silenciadas na historiografia tradicional, como as de minorias, mulheres e grupos marginalizados. No ensino de História, a História Oral mostra-se uma metodologia didática significativa, uma vez que contribui para os aprendizados acerca da História local, possibilitando, dessa maneira, uma compreensão maior da História regional e nacional ao proporcionar a experiência de realizar pesquisas no ensino médio por meio de projetos de iniciação científica.

Na sequência, será apresentada uma experiência de ensino realizada em uma escola de Rondônia. Um professor de História, juntamente com estudantes de diferentes turmas do 3º ano do ensino médio, realizou experiências de pesquisa naquela comunidade. As ações foram desenvolvidas em 2019 a partir de projetos de iniciação científica e de entrevistas realizadas por meio da metodologia de História Oral. O objeto de estudo foi a história da formação do município de Rolim de Moura. Os projetos de pesquisa foram construídos em sala de aula nas disciplinas de História e História de Rondônia, em conjunto com os estudantes, os quais organizaram a pesquisa e conduziram as entrevistas gravadas, seguindo os procedimentos aprendidos em sala de aula sobre História Oral.

História Oral: metodologia ativa no ensino de História na Educação Básica

Oliveira (2021) demonstrou na dissertação defendida junto ao Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), que a História Oral oportuniza um envolvimento mais profundo dos estudantes ao possibilitar que eles se tornem coautores da construção do conhecimento histórico. O objetivo geral da pesquisa foi analisar a iniciação científica como metodologia de aprendizagem no ensino de história local na Escola Estadual de Ensino Médio em Tempo Integral Cândido Portinari, de Rolim de Moura, em Rondônia.

Inicialmente, os estudantes foram preparados pelo professor/pesquisador, seguindo os procedimentos metodológicos da história local e da História Oral, para realizarem pesquisas nas comunidades onde vivem[50]. Em um segundo momento, após a elaboração dos projetos de iniciação científica, os estudantes, agora jovens pesquisadores, foram entrevistados para compartilhar como foi, para eles, estudar a história do presente em suas pesquisas com as famílias e com as pessoas da comunidade.

Oliveira (2021) considera que o processo de ensino e aprendizagem precisa ser dinâmico e interligado às diversas realidades do ambiente escolar e dos estudantes. Nesse sentido, o ato de educar se coloca como um desafio e uma inovação constantes para o professor.

O envolvimento com a pesquisa desde o ensino médio proporciona aos estudantes um conhecimento que permite que o universo escolar seja percebido como útil e significativo em seu cotidiano. Assim, é fundamental conectar o aprendizado ao contexto social e às experiências pessoais e familiares. Isso pode ser alcançado por meio de práticas de ensino que incentivem a curiosidade, a participação ativa e a reflexão crítica, tornando o aprendizado mais relevante e atrativo.

50 Os projetos de iniciação científica foram construídos em sala de aula com a participação dos estudantes, que atuaram como pesquisadores. Os estudantes colaboradores não foram identificados pelos nomes próprios por questões éticas da pesquisa. O pesquisador utilizou a identificação por sobrenome nos trabalhos realizados individualmente ou em dupla. No caso de trabalhos de iniciação científica realizados em grupo, foi feita a seguinte identificação: Grupo I, II, III, IV, V e assim sucessivamente.

Os caminhos metodológicos percorridos na pesquisa de Oliveira (2021) foram a revisão de literatura histórica sobre o ensino de História, a pesquisa-ação, a história local, a História Oral, a pesquisa histórica e a iniciação científica, além da análise dos documentos reguladores para o ensino médio. Esses documentos consideram a pesquisa como parte integrante do processo de ensino. Dentre eles, destacam-se as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (DCNEM), o Referencial Curricular de Rondônia do Ensino Médio (RCREM) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC)[51].

A pesquisa histórica no ensino médio demonstrou que a História Oral contribui para que os estudantes compreendam o processo histórico-social no qual estão inseridos, bem como as rupturas e as continuidades dos processos que ocorrem (e ocorreram) ao longo do tempo nas mais distintas dimensões da História. Assim sendo, ao pesquisar, entrevistar e analisar as narrativas produzidas no evento enunciativo das entrevistas, os estudantes aprendem a "interrogar" o passado a partir de questões do presente; caso contrário, estudá-lo não faz sentido. Para Oliveira (2021), "ensinar exige respeito aos saberes dos educandos" (Freire, 2016, p. 30, *apud* Oliveira, 2021, p. 14). Nessa trilha, considera-se que o professor de História pode contribuir para que os jovens estudantes compreendam a

51 Esses documentos, cada um com suas peculiaridades, são reguladores do ensino no Brasil e estabelecem as aprendizagens essenciais que os estudantes das escolas brasileiras devem desenvolver ao longo da educação básica (educação infantil, ensino fundamental e ensino médio).

sociedade do tempo presente e a comunidade em que vivem, de modo a atuarem nela para torná-la melhor, mais igualitária e mais justa.

Oliveira (2021), com sua pesquisa de dissertação, conclui que, tendo conhecimento do patrimônio cultural e social de seus estudantes, o professor pode concretizar um ensino de História significativo e engajador, capaz de contribuir expressivamente com a formação e o fortalecimento da consciência histórica[52].

Rüsen (2001) destaca a importância da consciência histórica no ensino de História. Para ele, o objetivo do ensino não deve ser apenas a transmissão de informações, mas também o desenvolvimento da capacidade de pensar historicamente e de compreender o passado em suas relações com o presente e o futuro, de modo que o conhecimento possa ser construído. Para o autor, é importante considerar que a consciência histórica envolve tanto a dimensão cognitiva (conhecimento e compreensão do passado) como a emocional (emoções, sentimentos e valores relacionados à História).

52 Jörn Rüsen (2001) define a consciência histórica como sendo um conjunto de operações mentais pelas quais os seres humanos orientam e interpretam sua experiência no tempo e no espaço, nas diversas circunstâncias da vida prática em sociedade. Ele a considera como a base da disciplina histórica, pois é a experiência que os historiadores estudam e interpretam. Ela permite que o passado não seja apenas um conjunto de fatos distantes e incompreensíveis, mas uma força viva que incide sobre o presente e o futuro. Além disso, possibilita que as pessoas tomem decisões e atuem de forma consciente, considerando as lições do passado e os desafios do presente.

Ao lançar mão de métodos de ensino significativos, como a História Oral, o processo histórico passa a fazer sentido e a história deixa de ser vista como algo distante, restrita ao estudo do passado, dos heróis, dos reis e dos grandes feitos dos grandes homens. O passado passa a ser compreendido de forma interligada ao presente, em suas continuidades e descontinuidades, permanências e rupturas, fortalecendo a identidade dos estudantes como sujeitos históricos capazes de atuar efetivamente em seus contextos sociais.

A contribuição da História Oral se expande. Ela tem se mostrado cada vez mais relevante em diversos campos do conhecimento, em especial na pesquisa histórica, na memória social e na preservação de culturas e identidades. Na escola, possibilita a realização de pesquisas no ensino de História que levem em consideração a história das famílias de uma comunidade (um bairro, uma cidade). Ela pode estabelecer como objeto de estudo histórias de famílias e de migração, tendo como objetivo geral investigar a história das famílias dos estudantes, explorando suas origens, trajetórias migratórias e as transformações sociais e culturais que vivenciaram. Também possibilita pesquisas em documentos familiares (álbuns de família, álbuns de bebês, fotos, cartas, certidões). Esses artefatos contam uma história e podem contribuir para que as lembranças das vivências de outrora aflorem. Como retorno à escola e à comunidade, os resultados podem ser apresentados na forma de transcrição das narrativas, ou mesmo em vídeos e exposições.

Uma pesquisa com a História Oral como metodologia pode contribuir para que se construa a história da comunidade em que a escola está inserida por meio dos relatos de moradores mais antigos, líderes comunitários e representantes de diferentes grupos sociais. Entrevistas com moradores locais também ajudam a construir a história de um bairro, de vários bairros, de praças e de lugares de memória[53] da cidade, além de traçar um mapa de suas transformações urbanas, tanto do cenário físico quanto da paisagem social, dos eventos importantes e das tradições culturais.

Uma pesquisa de História Oral no ensino de História permite a produção de um documentário, um *blog*, uma página em rede social ou um livro que conte a história da comunidade a partir das memórias coletadas. Também é possível somar a essa ação um mapeamento dos espaços de memória da comunidade (prédios históricos, monumentos, lugares de encontro), bem como a coleta de fotografias antigas e outros documentos que retratem a história da comunidade.

A pesquisa em História Oral, ao escutar os trabalhadores da cidade, proporciona um panorama enriquecedor sobre as histórias de trabalho e de luta dos diversos grupos sociais presentes nela. Essa prática permite a valorização das experiências pessoais. Considerando as dinâmicas sociais,

53 Nora (2012) define "lugares de memória" como espaços, objetos, eventos ou até mesmo instituições que funcionam como suportes materiais para a memória coletiva. Esses lugares podem ser físicos (museus, monumentos, locais de memória), funcionais (rituais, festas, narrativas) e simbólicos (ícones, símbolos, valores).

ouvir as vozes desses atores sociais permite compreender melhor as relações de poder, as desigualdades e os conflitos que permeiam o mundo do trabalho, bem como a sociedade de modo geral.

As narrativas dos trabalhadores revelam os movimentos de resistência e as ações coletivas que foram fundamentais para a conquista de direitos e melhorias nas condições de trabalho, além de demonstrar uma identidade coletiva entre eles, fortalecendo os laços sociais e promovendo a solidariedade.

Também é possível, em um projeto de História Oral, construir a história da escola por meio de relatos de ex-alunos, professores, funcionários e membros da comunidade escolar. Pode-se indagar sobre suas lembranças da escola, os professores que marcaram suas vidas, os eventos importantes, as transformações pelas quais a escola passou ao longo do tempo, os principais desafios enfrentados e as conquistas alcançadas. Soma-se a esse movimento de pesquisa um convite para que disponibilizem fotografias antigas, documentos e objetos que fazem parte da história da escola.

Como contrapartida à comunidade onde a escola está localizada, pode-se promover debates, rodas de conversa e palestras com os entrevistados, para que possam compartilhar suas experiências com estudantes, professores e funcionários da escola, bem como as pessoas da comunidade, que podem ser convidadas para conhecer os projetos desenvolvidos na instituição. Uma contrapartida de pesquisa também pode

ser a criação de um museu escolar, um livro comemorativo ou mesmo um *site* que conte a história da escola a partir das memórias narradas.

Como se pode ver, um projeto de ensino de História que opta pela História Oral para compreender o tempo presente contribui expressivamente para oferecer aos estudantes pesquisadores uma visão mais ampla e inclusiva das lutas sociais de diferentes atores. Lançar mão dessa metodologia e se dispor a ouvir as vozes de atores sociais diversos não se resume a registrar narrativas com um equipamento de gravação; é muito mais, sobretudo porque permite um aprofundamento nas narrativas de grupos frequentemente marginalizados, proporcionando uma visão mais ampla e inclusiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o que foi dito até aqui, é importante retomar alguns pontos considerados essenciais ao se escolher a História Oral como metodologia de pesquisa histórica e no ensino de História. Vale a pena destacar que, ao utilizar essa metodologia, o historiador produz os dados da pesquisa, ou seja, constrói as fontes. É por isso que é tão cara a essa metodologia a explicitação do conceito de memória e a compreensão de como os entrevistados reconstroem suas reminiscências no evento enunciativo da entrevista. A entrevista

se torna uma oportunidade de ouvir a voz dos atores sociais, sujeitos ativos da História.

No ensino de História, a História Oral pode ser considerada uma metodologia ativa que promove a aprendizagem por meio da investigação de vivências pessoais e coletivas, transformando o conhecimento em um processo interativo e dialógico. Ao ouvir as histórias de vida e os testemunhos em um projeto de ensino que adota a História Oral como metodologia, os estudantes se tornam sujeitos ativos na construção do conhecimento. Essa ação metodológica possibilita uma compreensão mais rica do passado e do presente, contribuindo para a formação e o fortalecimento da consciência histórica dos estudantes.

Em suma, a potência da História Oral está em valorizar as experiências humanas, a memória, as reminiscências e a interação social, tanto na produção de conhecimento histórico e na pesquisa histórica quanto no ensino de História, contribuindo para a formação de cidadãos conscientes e críticos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

AUN KHOURY, Yara. Narrativas orais na investigação da História Social. **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: EDUC, n. 22, p. 79–103. jun. 2001.

BASTOS, Maria Helena Camara. Memoriais de professoras: reflexões sobre uma proposta. *In*: MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; CUNHA, Maria Teresa Santos (org.). **Práticas de memória docente**. São Paulo: Cortez, 2003. v. 3, p. 167-183.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 7. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHAUVEAU, Agnès. TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ERRANTE, Antoinette. Mas afinal, a memória é de quem? Histórias orais e modos de lembrar e contar. **História da Educação**, Pelotas: UFPel, v. 4, n. 8, p. 141-174, set. 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

MONTAÑO, Eugenia ALLIER; ORTEGA, César Iván Vilchis; Ovalle, Camilo Vicente (coord.). **En la cresta de la ola**: debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente. México, IIS-UNAM; Bonilla Ortegas Editores, 2020.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Yara. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 09 mar. 2025.

OLIVEIRA, Sócrates Alves de. **A iniciação científica no ensino de História**: aprendizagens sobre Rolim de Moura – RO. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade do Estado de Mato Grosso, Cáceres, 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: teoria da história: fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p. 39-62.

STEPHANOU, Maria; BASTOS; Maria Helena Camara (org.). **Histórias e memórias da educação no Brasil**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. 3: século XX.

Capítulo 7

HISTÓRIA E CINEMA: A PESQUISA E A ESCRITA FÍLMICA DA HISTÓRIA

Daniel Ivori de Matos

APROXIMAÇÕES ENTRE A HISTÓRIA E O CINEMA

Os estudos sobre as relações entre História e Cinema já percorreram um longo caminho desde os primeiros filmes e exibições cinematográficas nas últimas décadas do século XIX. No início do século XX, alguns dos trabalhos de destaque que refletiram sobre a importância do cinema frente à sociedade foram: *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer, publicado em 1947, e *O sentido do filme*, do cineasta russo Sergei Eisenstein, de 1942. Ao longo de décadas, as discussões historiográficas recaíram sobre a objetividade das imagens em movimento, principalmente as que exaltavam o filme enquanto documento histórico, valorizando o gênero documentário e os cinejornais e analisando-os como reprodutores do real.

DOI: 10.30681/978-85-7911-332-1.7

Mesmo assumindo que falsificações poderiam ser feitas, muitas dessas perspectivas afirmavam que a câmera era uma ferramenta neutra, ou mesmo um "instrumento objetivo", como postulou José Honório Rodrigues[54]. Muito disso se devia ao fato de que, desde os seus primórdios (muito antes da TV[55] e de outros meios de divulgação de imagens em movimento, como VHS, DVDs, *smartphones*, *downloads e streaming*), o cinema causava (e ainda causa) o chamado "efeito de verdade"[56]: uma reação ao estímulo sensorial. Atualmente, as relações entre Cinema e História vão muito além da utilização de filmes apenas como fontes históricas, levando-se em consideração também a história nos filmes e, talvez o aspecto mais instigante, a escrita fílmica da história (Ramos, 2002).

Esse mesmo fascínio inicial das reflexões historiográficas sobre o cinema e os gêneros "não ficcionais" possui grande efeito na atualidade: a câmera "observando" a paisagem. Mesmo considerando que a grande mídia utiliza filmagens e

54 Entre os estudiosos do tema, Alcides Freire Ramos destacou José Honório Rodrigues e Georges Sadoul, que valorizam o filme documentário e os cinejornais. Ele apresenta também Marc Ferro, que mesmo dialogando em certos aspectos, como a objetividade, também enfoca o valor dos filmes ficcionais enquanto documento histórico. Cf. Ramos (2002, p. 17-27).

55 Referente à pesquisa sobre História e TV, Mônica Almeida Kornis afirma, em *Cinema, televisão e história*, que John O'Connor foi o primeiro a problematizar a utilização da TV pelo historiador (Kornis, 2008).

56 Esse "efeito de verdade" surgiu nos primeiros anos do cinema. O cinegrafista polonês Boleslas Matuszewski, que trabalhou com os irmãos Lumière, já defendia o filme como documento histórico e de relevante importância para o ensino em 1898. Contudo, ele também defendia o cinema como reprodução fidedigna do real, afirmando que o filme era mais verdadeiro que a fotografia, em virtude do movimento que o primeiro possui (Kornis, 2008).

fotografias como representação e fontes para argumentar acerca da veracidade de determinada matéria, com aparatos técnicos e narrativos, o uso de tais recursos fortalece o efeito de verdade, já que o espectador, em geral, tende a acreditar na veracidade do que é filmado para além do *mise en scène*. O efeito de verdade é causado pelo envolvimento narrativo e estético do espectador no momento da apreciação das imagens. Por isso, a abordagem narrativa, em conjunto com a *experiência estética*, é crucial para a significação e a construção de sentidos sobre determinado evento[57].

Sobretudo, as relações entre o Cinema e a História começaram a ter grande destaque nos anos de 1970, com as pesquisas de Marc Ferro, Pierre Sorlin e Michèle Lagny, que aprofundaram os debates, circundando entre seus usos a utilização do cinema como forma de escrita da História. Apesar desses esforços, de modo geral e por muitos anos, as relações entre Cinema e História se resumiram a travar uma "batalha" com as fontes escritas, limitando-se, por vezes, à comparação e, assim, criticando e repudiando o registro fílmico, exigindo que este fosse uma exemplificação da história escrita. Essa forma

57 Mônica Almeida Kornis expõe que o fascínio dos registros históricos, nos primórdios dos efeitos do chamado "primeiro cinema", perpassa a apreciação do "como é" e/ou "como foi" determinado evento histórico. No que diz respeito à televisão, a autora apresenta que, ao longo da segunda metade do século XX, houve um estreitamento das relações temporais da objetividade das imagens por meio dos avanços tecnológicos. Como resultado, há o sentimento de que a história ocorre no exato momento em que assistimos a um determinado acontecimento. Ela também aponta que o *11 de setembro* é um exemplo paradigmático do fenômeno de instantaneidade, justamente pela maneira como foi transmitido (Kornis, 2008, p. 11-12).

de análise se torna deturpada, pois limita a historicidade de uma película e, consequentemente, o trabalho do historiador.

Nesse viés, Robert A. Rosenstone (2010) destaca a importância das imagens frente às palavras de um texto e argumenta que ambos produzem convenções sobre nossa compreensão do passado e nosso conhecimento histórico. Desse modo, o cinema remete a um aprendizado inconsciente, que diverge da aprendizagem institucionalizada dos livros. Rosenstone não põe de lado a história escrita, mas destaca as possibilidades de novas formas de se entender a história. O autor aponta que as visões de história dos filmes e dos livros se constituem de maneiras diferentes e, por isso, necessitam de critérios de análise distintos. As mídias, como construções sobre o nosso passado, proporcionam contribuições para uma nova compreensão deste, bem como apresentam alternativas para o presente. O cinema tem algo que lhe é próprio e que não segue os padrões acadêmicos, pois, do contrário, perderia sua identidade e sua forma de representar o passado.

Em muitos casos, optava-se por um foco excessivo nas questões da própria imagem – como nos estudos de Pierre Sorlin (1977) envolvendo a semiótica –, nas representações e no que elas significavam, centralizando-se no que o filme "quis dizer", no enquadramento, nas cenas/sequências, no que era levado para a tela segundo os objetivos do diretor/roteiristas etc. Evidentemente, são questões pertinentes que merecem ser exploradas. Contudo, nosso objetivo não é realizar uma discussão mais densa sobre essas questões, mas apontar

questionamentos e trazer ferramentas teórico-metodológicas que consideramos importantes para a pesquisa (que também podem auxiliar no ensino), a fim de notar não apenas as questões técnicas e de produção de um filme, mas também sua própria historicidade e os significados que lhe são atribuídos.

Cinema e a pesquisa em História

Os estudos em que se faz necessário analisar a relação entre Cinema e História diferem muito das outras concepções historiográficas em relação às fontes, nas quais a fonte escrita é tratada de forma dogmática e é considerada um registro mais "fiel" em relação a outros. O cinema, como fonte de pesquisa, provoca discussões em relação a outros documentos que podem ser utilizados pelo historiador, problematizando a relação entre a fonte escrita e a fonte audiovisual, e fomentando a reflexão acerca da pesquisa, do objeto e das fontes com as quais o historiador deve dialogar quando tais questionamentos são levantados. Desse modo, a pesquisa historiográfica sobre o cinema ressignifica elementos e procedimentos de análise do historiador, mostrando que não se deve discutir se uma determinada película retrata ou não um acontecimento histórico de forma fiel, mas sim levar em conta o momento histórico em que foi produzida e a sociedade em que está inserida, procurando perceber de que maneira se relaciona com tais injunções históricas.

A abordagem de um determinado filme sobre um evento ou personagem histórico pode variar simplesmente pelo seu gênero fílmico, como comédia, suspense, drama, *film noir*, entre outros. Inúmeros aspectos técnicos, estéticos, comerciais e narrativos são fundamentais para o desenvolvimento de um enredo, seja ele de temática histórica ou comercial. Saber os elementos da estrutura de um filme é fundamental. Entre eles, estão: o(a) diretor(a), que conta a estória; o(a) roteirista, que a escreve; os(as) produtores, que a financiam – e a lista segue. Um elemento narrativo do filme comercial é, muitas vezes, uma forma de atrair o público, inclusive em meio a uma abordagem histórica. Isso pode ser observado em um filme claramente sobre um evento histórico, mas também pode ser analisado em um filme de terror/horror que representa elementos da sociedade daquele momento. Como destacam Harry M. Benshoff e Sean Griffin:

> […] assim como os filmes de ficção científica de 1950 refletiram o medo dos EUA e a paranoia acerca do comunismo, os filmes *slashers* de 1980 também parecem demonstrar, de forma metafórica, o medo e a histeria da nossa nação sobre o sexo e a sexualidade durante a primeira década da crise da AIDS (Benshoff;Griffin, 2004, p. 327, tradução nossa)[58].

Podemos acrescentar que os *slasher movies* apresentavam uma visão paranoica dos assassinos em série

58 Tradução nossa para "[...] just as 1950 science fiction films reflected America's fears and paranoia about communism, the 1980s slasher film also seems to demonstrate in metaphoric ways our nation's fear and hysteria over sex and sexuality during the first decade of the AIDS crisis" (Benshoff; Griffin, 2004, p. 327).

(*serial killers*), o que refletia o desconhecimento da época sobre tais indivíduos (Matos, 2013). Além disso, esse gênero fílmico abordou diversas questões éticas e morais da juventude do período, explorando diversos estereótipos que se tornaram clichês (Matos, 2013). Em suma, o que se pretende dizer é que um pesquisador-historiador não precisa necessariamente abordar filmes de temática declaradamente histórica.

Além disso, a própria abordagem do diretor e seu estilo técnico e narrativo podem conferir um tom marcadamente distinto à obra. Basta pensar em alguns diretores famosos: Sergei Eisenstein e sua montagem dialética; Stanley Kubrick e sua fotografia e perfeccionismo; Jean-Luc Godard e sua montagem fragmentada e quebra de continuidade; Amácio Mazzaropi e suas práticas da cultura popular por meio de personagens caricatos; Tim Burton e os aspectos soturnos de suas obras; Quentin Tarantino e seu "cinema de alusão" (Moraes, 2020, p. 412), com as constantes referências a outros filmes e estilos cinematográficos, tais como o *western* e a *nouvelle vague*; e a paleta de cores, a simetria e os diálogos peculiares de Wes Anderson. Enfim, os exemplos são diversos – não apenas entre diretores, mas também entre países e movimentos cinematográficos, como o Construtivismo Russo, o Cinema Novo, o Dogma 95 e o cinema sul-coreano – e, com as plataformas de *streaming* e o fácil acesso a filmes de diversos países, as possibilidades de pesquisa são infinitas.

Este ponto é fundamental para a apreciação da análise fílmica: apreender que o filme é, antes de tudo, entretenimento

e uma expressão artística com suas especificidades, que por vezes não assumem um contrato com o rigor histórico e acadêmico. Assim sendo, baseando-se nas pesquisas e nos estudos da historiografia sobre produções cinematográficas como fontes, é preciso "[…] perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos" (Napolitano, 2005, p. 236). Deve-se, portanto, discutir as representações presentes no filme e suas peculiaridades.

Nesse sentido, as considerações de Marc Ferro sobre a leitura dos filmes feita pelo historiador são bastante significativas:

> O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta, essa é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador (Ferro, 1992, p. 76).

Nessa afirmação de Ferro, vemos o quão importante se torna a função do historiador de estabelecer uma análise de todos os aparatos que a sociedade expõe – em nosso caso específico, o cinema e sua relação com a História –, a ponto de construir parâmetros para a leitura e o entendimento da linguagem cinematográfica, percebendo suas características e especificidades.

Nesse ponto, concordamos com Mônica Almeida Kornis: "Somente a análise fílmica nos permite esclarecer as possíveis

tensões contidas no filme e na relação com os diferentes contextos políticos e ideológicos de uma dada sociedade" (Kornis, 2008, p. 30). Notamos não somente a tensão fílmica e a da sociedade em si, mas também a preocupação do diretor e da produção com uma representação simbólica e metafórica de eventos históricos. Outra consideração pertinente da autora é: "[…] o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico […]" (Kornis, 2008, p. 30), pois o cinema se torna documento histórico "[…] na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica" (Kornis, 2008, p. 30).

Independentemente de sua fundamentação, um filme expõe na tela a visão de seus realizadores, já que é resultado de um trabalho coletivo. Mesmo quando destinado a um certo público-alvo, seus espectadores são anônimos (Matos, 2013). O filme, enquanto meio de entretenimento, não obriga ninguém a assisti-lo, mas conquista seu público quando seu enredo faz sentido para ele e para a realidade em que está inserido. Um filme não é entendido da mesma forma por todos, mas constrói sentidos diversos de acordo com a bagagem cultural de cada espectador. De todo modo, o cinema, enquanto representação do real, expõe questões de um imaginário social, bem como as dissemina (Matos, 2013).

Os diálogos e debates expostos até o momento são alguns dos que aparecem no início da pesquisa sobre História e Cinema. Os primeiros passos, em sua maioria, partem da escolha de um filme específico ou mesmo de um tema/conteúdo histórico, que porventura levará à análise de uma produção – caso comum nos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em História. Atualmente, o acesso a produções e a toda uma gama cinematográfica está facilmente disponível em plataformas de *streaming* ou para *download*. No caso da busca por um filme que represente a temática da pesquisa, há uma grande quantidade de informações em diversos *sites* e redes sociais, com listas, críticas e opiniões.

Além disso, a análise fílmica em si é extremamente beneficiada pela análise do contexto histórico e pela própria recepção do filme, com dados de bilheteria, acesso à crítica especializada, roteiros completos, *storyboard*, entrevistas, *making-of* etc. Porventura, trata-se de algo mais fácil do que há algumas décadas, quando a portabilidade de um filme se resumia à "caça" de fitas VHS ou DVDs, ou mesmo à experiência de pesquisa em arquivos e videotecas, com filmes em rolo de 9 mm. Quanto aos dados dos filmes, havia apenas jornais e revistas com propagandas, sinopses, horários de exibição nos cinemas, eventuais dados de bilheteria e, eventualmente, uma crítica especializada sobre a produção.

Essa reflexão acerca dos materiais disponíveis é importante para o próximo passo metodológico, que trata da análise crítica dos aspectos internos e externos da obra fílmica.

Para Cristiane Nova, é necessário que o analista "[…] saiba dissecar os significados 'ocultos' […] existentes na película. O método de investigação consiste, simplificadamente, em buscar os elementos da realidade através da ficção" (Nova, 1996, p. 221). Nesse sentido, deve-se atentar à crítica externa – como produção, censura, bilheteria etc. – e à crítica interna da produção cinematográfica, isto é, ao que está implícito e explícito. Em última instância, a análise tratará dos aspectos que escaparam ao diretor e aos produtores do filme, pensando as várias questões que cercam sua produção e o que deixou de ser tratado, pois o filme é um produto cultural, que produz sentidos diversos e apresenta os mais variados pontos de vista.

Torna-se importante destacar a utilização de fontes secundárias para a pesquisa, como os vários *sites* que trazem informações sobre o universo cinematográfico, como mencionado anteriormente. Entre essas informações, estão os aspectos internos, como a ficha técnica do filme, com dados sobre os diretores, a equipe técnica (editores, sonoplastas, fotógrafos, figurinistas etc.), locais de gravação, orçamento, bilheteria, roteiristas e consultores externos (quiçá historiadores). Além disso, há os aspectos externos, como o contexto histórico de produção e lançamento, a bilheteria e a recepção por meio de críticas cinematográficas, que destacam os profissionais da área do cinema – informações que são encontradas atualmente em jornais eletrônicos e *sites* especializados. Essas informações são essenciais para a pesquisa, auxiliando na compreensão da produção fílmica

e, em alguns casos, do que proporcionou o seu sucesso de público. Entre esses *sites*, destacam-se o *Box Office Mojo*, o *Internet Movie Database* e o *Rotten Tomatoes*, que trazem ao público dados confiáveis sobre a bilheteria e demais aspectos de produção.

Esses elementos são a base para a análise fílmica. Contudo, alguns apontamentos de Robert A. Rosenstone são imprescindíveis: o autor argumenta que muitos historiadores ainda analisam os filmes de maneira simplista, perdendo de vista aspectos pertinentes da obra fílmica. Para Rosenstone (2010), aspectos ficcionais, como diálogos, personagens e incidentes, são formas de comentar o processo histórico – uma maneira de questionar a "verdade literal" da História escrita. Portanto, é preciso perceber que muitos "erros" contidos em um determinado filme são formas de expor opiniões e críticas sobre personagens e eventos históricos, possibilitando a análise de aspectos do contexto histórico de produção. Nesse sentido, é essencial perceber os signos presentes na produção para que se possa interpretá-los (Rosenstone, 2010).

As exposições feitas até o momento, como as de Rosenstone, apontam para a questão da ficção cinematográfica e sua relação com a História, já apresentada por Pierre Sorlin em *La storia nei film: interpretazione del passato* em 1984. Para Sorlin: "Ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando primeira" (Sorlin, 1984 *apud* Ramos, 2002, p. 34). Essa afirmação sugere o caráter ficcional na escrita da História,

discutido por autores como Hayden White, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, entre outros.

Sobre essa questão, um exemplo pertinente é a participação da historiadora Natalie Zemon Davis como principal roteirista do filme *O retorno de Martin Guerre* (1982). Após o lançamento do filme, Davis escreveu o livro homônimo, no qual argumenta que a narrativa fílmica limitou e consumiu detalhes cruciais da história do camponês que vivia na França do século XVI. Ademais o livro de Davis, com os debates da época de seu lançamento, pôs em pauta discussões acerca da ficção, da escrita da história e da interpretação das fontes disponíveis ao historiador. Diante desses limites, Davis cunhou o termo "invenção construída", para caracterizar sua interpretação e os desafios enfrentados por ela, devido à pouca documentação disponível (Davis, 1987). Frente a tais elementos, questiona-se: quais os limites da interpretação histórica? Ou, como questionou Marc Ferro: "[…] será que os historiadores escreveram, todos eles, a mesma história da Revolução?" (Ferro, 1992, p. 84).

Tais reflexões sobre o papel da História escrita e das imagens em movimento conduzem o pensamento sobre a própria pesquisa histórica. Como exposto por Johann Gustav Droysen em seu *Manual de teoria de História*, a respeito da análise histórica: "Nem a crítica procura as origens, nem a interpretação as exige. No mundo ético [isto é, no mundo histórico], nada existe que não tenha sido mediado" (Droysen, 2009, p. 53). Essa mediação, segundo Droysen, torna-se mais

importante para a análise histórica do que o próprio objeto, ou seja, deve ser feita para além da valorização das fontes, partindo de uma perspectiva de história aberta, que não se subjuga a uma narrativa definitiva. Jörn Rüsen compartilha em parte dessas reflexões, já que pontua que as informações das fontes não ditam o conhecimento histórico, mas são utilizadas nas articulações com o sentido que dão à história, de acordo com o modelo interpretativo, ou seja, na atividade cognitiva do historiador para compreender os fatos em consonância com o seu embasamento teórico (Rüsen, 2010).

É corriqueiro o método de análise fílmica que tende a operar sobre premissas que, em sua maioria, têm foco excessivo na obra em si e no que ela se propôs, mas que desconsideram o contexto de produção e lançamento e, em maior grau, o espectador – ou melhor, seu público-alvo –, sendo ele também um agente histórico. Assim, além da análise fílmica, deve-se explorar o sentido/impacto que uma obra causou em determinado momento histórico, ou seja, como foi a sua recepção[59], pois na apreciação apenas estrutural, seguindo uma premissa teleológica, perde-se a própria historicidade da obra.

A obra *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*, do historiador Alcides Freire Ramos (2002), busca

59 Tendo em conta as produções historiográficas nacionais sobre cinema sob a ótica da Estética da Recepção, tem-se a obra RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002. Fruto da pesquisa de doutoramento do autor, defendida em 1994, sobre o filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

responder a esses anseios ao tratar o cinema como fonte para a História, para além da análise fílmica (estrutural) – ou seja, o filme por si só. No trabalho de Ramos, nota-se um esforço em apresentar a historicidade de *Os inconfidentes* (1972), considerando sua recepção com base na análise da crítica especializada e acadêmica, a fim de perceber não apenas um projeto do diretor ou uma análise do que o filme quis "dizer". Ramos, na verdade, busca perceber como o filme foi recepcionado em um determinado momento e, por fim, o seu valor artístico. Sendo assim, além de trazer a historicidade de uma obra, outro ponto importante de *Canibalismo dos fracos* está em demostrar a escrita fílmica da História pela película *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Os questionamentos apresentados no livro supracitado demonstram as frutíferas possibilidades de análise das relações Cinema-História a partir da recepção cinematográfica, indo além da descrição do projeto fílmico sobre determinado momento histórico. Ademais, outros questionamentos feitos por Alcides Freire Ramos, em artigo publicado na revista *Fênix*, são imprescindíveis para o historiador que trabalha com cinema.

> As relações existentes entre o cinema e a história trazem muitas dificuldades de definição e análise. A principal delas diz respeito à necessidade de discutir não somente o modo como um determinado filme (documentário ou ficção) foi concebido (o que remeteria para um possível projeto do diretor) ou o que ele pretendeu dizer (mensagem explícita/implícita), mas fundamentalmente como esta obra cinematográfica foi consumida/apropriada/

> recebida por seu respectivo público. Deste ponto de vista, apresentam-se as seguintes questões: como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes? (Ramos, 2006, p. 1).

Esses questionamentos não apenas evidenciam a importância da recepção fílmica, como também mostram que as análises estruturais da proposta/do projeto de um determinado filme jamais serão suficientes para que o historiador possa evidenciar sua historicidade, seja na época de seu lançamento, seja *a posteriori*. Pensar em uma escrita fílmica da história não significa, evidentemente, a constatação de uma única interpretação histórica, tal qual os filmes que apenas reforçam a construção/representação de um determinado acontecimento. Assim como os historiadores caem em teias interpretativas e acabam por circundar determinados *fatos* – usando as fontes e suas ferramentas como legitimadoras ou significantes de um processo histórico –, o cinema também está envolto nos problemas e efeitos de seu contexto histórico e, consequentemente, também pode se enveredar por tendências interpretativas.

Diante do exposto, considera-se essencial, para o trabalho com os filmes, a utilização e a análise de fontes relacionadas à crítica cinematográfica. Concordamos com Alcides Freire Ramos, que se refere à obra de Pierre Sorlin sobre os filmes históricos, ao expor que:

> Estes são uma peça-chave no processo de produção social de significados (separando o que é histórico do que não é, discutindo a maneira como um dado acontecimento foi reconstituído etc) e, não menos importante, nas formas de fixação do gosto estético (discutindo os aspectos específicos da linguagem cinematográfica). Por este motivo, na medida em que comentam os filmes, apresentando-se como mediadores competentes, não podem ser esquecidos, sobretudo, quando se deseja – como é o caso de Sorlin – contribuir para uma *história social do conhecimento histórico* (Ramos, 2002, p. 35-36, grifo do autor).

As críticas cinematográficas são, portanto, fontes históricas importantes para a pesquisa sobre cinema, bem como uma possibilidade riquíssima para o ensino de História. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie:

> A crítica é o exercício que consiste em examinar uma obra para determinar seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza etc.). Falou-se de crítica objetiva ou subjetiva, conforme a escala de valores à qual se relaciona a obra julgada seja ou não independente daquele que julga. Pode-se também distinguir uma crítica externa (que relaciona a obra a seu contexto de produção e de recepção) e uma crítica interna (dita, às vezes, imanente, que examina a obra em si mesma). Por extensão, o termo designa também os próprios julgamentos e comentários, além da pessoa que se entrega à crítica. A crítica tem, portanto, uma dupla função de informação e de avaliação. É o que, em princípio, a distingue da análise, cujo objetivo é esclarecer o funcionamento e propor uma interpretação da obra artística (Aumont; Marie, 2003, p. 68-69).

Nesse viés, torna-se necessário apresentar os diálogos entre críticos, obra, público e os cineastas, pois, como expõe Ramos (2002, p. 49): “Uma pesquisa sobre um tema cinematográfico qualquer começa necessariamente com a leitura dos textos publicados em jornais, revistas e livros que comentaram e interpretaram filmes”. E, claro, atualmente, há infindáveis possibilidades de utilizar críticas cinematográficas de diversos *sites* especializados, jornais de vários países e arquivos digitalizados. Portanto, compreende-se que o efetivo trabalho do historiador que elenca como objeto de pesquisa o cinema não será satisfatório se forem deixadas de lado fontes que deem conta da recepção de determinada obra.

Tais exposições nos conduzem a buscar meios para compreender como os filmes são recepcionados. Um desses meios nos remete aos estudos sobre a Estética da Recepção, proveniente da Escola de Constança, que surgiu na década de 1960, na Alemanha. Voltado a contestar a teoria e a crítica literária vigentes, esse movimento defende que um texto (obra/filme) somente exerce seu papel quando entra em contato com o leitor/espectador, no processo de interação entre obra e receptor (Lima, 1979). Os principais estudiosos do tema, Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (1996), apresentaram novas perspectivas para a teoria e a crítica literária, superando as abordagens preocupadas apenas com a obra e seu autor. Como alternativa, Jauss e Iser propõem uma ênfase no leitor, com o objetivo de analisar o efeito que uma obra exerce sobre ele. Contudo, é preciso deixar claro que há diferenças entre

as abordagens desses dois autores, pois cada um trilhou um caminho diferente no que diz respeito à análise da recepção.

Para Hans Robert Jauss (1994), o importante na análise é compreender a dimensão histórica de uma obra, ou seja, sua recepção e o efeito que ela causa, analisando os diferentes sentidos que lhe são atribuídos em diferentes momentos históricos. Para tal, ele opera com dois conceitos-chave: *horizonte de expectativa* e *experiência estética*. O primeiro se refere à compreensão anterior ao contato do leitor com a obra, ou seja, ao conjunto de conhecimentos que precedem a *experiência estética*. Entende-se que esse *horizonte* é compartilhado pelo autor, já que ele coloca o leitor na estrutura formal do texto. O segundo conceito, por sua vez, trata do efetivo encontro entre obra e receptor (Zilberman, 1989).

Frente a essas considerações, deve-se também problematizar o quanto uma obra se distancia ou se aproxima das expectativas de seu público, ou seja, a sua *distância estética*, a qual indica o caminho trilhado por tal obra, caracterizando seu valor artístico. Como expõe Jauss,

> […] tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (Jauss, 1994, p. 31).

Todavia, pode-se argumentar sobre as singularidades de cada leitor, afinal, mesmo compartilhando um mesmo período histórico, os sujeitos são essencialmente diferentes. Sobre

essas questões, as exposições de Regina Zilberman são pertinentes, pois elucidam que, mesmo que haja uma reação individual, para Jauss,

> […] a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo 'trans-subjetivo', 'condiciona a ação do texto' (Zilberman, 1989, p. 34).

Assim, Jauss opera a Estética da Recepção ao pesquisar as relações entre o contexto do autor/obra e o contexto do leitor, considerando a dimensão histórica da recepção, já que determinada obra existe em função de seu público (Jouve, 2002).

As exposições de Jauss se tornam essenciais para o historiador que pesquisa obras artísticas por considerarem não apenas o autor e a obra, mas também o seu receptor. Assim, tais elementos nos aproximam das considerações outrora apresentadas por Alcides Freire Ramos, que nos elucida:

> Na verdade, o que uma obra poderia significar historicamente resulta de uma apropriação criativa da experiência proposta pela obra, já que o leitor/espectador não se coloca diante da obra de maneira passiva (Ramos, 2006, p. 5).

Sob esse prisma, a Estética da Recepção visa identificar, em determinado contexto histórico, como uma obra foi compreendida e quais significados/sentidos lhe foram atribuídos, verificando os fatores e as condições históricas que conduziram à assimilação feita por seu receptor (Rocha, 1996,

apud Ramos; Patriota, 2012). Desse modo, os diálogos entre Cinema-História e a Estética da Recepção proporcionam ricas abordagens e perspectivas diferenciadas para a pesquisa.

Muitos dos aspectos expostos até o momento também são úteis para a utilização do cinema nas aulas da disciplina de História, seja na educação superior, seja na educação básica. O modelo padrão de utilização de filmes em sala de aula consiste, muitas vezes – salvo as exceções –, numa breve introdução sobre o filme, sua exibição à turma, seguida de uma atividade (pré ou pós-exibição) proposta pelo docente (debate, resumo, questionário etc.). Essa abordagem é utilizada há décadas e se tornou desgastante com o passar dos anos, de forma mais acentuada nos últimos dez anos, com a invasão de telas em nossas casas, locais de trabalho e, é claro, bolsos. Nesse movimento, os filmes e, claro, *Hollywood*, aos poucos foram adaptando-se ao *streaming*. Além disso, podemos mencionar as inúmeras mídias sociais que estão "apressando o nosso olhar" com vídeos de curtíssima duração. Nesse cenário, é notável que a simples exibição de filmes não tem mais o mesmo sentido e impacto que outrora. Apesar dos pontos citados, essa abordagem corriqueira não faz jus à riqueza da linguagem fílmica, nem mesmo contribui para a formação integral do aluno, principalmente na educação básica. A utilização de filmes em sala de aula deve sempre ser acompanhada de pesquisa, análise e contextualização dessa linguagem.

Além da análise simplificadora, ainda é corriqueiro utilizar o termo “nova linguagem” ou até mesmo “nova fonte histórica” ao tratar do cinema em sua relação com o ensino e a pesquisa histórica. Mesmo se retomarmos aos idos anos de 1980, quando houve inúmeros avanços no ensino de História, com diversas ações e inovações nos métodos de ensino-aprendizagem, no contexto em que o cinema começou a ser explorado e utilizado amplamente em sala de aula como um novo recurso de ensino, ele era, por vezes, relegado ao vislumbre das cenas e sequências históricas, ou seja, à representação propriamente dita de personagens e eventos históricos. Entende-se que esse é um elemento-chave dentro de uma obra fílmica – a imaginação histórica, o encanto das imagens em movimento, que atrai o espectador, que nos convida para dentro da narrativa fílmica. É, sim, um fator fundamental, mas não é o único ponto a ser considerado quando nos referimos ao seu uso em sala de aula. Muito além de tratar o filme como entretenimento, deve-se também explorá-lo, questioná-lo e notar sua historicidade, devendo haver pesquisa em sala de aula.

Nota-se a forte aproximação entre os elementos da análise fílmica simplificadora, baseada apenas nos elementos estruturais de um filme – tal como exposto anteriormente – e também na abordagem comparativa entre a história escrita acadêmica e as imagens, que está fortemente presente na utilização dos filmes em sala de aula. Comparações acerca da veracidade dos filmes de ambientação histórica são

corriqueiras não apenas em sala de aula, mas também nas críticas cinematográficas. Os filmes são uma forma excepcional de desenvolver competências e habilidades dos discentes nesta sociedade imersa em imagens.

Citando novamente Robert A. Rosenstone, este comenta que, dentre os tipos de filmes históricos, somente o longa-metragem dramático é o que possui grande alcance de público, sendo os outros gêneros marginais. Eles que sempre estão cercados de perguntas sobre a realidade dos fatos – mas que é essa a questão que deve ser feita ao filme (Rosenstone, 2010). Um argumento importante do autor é o que ele expõe sobre a ficção do filme dramático: os personagens e demais elementos inventados no filme servem para fazer com que o espectador sinta aquele momento histórico ali representado, não somente para ensiná-lo, mas para fazê-lo vivenciar o passado (Rosenstone, 2010, p. 34). É interessante o sentido que o autor (Rosenstone, 2010, p. 34) nos traz frente aos objetos materiais expostos nos filmes e sua influência sobre nossa visão histórica por meio do filme, o efeito de realidade, que ele destaca ser fortemente ignorado pela história escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa historiográfica sobre o cinema ressignifica elementos e procedimentos de análise do historiador, mostrando que não se deve discutir se uma película retrata de

forma fiel ou não um acontecimento histórico, mas considerar o momento histórico em que foi produzida e em qual sociedade está inserida, procurando perceber de que maneira ela se relaciona com tais injunções históricas. Tendo em conta tais aspectos, é imprescindível notar a importância da recepção fílmica, pois muitas das questões ficcionais, personagens e elementos implícitos/explícitos poderiam ser explorados com mais afinco e nos apresentar elementos que não seriam possíveis de serem vislumbrados apenas pela obra em si.

Resumidamente, na análise fílmica, torna-se fundamental a apreciação de todos os elementos que envolvem a obra, em seus aspectos internos e externos, implícitos e explícitos. A análise, é claro, dependerá dos objetivos propostos pela pesquisa, mas muitos elementos são essenciais e podem revelar aspectos históricos e ressaltar a importância de uma obra ou mesmo da própria pesquisa. A análise pormenorizada poderá abarcar uma gama imensa de detalhes e características, como a abordagem e o estilo do diretor; a interpretação dos atores; o enquadramento e o ângulo de personagens, objetos e símbolos; o gênero fílmico; a edição e a montagem; o orçamento; as propagandas e os financiadores; e o apelo estético e narrativo, entre outros. Nos aspectos externos, a abordagem se torna ainda mais rica ao se observar o contexto histórico, os temas e as questões sociopolíticas em voga, a censura, os temas históricos que nunca saem de cena (como os conflitos mundiais), os aspectos do imaginário social e a recepção do filme pelo público.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do cinema como fonte, agente e representação da História. **Ler História**, Lisboa, n. 52, p. 127-159, 2007.

BENSHOFF, Harry M; GRIFFIN, Sean. **America on film**: representing race, class, gender, and sexuality at the movies. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DROYSEN, Johan Gustav. **Manual de teoria da História**. Tradução de Sara Baldus e Julio Bentivoglio. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

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

JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Edunesp, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MATOS, Daniel Ivori. Serial Killers e imaginário social: uma crescente filmografia. **Revista de História da UEG**, Porangatu, v. 2, n. 1, p. 59-82, jan./jul. 2013.

MORAIS, Julierme. Pistas teóricas e indícios analíticos para investigações acerca do cinema de Quentin Tarantino. **Fênix**: revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia v. 17, n. 2, p. 412–430, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **O olho da História**: revista de história contemporânea, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, 1996.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix**: revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 1-11, abr./maio/jun. 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf. Acesso em: 21 jul. 2017.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. *Terra em transe* e *O rei da vela*: estética da recepção e historicidade. **Confluenze**, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, v. 4, n. 2, p. 124-141, 2012.

ROSENSTONE. Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**: teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Tradução de Asta-Rose Alcaide. Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

SOBRE OS ORGANIZADORES E AUTORES

ORGANIZADORES

Rodrigo dos Santos

Professor da Universidade Federal de Rondônia (Unir/Câmpus de Rolim de Moura). Doutor em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Graduado em História (Unicentro), Sociologia (Uninter) e Pedagogia (Fael). Especialização em Educação do Campo (Esap) e em Docência do Ensino Superior (Unopar). Tem experiência na área de História e atua nos temas: História do Brasil, com ênfase em imigração do segundo pós-guerra, periódicos e Educação do Campo e Indígena. Atualmente é vice-coordenador da Especialização em Gênero e Diversidade na Escola Unir/Câmpus de Rolim de Moura.

Orcid: http://orcid.org/0000-0003-4036-6755
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3733336905025872
E-mail: rodrigo.santos@unir.br

Gesner Las Casas Brito Filho

Doutor em História pela University of Leeds, Reino Unido (2019), com bolsa Capes e diploma revalidado em território nacional pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em História Social pela Universidade São Paulo (USP, 2014) e Bacharelado

e Licenciatura em História pela mesma instituição (2009). Suas pesquisas abrangem as áreas de História Antiga, Medieval e Moderna, Manuscritos Medievais, Arte (Imagem) Medieval, Paleografia Medieval e Literatura Medieval. Pesquisa Cultura - Arte (Imagem) e Texto nos mais diversos suportes e temporalidades como pintura, desenho, história em quadrinhos, ilustrações, escultura, literatura, poesia, cinema, publicações etc. Professor adjunto substituto na Universidade Estadual do Estado do Mato Grosso (Unemat).

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2157-675X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6883595843756636
E-mail: gesnerlascasas@gmail.com

Thiago Pereira da Silva Magela

Bacharel em História pela Universidade Federal Fluminense (2013), Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2015) e Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (2020). Professor de História Medieval na UFRN, realizando estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense, além de coordenador do Translatio Studii - Núcleo Dimensões do Medievo e pesquisador do Centro Ciro Cardoso de Pesquisa do Pré-Capitalismo (CCCP-PréK), ambos grupos de pesquisa registrados no CNPq. Principais linhas de pesquisa e orientação: História do Campesinato, História Agrária, História Pública e História de Mato Grosso colonial. Participou, entre os anos de 2014 e 2017, como pesquisador do Programa de Cooperação Internacional de Centros Associados da Pós-Graduação Brasil-Argentina (CAPG-BA), com dotação orçamentária da Capes (Brasil) e do Ministério da Educação (Argentina) para o desenvolvimento do projeto coletivo de pesquisa intitulado *Anatomia do Pré-Capitalismo*.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3090-9413
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1853923328846987
E-mail: thiagomagella@gmail.com

AUTORES

Maria do Socorro de Sousa Araújo (*in memoriam*)

Graduação em Medicina Veterinária pela Fundação Francisco Mascarenhas, Patos/PB (1979), e em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (1993). Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (2002) e Doutora em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (2013). Professora titular da Universidade do Estado de Mato Grosso, Departamento de História, do Câmpus Universitário "Jane Vanini" - Unemat/Cáceres. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nas seguintes áreas: História Cultural e História Política. Tem experiência com pesquisa com fontes orais e integra o Núcleo de Estudos Literários/NEL do Departamento de Letras, Unemat/Cáceres/MT. Faz parte do Grupo de Pesquisa Fronteira Oeste: Poder, Economia e Sociedade.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3545-8949
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9407664957847648
E-mail: socorroaraujo@unemat.br

Fernanda Martins da Silva

Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua principalmente na área de História Social da Cultura e Linguagens, com ênfase nos estudos de história e literatura, história da arte e cultura, linguagens e cultura afro-brasileira. É professora adjunta do curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), câmpus de Cáceres na cadeira de História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena. Professora credenciada no Programa de Pós-Graduação

Mestrado Profissional em Ensino de História. Membro do Grupo de Pesquisa: Cultura, Diversidade e Ensino de História.

Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3852-7564
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5893663229781623
E-mail: fernanda.martins@unemat.br

Regiane Cristina Custódio de Figueiredo

Graduação em História (2002) e Mestrado em História (2005) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (2014). É professora adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso Unemat. Professora no Curso de História, atua junto ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História - ProfHistória. Membra do grupo de pesquisa: "Cultura, Diversidade e Ensino de História/CNPq. Tem experiência na área de História, Ensino de História, História da Educação e Educação. Atua principalmente nos seguintes temas: Mato Grosso (segunda metade do século XX); colonização; migrações; História Oral; memórias; narrativas; identidades; ensino de História e diversidade cultural. Coordenadora do ProfHistória-CAC.

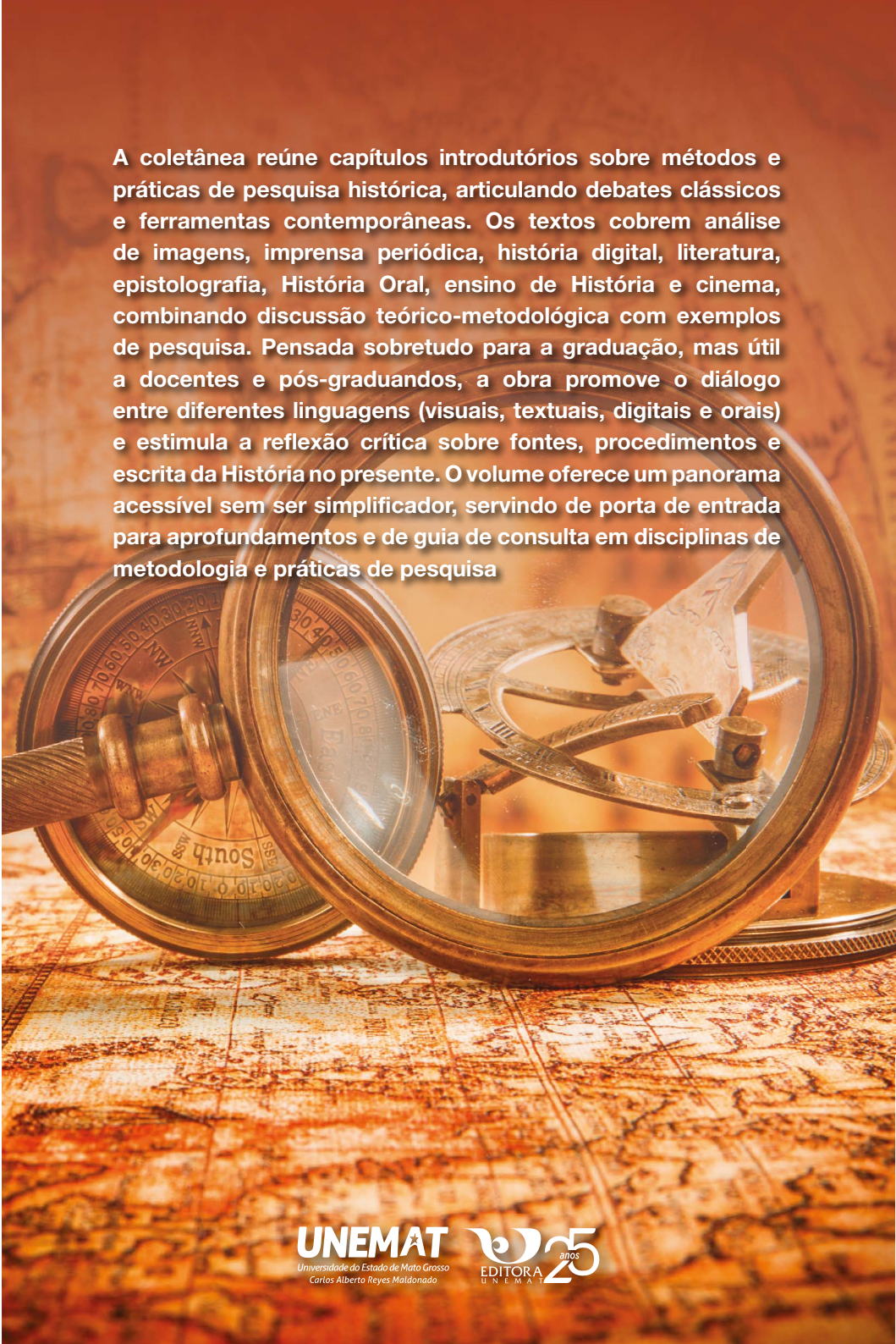
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4121-9370
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4678555623678271
E-mail: regianecustodio@unemat.br

Daniel Ivori de Matos

Pós-doutorando pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU (2018). Mestre em História, Poder e Práticas Sociais pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2012). Graduação em História pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2009).

Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6417-7532
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2681797748093687
E-mail: danielmattos.historia@gmail.com

A coletânea reúne capítulos introdutórios sobre métodos e práticas de pesquisa histórica, articulando debates clássicos e ferramentas contemporâneas. Os textos cobrem análise de imagens, imprensa periódica, história digital, literatura, epistolografia, História Oral, ensino de História e cinema, combinando discussão teórico-metodológica com exemplos de pesquisa. Pensada sobretudo para a graduação, mas útil a docentes e pós-graduandos, a obra promove o diálogo entre diferentes linguagens (visuais, textuais, digitais e orais) e estimula a reflexão crítica sobre fontes, procedimentos e escrita da História no presente. O volume oferece um panorama acessível sem ser simplificador, servindo de porta de entrada para aprofundamentos e de guia de consulta em disciplinas de metodologia e práticas de pesquisa



UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado
EDITORA UNEMAT 25 anos