



**FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO**  
*Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93*  
**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES**  
*Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998*  
**Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão**

**FRAGMENTOS DA CIDADE:  
HISTÓRIA E MEMÓRIA EM  
*TRÊS CORAÇÕES POR TRÊS CORAÇÕES***

**Três Corações  
2008**

**CARINA ADRIELE DUARTE DE MELO**

**FRAGMENTOS DA CIDADE:  
HISTÓRIA E MEMÓRIA EM  
*TRÊS CORAÇÕES POR TRÊS CORAÇÕES***

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras (Linguagem, Cultura e Discurso), para obtenção do título de Mestre.

**Orientadora**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Geysa Silva

**Três Corações  
2008**

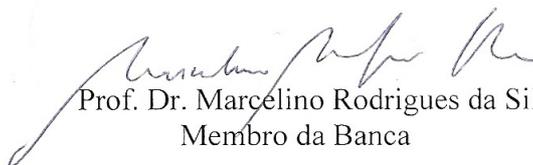
## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e nove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e oito, sob a presidência da **Professora Doutora Geysa Silva**, e com a participação dos membros **Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva** e **Professora Doutora Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro**, que se reuniram para a banca da defesa da dissertação de **Carina Adriele Duarte de Melo**, aluna do Curso de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso. O título de sua dissertação é *“Fragmentos da Cidade: história e memória em Três Corações por Três Corações”*. O resultado foi pela aprovação. Eu, secretário, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 29 de fevereiro de 2008.



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geysa Silva  
Presidente



Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva  
Membro da Banca



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro  
Membro da Banca



Prof. Ms. Clóvis Luís Mazzaro  
Secretário Geral  
004/2007

À memória de meu pai.

## **AGRADECIMENTOS**

À orientadora Dr<sup>a</sup>. Geysa Silva, pela constante presença e por dividir comigo sua sabedoria e amizade.

Ao Professor Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, pela confiança e incentivo.

Ao Professor Dr. Luiz Fernando Matos Rocha, por fazer parecerem reais os passes de magia.

Aos amigos Renato e Arnaldo, por me ensinarem que o mundo é dos que têm coragem.

Ao Bruno, pelo auxílio, paciência e admiração.

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

*Italo Calvino*

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	6
RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
1 INTRODUÇÃO.....	9
2 AS FORMAS REPRESENTATIVAS DO DISCURSO HISTÓRICO.....	13
3 DA CIDADE HISTÓRICA À CIDADE GRÁFICA: RELEITURAS DO TEMPO.....	35
3.1 As crônicas.....	38
3.2 As fotografias.....	43
4 HISTÓRIA E MEMÓRIA EM <i>TRÊS CORAÇÕES POR TRÊS CORAÇÕES</i> .....	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	76

## LISTA DE FIGURAS

		<b>Página</b>
<b>FIGURA 1</b>	Vila Emílio (fotografada por Marco Antônio Gabriel).....	48
<b>FIGURA 2</b>	Cafezinho (fotografado por Sansão Bogarim).....	50
<b>FIGURA 3</b>	Brejinho (fotografado por Marco Antonio Gabriel).....	50
<b>FIGURA 4</b>	Crianças apanhadeiras de café (fotografadas por Estevam Avellar).....	51
<b>FIGURA 5</b>	Elza (fotografada por Estevam Avellar).....	52
<b>FIGURA 6</b>	Casarão do Campus da Unincor (fotografado por Marco Antônio Gabriel)	53
<b>FIGURA 7</b>	MG – 167 (fotografado por Sansão Bogarim).....	54
<b>FIGURA 8</b>	Rua Deputado Carlos Luz (fotografado por Estevam Avellar).....	55
<b>FIGURA 9</b>	Bela Vista (fotografada por Estevam Avellar).....	56
<b>FIGURA 10</b>	Formandos da ESA (fotografado por Estevam Avellar).....	56
<b>FIGURA 11</b>	Folia de Reis (fotografada por Marco Antônio Gabriel).....	57
<b>FIGURA 12</b>	31ª romaria a Aparecida do Norte (fotografada por Estevam Avellar).....	57
<b>FIGURA 13</b>	Dunga (fotografado por Sansão Bogarim).....	59
<b>FIGURA 14</b>	Três Corações (fotografado por Sansão Bogarim).....	69
<b>FIGURA 15</b>	Avenida Getúlio Vargas (fotografada por Marco Antônio Gabriel).....	70
<b>FIGURA 16</b>	Comunidade Rio do Peixe (fotografada por Marco Antônio Gabriel).....	71
<b>FIGURA 17</b>	Chácara das Rosas (fotografada por Carina Adriele Duarte de Melo).....	71
<b>FIGURA 18</b>	Rio Verde (fotografado por Estevam Avellar).....	72
<b>FIGURA 19</b>	Rio Verde (fotografado por Carina Adriele Duarte de Melo).....	72

## RESUMO

MELO, Carina Adrielle Duarte de. **Fragmentos da cidade: história e memória em *Três Corações por três corações***. 2008. 78 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG\*

No ano de 2006, três fotógrafos, Estevam Avellar, Marco Antônio Gabriel e Sansão Bogarim, manifestaram a intenção de falar sobre a cidade de Três Corações através da arte com a qual trabalham. O resultado pode ser verificado com a publicação de um livro, intitulado *TRÊS CORAÇÕES por três corações*. A obra é composta por fotografias da cidade, registradas no ano anterior à publicação e tem como apresentação quatro textos memorialísticos de autores tricordianos, convidados a descrever as impressões pessoais que a localidade lhes despertava. Três Corações passa a ser vista sob dois ângulos distintos: a cidade gráfica (fotográfica e textual) e a cidade histórica. Se correntemente o passado se materializa pelo olhar do presente, a partir do *tempo-agora*, a percepção da cidade gráfica remete à história preconcebida ou sugere outra nova, uma história reinventada? Quais seriam as dessemelhanças entre a cidade gráfica e a histórica? Tendo em vista a dimensão plurissignificativa exteriorizada pelo objeto ao pretender-se apreendê-lo, nesse trabalho adota-se por modelo as transformações nas correntes historiográficas e o efeito de realidade proporcionado pela fotografia e também pela literatura (sobretudo no gênero da crônica). Observa-se que a mudança de perspectiva gera instantaneamente uma alteração no objeto, ou melhor, na imagem que se constrói desse objeto e na forma como o mesmo será divulgado. Portanto, se há, de fato, inúmeras leituras dos acontecimentos, incontáveis são as possibilidades de sentido. E, no que tange à história de uma determinada cidade, ainda que já consagrada, ao ser analisada por viés diversificado, outra história pode emergir, mesmo partindo-se de fatos idênticos. Usando como suporte teórico essencial Jeanne Marie Gagnebin, Walter Benjamin, Hayden White, Paul Veyne, Susan Sontag e Michael Pollak, o presente trabalho traduz-se em discorrer sobre alguns aspectos relevantes da História e memória, com ênfase no ficcional que as perpassa.

---

\* Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Geysa Silva – UNINCOR

## ABSTRACT

MELO, Carina Adrielle Duarte de. **Fragments of the city: history and memory in *Três Corações por três corações***. 2008. 78 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG\*

In 2006, three photographers Estevam Avellar, Marco Antônio Gabriel and Sansão Bogarim, decided to talk about Três Corações showing the art which they work with. The result of this work can be seen with the publication of a book entitled *TRÊS CORAÇÕES por três corações*. This masterpiece consists of photographs of the city registered a year before its publication; the presentation of the book brings out four different texts about the memory of authors from Três Corações, who were invited to describe their personal sensations about what the environment caused them. Três Corações was seen from two different views: the graphic city (photographic and textual) and the historical city. If currently the past becomes the present (by its look), from this moment on, the perception of the graphic city remitted to the preconceived history or proposes another new one, a reinvented history? What would be the differences between the graphic and the historical cities? Knowing the very meaningful externalized dimension by the object when there is an intention of getting it, this issue adopts the changes in historical mainstream and the effect of reality brought by photography and also by literature (even when it's proposed by chronicles). Notice that the perspective change produces an instantaneous alteration in the object, that is, in the image that is constructed by this object and the way it's going to become known. However, if there are many facts interpretations, the meaning possibilities are uncountable. And, according to the history of a specific city, even it's being an acclaimed history, being analyzed in a diversified way, another history can come into view, even if the facts come from identical events. The present work proposes some relevant aspects of the History and memory, with fictional emphases that goes through them, bringing as an essential theoretical support Jeanne Marie Gagnebin, Walter Benjamin, Hayden White, Paul Veyne, Susan Sontag and Michael Pollak..

---

\* Advisor: Dr<sup>a</sup>. Geysa Silva – UNINCOR.

## 1 INTRODUÇÃO

Ao povoar o mundo de sentidos, as obras de arte têm presença fundamental nessa operação humana. Suspender o tempo, prolongando a vida. Diversas abordagens sobre a realidade consistem em interpretações que o homem aplica aos objetos, segundo o modo pelo qual pretende apreendê-los. Dotar a dimensão espaço-temporal de significações está relacionado à perturbação provocada pela iminência do desaparecimento: a idéia de morte conduz ao desejo da imortalidade.

Muito se tem falado sobre memória, conservação e resgate. As tentativas de se imprimir um gesto duradouro permearam diferentes épocas. Contudo, na medida em que o mundo parece girar ainda mais rápido (típica realidade dos atuais tempos de globalização), proporcionalmente aumenta o incontrolável desejo de imobilizar o tempo. Há o temor de que tudo se precipite num total esquecimento, do que decorre o incansável desejo de tudo registrar – seja no plano individual ou coletivo.

Algumas obras, no entanto, possuem papel fundamental na história de um povo; seja como forma de se adquirir conhecimento de sua história, ou mesmo transformá-la. Elas são capazes de modificar a visão que se tem do presente e do passado e podem implicar também em uma nova perspectiva histórica. São essas as premissas que orientarão este trabalho, cuja proposta é refletir sobre o imaginário que se constrói na cidade sul-mineira de Três Corações a partir de um livro de fotografias intitulado *Três Corações por três corações*. Trata-se de uma obra publicada pelos fotógrafos Estevam Avellar, Marco Antônio Gabriel e Sansão Bogarim. Três Corações é reconstruída graficamente mediante o ponto de vista adotado pelos fotógrafos e pelas imagens que se constroem a partir das crônicas – de escritores convidados a discorrer suas impressões referentes ao local – impressas na apresentação da obra.

Os textos e as fotografias são heterogêneos, embora todos sejam guiados pelo mesmo traço: a memória. Quatro são as crônicas; a primeira delas, *Três Corações 1920*, escrita por Márcia Lemos Fonseca Barbosa, destaca-se pelo linguajar do narrador: um regionalista descreve o percurso do Rio Verde (que flui por toda a cidade) e também conta a chegada dos bois, ocasião em que uma Feira de Gado se instala na região. Já o segundo texto, *Uma rua chamada Cotia*, tem por autor o cineasta e cronista Braz Chediak. Narrando em primeira pessoa, por vezes o próprio autor regressa à sua infância e descreve com olhar ainda de menino a rua na qual residia. O terceiro, *Toda cidade*, é de autoria do advogado e poeta Roberto Iemini de Carvalho; nesse, o narrador-personagem se dirige de forma incisiva à

cidade de Três Corações, fazendo dela própria uma personagem. “Quem mede o significado de nossa existência, mas nem sempre, é a história”: essa é uma das frases iniciais do último texto que compõe a apresentação, *Da cor da terra*, escrito por Valério Neder Andrade. Igualmente narrado em primeira pessoa, pode ser visto como um monólogo preso às questões existenciais cujo pano de fundo é a história da cidade. O narrador demonstra certo alento e curiosa nostalgia concernente à própria terra por ele muitas vezes depreciada.

Após as crônicas, encontram-se fotografias de paisagens naturais, ruas, pessoas, eventos culturais, construções, igrejas; todas buscam retratar o cotidiano de Três Corações. Para alguns, pouco ou quase nada se vê da cidade nas fotografias, enquanto outros a compreendem registrada sob uma perspectiva distinta.

Temas como história, literatura, fotografia e memória se fazem constantes nesta pesquisa. Bibliografias referentes aos mesmos são infindáveis. Há que se partir, portanto, de alguns pressupostos, delimitar as referências e cercar o objeto. Com efeito, adotam-se essencialmente as visões da escritora Jeanne Marie Gagnebin (suas releituras de Walter Benjamin), Paul Veyne, Hayden White, Susan Sontag e Michael Pollak.

Sendo *Três Corações por três corações* o objeto de pesquisa, algumas questões devem, preliminarmente, ser abordadas. Torna-se pertinente certificar o lugar da obra na história da cidade, os limites que fazem dela um documento histórico e, para além dos registros, cidade recriada pela arte. Optou-se por adentrar no campo da ciência histórica, de forma que fosse possível compreender a identidade do historiador, suas formas interpretativas da realidade, as fronteiras entre o factual/real e o narrado/ficcional ou mesmo a probabilidade de ser a própria História uma ficção.

Em Jeanne Marie Gagnebin o que se salienta são alguns capítulos das obras *História e narração em Walter Benjamin* (1999) e *Lembrar escrever esquecer* (2006). Faz-se necessário analisar o desejo incessante de Gagnebin na tentativa de compreender o pensamento benjaminiano a partir de suas teses – por vezes, é difícil distinguir as vozes, pois a fala de Gagnebin se mescla às idéias de Benjamin. Fundamental será entender como ambos vêm a tessitura do discurso histórico, sobretudo quando se trata da História contada segundo a perspectiva de historiadores mais tradicionais.

Revelar os artifícios utilizados pelos historiadores e o ficcional que perpassa seus discursos é a proposta dos recortes feitos das visões de Paul Veyne e Hayden White. Paul Veyne, historiador herdeiro dos ideais representativos da Nova História, defenderá o princípio de que a história (grafada com inicial minúscula, conforme sua idiossincrasia em negar a existência de uma única e exclusiva ciência histórica) não é nada além de um romance cujo

personagem real é o homem. Hayden White, crítico consagrado e historiador de reputação duvidosa (conferida, sobretudo, pelos profissionais mais conservadores de História – esta, com H maiúsculo), terá uma linha de pensamento semelhante à do francês Veyne. Sob a perspectiva de White, por mais que o discurso da História tente evadir-se da fronteira do ficcional, ele não escapará, pois os discursos das ciências humanas, de modo geral, estão permeados de elementos figurativos. A História não alcançará um conhecimento objetivo da realidade, mas poderá propiciar conhecimentos que se assemelham aos manifestados pela arte e literatura. Desse modo, Hayden considera que a arte e a ciência não são formas cognitivas excludentes e o discurso da História habita justamente seus interstícios.

Após as reflexões historiográficas, deve-se analisar as estruturas fundamentais que compõem a obra *Três Corações por três corações*: os textos memorialísticos e as fotos. Diante da análise dos mesmos, percorrer-se-á a história de Três Corações e, sinteticamente, da própria fotografia – nessa última, incluindo suas múltiplas maneiras de retratar o mundo.

A leitura das fotografias é de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa. Faz-se fundamental compreender as subversões na esfera espaço-temporal proporcionadas pela câmera e a forma pela qual o homem lida com esse segundo plano criado por intermédio das imagens fotográficas. Susan Sontag auxiliará na compreensão dessa nova forma de ver o mundo, relatando o papel da fotografia na sociedade, principalmente quando esta se torna instrumento a serviço da imortalidade.

No intuito de nortear a procura pelas dessemelhanças entre a cidade gráfica (fotográfica e textual) e a cidade histórica, tendo como enfoque a memória coletiva que se instaura mediante as memórias individuais presentes no livro de fotografias, adota-se brevemente como suporte teórico as idéias de Michael Pollak e seus estudos sobre Maurice Halbwachs. Ao materializar o passado através do olhar do presente, a cidade gráfica remeteria a uma história preconcebida ou uma história reinventada? Que outro devir histórico se torna possível ao avistar a cidade sob perspectiva distinta? E a herança que *Três Corações por três corações* transmitirá às gerações vindouras, corresponde à realidade presente? Repensar tais questões são objetivos a serem cumpridos.

Imprimir um tempo (seja ele passado, presente ou mesmo o que se espera do futuro) possibilita a luta contra a *percebibilidade* e consiste, ao mesmo tempo, na forma de dar/encontrar sentido ao que se pretende apreender. Cada época tem a necessidade de recompor a própria identidade e repensar o percurso de sua história. Em *Três Corações por três corações*, os autores imprimem em imagens e textos os sentidos que estabelecem com a cidade, possibilitando que os espectadores, ao entrarem em contato com a obra, também dêem

vazão a outros vários sentidos. As imagens de Três Corações no livro de fotografias geram assim visões plurissignificativas da cidade. O passado e o presente podem ser revistos. E o futuro, conseqüentemente, suscitado por novas idealizações.

## 2 O DISCURSO HISTÓRICO E SUAS FORMAS REPRESENTATIVAS

Explicar o mundo ao redor, desde tempos mais remotos, configura obstinadamente uma característica humana. Na medida em que as coisas e também o homem se tornam percíveis com o tempo, cresce a necessidade de tudo compreender e registrar. Tentativa de trapacear a própria morte: prolongando a vida ou simplesmente deixando marcas, registros. Representar a realidade atribuindo-lhe sentidos é também uma forma de não permitir que seja vã a existência. Discorrer sobre algumas das infinitas possibilidades de dar e/ou encontrar sentidos para o mundo é um dos propósitos deste estudo. E a História, como se verá aqui, é apenas uma dessas tentativas.

Da luta contra o esquecimento de grandes feitos heróicos em tempos passados se origina a História. Os poemas épicos foram os primeiros registros do combate através de palavras contra a morte e contra o desaparecimento da glória conquistada por grandes heróis, no intento de que esta subsista, sempre, na lembrança das gerações porvindouras. Em seguida a Homero, *aedo* de tais feitos, surge Heródoto, o “pai da História”, o qual, influenciado pelo heroísmo cantado pelos rapsodos ou pelos combatentes da guerra, revela ser possível o não esquecimento dos eventos passados. Trata-se de dois distintos autores: primeiro, o poeta; depois, o historiador. Porém, ambos, em suma, com o mesmo tema: os feitos heróicos. Jeanne Marie Gagnebin, autora do texto *O início da história e as lágrimas de Tucídides*, diz existir muitas histórias sobre Heródoto, uma delas conta que o historiador ao ler

trechos de sua obra num concurso literário que acompanhava as provas esportivas dos jogos olímpicos; na assistência, um adolescente ficou emocionado até as lágrimas: era o jovem Tucídides. História “verdadeira” ou ficção “mentirosa”? Nada nos impede de continuar essa bela história, nos perguntando sobre as lágrimas de Tucídides (GAGNEBIN, 2005, p.24).

Gagnebin segue o texto com a pergunta referente a Tucídides: “por que chorou?”. Consta que Tucídides foi considerado o primeiro historiador crítico. Alguns detalhes chamam atenção nessa “lenda”: o primeiro deles é a ocorrência da leitura do texto de caráter histórico num concurso literário, ilustrando a interação entre o científico e o artístico. Mas por que chorou Tucídides? Gagnebin levanta algumas hipóteses: ou chorou porque descobriu naquele momento sua vocação de historiador, ou por se emocionar pelas palavras sobre a Grécia escritas por Heródoto. Considerado por muitos um grande geógrafo, as descrições de

Heródoto teriam um valor literário? O que havia nessas narrações que justificaria as lágrimas do jovem?

Devaneios à parte, o que cabe no contexto em questão são as relações entre o verdadeiro e o ficcional nos discursos históricos, ou ainda, os pontos responsáveis pela aproximação da História com a literatura.

Lembrar-se de algo que não se viu. Reviver um momento sem ter estado lá. Repensar o presente mediante releituras do passado. Eis possibilidades prescritas pela História, possibilidades estas que, não raro, geram aflições no tocante à veracidade dos fatos. Ao estabelecer uma relação histórica com o passado, deve o historiador fundamentar-se tão-somente na obtenção pura e simples da verdade? Vontade há, que permeia todo o discurso da História: uma *vontade de verdade* na tessitura dos acontecimentos de outrora. Semelhante anseio faz de historiadores verdadeiros artífices na busca pelo realismo em seus textos; a título de exemplo, a própria ordenação dos acontecimentos por meio da periodização do tempo avulta-se como uma forma simplificada, a serviço do melhor esclarecimento daquilo que se pretende registrar e, por conseqüência, propicia doses significativas da credibilidade sempre almejada.

Algumas reflexões mostram-se necessárias no que diz respeito à historiografia. Ao agrupar fragmentos passados, até que ponto a formação de cada historiador não acarreta diferentes visões de um idêntico dado histórico, ou até mesmo a ampla valorização de certos fatos em detrimento de outros? Com o advento da II Grande Guerra, houve certa perturbação referente à escrita da História. Sabe-se que a experiência da *Shoah* prejudicou severamente a confiabilidade que se havia depositado no racionalismo, vez que por meio dela o homem retornou à barbárie e, como efeito, comprovou-se que as experiências do passado não o prepararam para a construção do presente. Seria possível manifestar plena fidelidade à razão perante o estado de horror generalizado que o ineditismo dos acontecimentos então propiciava? Não mais havia os narradores clássicos, com suas aventuras mnemônicas e narrativas de viagem, dispostos a propagá-las aos quatro cantos. Em contrapartida, irrompem sobreviventes de guerra (dos quais se esperava grandiosas e eloqüentes histórias) e, para surpresa geral, mudos, retornam dos campos de batalha. Alguns fatos permanecerão, por tempos, inenarráveis. É, pois, viável estabelecer verdades indubitáveis em casos de abalos sem precedentes? A História é capaz de explicar quando o seu objeto acaba por não ser compreendido?

A História das últimas décadas ocorreu em meio a crises concernentes à identidade do historiador, a seu discurso e ao seu próprio objeto. O declínio da História tradicional,

devido à ascensão de novas formas de composição histórica propostas e divulgadas sobretudo pela Escola dos Anais, revolucionou o método historiográfico até então utilizado.

A Escola dos Anais teve sua origem em 1929 com a revista *Annales d'histoire économique et sociale*, sendo os editores dois historiadores: Lucien Febvre e Marc Bloch. A revista nasceu com o intuito de ser mais que uma simples revista histórica, pois pretendia novas abordagens da História – por isso integrantes de áreas diversas participavam: geógrafos, sociólogos, economistas. Pode-se dizer que o movimento dos Anais teve três gerações: inicialmente com os precursores Febvre e Bloch; posteriormente, a era de Braudel (em que se destacou *O Mediterrâneo*, considerada sua obra-prima) e, por último, a terceira geração. Esta, por sua vez, foi caracterizada pelo seu policentrismo, pois não houve uma figura dominante do movimento nessa fase. Da terceira geração se originaram as principais abordagens e métodos que propunham um desvio no olhar do historiador, e foi dessa linha de pensamento que surgiu o que ficou conhecido como a Nova História.

As obras pertencentes à Nova História obtiveram êxito na mídia devido, sobretudo, às leituras atraentes que proporcionavam. Renato Janine Ribeiro, professor titular de Ética e Filosofia Política na Universidade de São Paulo, também aponta outros fatores que justificam o êxito editorial: um deles foi a retomada da narrativa num discurso de caráter científico (o que não era comum); a nova e fascinante temática abordada pela Nova História foi o outro fator preponderante (principalmente por apresentarem esses temas mesclados às diversas ciências humanas). Dentro desse panorama, obras semelhantes têm surpreendido pelo alto número de vendas; basta pensar no sucesso das recentes publicações organizadas por Umberto Eco: *História da Beleza* e *História da Feiúra*. O movimento dos Anais e também a Nova História reformaram as estruturas metodológicas da historiografia, novos olhares e novas compreensões do tempo passado e do presente mostraram-se possíveis. Segundo o historiador inglês Peter Burke,

a mais importante contribuição do grupo dos Annales, incluindo-se as três gerações, foi expandir o campo da história por diversas áreas. O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e de grupos sociais negligenciados pelos historiadores tradicionais (BURKE, 1997, p.126).

No Brasil, as divergências entre História tradicional e Nova História se tornaram evidentes a partir da segunda metade do século XX. Em oposição aos empiristas da História tradicional se encontravam os teóricos influenciados pelas idéias dos Anais. O discurso

dialético nas antigas e novas formas de se pensar o ensino da História e o ofício dos profissionais da área instaurou um novo modelo de historiador:

Logo surgiu um novo tipo de historiador, cético quanto às teorizações totalizantes de tipo agora tradicional (sic), cada vez mais preso a objetos bem discretos e teorias de alcance limitados, com forte propensão a ouvir e apreciar sugestões, críticas, interpretações sobre seu próprio ofício produzidas em quantidade crescente por especialistas de outras áreas – da filosofia, da lingüística, da teoria literária etc (FALCON, 1996, p.12).

Em uma das edições da revista *Estudos Históricos*, publicada semestralmente no Brasil desde 1988, o historiador Francisco J. C. Falcon discute a crise de identidade do profissional de História no mundo contemporâneo e as formas de recepção dessa mesma crise no Brasil. Após décadas de discussões dicotômicas entre as correntes historiográficas – tradicional e inovadora –, Falcon (1996, p.12) afirma que a crise na História passou a ser uma realidade que se concentrava no debate do mesmo tema: “o da relação que cada historiador supõe, ou não supõe, existir entre a *história (conhecimento)* que ele escreve (produz) – o texto ou a obra de história – e a *História* propriamente dita, enquanto realidade ou objeto de conhecimento”. Falcon, esquivo de proeminentes discussões, considera importante elucidar as concepções de identidade adotadas em seu texto,

identidade como autoconsciência do historiador, a começar pela intenção de produzir um texto de história; identidade, também, como reconhecimento do trabalho produzido pelo historiador como de história ou, o que vem a ser a mesma coisa, o conhecimento de seu autor como historiador (FALCON, 1996, p.13).

Tais atribuições colaboram para a melhor compreensão de duas perspectivas na historiografia atual: a existência do profissional de História, praticante do seu ofício e que produz o conhecimento histórico e, em contraponto, os textos a que se confere o caráter de História, mas que não são produzidos por profissionais.

Para alguns historiadores é o critério da formação o verdadeiramente decisivo – é a formação que faz o historiador como tal. Para outros, no entanto, tal critério seria insuficiente dado o fato de que qualquer um de nós conhece por dever de ofício trabalhos de História escritos por quem não seria, a rigor, um historiador propriamente dito, se considerada sua formação acadêmica (FALCON, 1996, p.14).

As fragmentações no campo da história já tendiam ao que Falcon intitula identidade plural do historiador, ou mesmo (por que não?) da própria História. Tal definição justifica as diversas formas de abordagem de um mesmo objeto histórico e também suas herogeneidades.

No intuito de ampliar as questões referentes aos conflitos existentes na História, Falcon adota, a título exemplificativo, duas distintas percepções sobre o assunto: a primeira, pertencente ao tradicional historiador inglês G. R. Elton, e a outra, ao representante da terceira geração da Escola dos Anais, R. Chartier. Abre-se aqui um parêntese para justificar a impossibilidade de discutir integralmente as angústias que permeiam tais historiadores; portanto, somente os pontos de vista direcionados à questão da teorização na História serão ressaltados. Se sob a ótica de Roger Chartier é permitido à História ancorar-se efetivamente nas ciências sociais, Elton – refratário a inúmeras idéias do francês –, por sua vez, critica historiadores que se restringem às teorizações e, mormente, aqueles que somente almejam a obtenção de teorias na História com o propósito de atribuir-lhe certa cientificidade. Conforme pensamento de Elton, interpretado por Falcon (1996, p.20), “a teoria, toda teoria, deturpa ou mistifica a investigação histórica uma vez que nega algo essencial: a existência de fatos independentemente do historiador.” Conforme essa concepção, seguir os vestígios do passado apenas por meio de teorias impediria o historiador de pensar por si mesmo, suprimindo assim sua liberdade na investigação.

Entretanto, as teorias existem. Os fatos históricos também. Se na opinião de alguns as teorias deformam os fatos, outros as vêem como mecanismos auxiliares na obtenção última da verdade histórica. Consoante os historiadores – em especial os mais tradicionalistas –, construir conhecimento verdadeiro do passado é tarefa perfeitamente exequível. Pouco interessam os métodos, as abordagens, as variedades de objeto: “a História é real e, portanto, a história-disciplina é, ou continua a ser, uma tentativa sempre renovada de conhecer de alguma forma – explicando, compreendendo, interpretando – aquela História, o passado” (FALCON, 1996, p.26). São premissas como essas que sustentam, ainda hoje, a rivalidade entre historiadores e não-historiadores quando o assunto é a composição histórica.

Se até agora as questões foram vistas a partir da perspectiva de alguns historiadores, as próximas discussões serão guiadas por enfoque distinto: de que forma o discurso histórico é analisado por historiadores não (tão) convencionais, ou mesmo por não-historiadores? Relevantes observações serão erigidas tendo-se por pressuposto a análise de dois textos, a saber: *Sobre o conceito de história* e *Como se escreve a história*. O primeiro deles, escrito por um judeu alemão em plena Segunda Guerra, Walter Benjamin; o segundo, elaborado pelo francês Paul Veyne. Após a apreensão de tais textos ver-se-á, em concordância com as teorias do norte-americano Hayden White, como é tênue a fronteira – se é que ela de fato existe – entre a história/verdade e a narrativa/ficção. Segundo White, diferentemente do que pensava

G. R. Elton, a utilização de teorias no discurso histórico é de extrema importância para compreensão do mesmo.

O membro da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, que sustentava a pretensão de se tornar o primeiro crítico da literatura alemã, viu-se exilado em Paris, interno de um “campo de trabalhadores voluntários”, num dos momentos mais trágicos da história européia. Guiado por inevitáveis conflitos, escreve a tese *Sobre o conceito de história*; no que concerne à preocupação do autor quanto à recepção dos leitores, Jeanne Marie Gagnebin, autora da obra *História e narração em Walter Benjamin*, explicita:

não é um texto escrito na serenidade de um gabinete, mas em quarto de exílio: ele pede aos leitores que não procurem por soluções ou respostas, mas que aceitem o fim de suas certezas sobre o curso da história e a formulações de questões novas, mesmo que continuem sem resposta (GAGNEBIN, 2006, p.50).

Ante a diversidade de releituras comumente realizadas, torna-se oportuno, neste contexto, tomar partido de uma corrente específica: a visão de Jeanne Marie. Segue extensa citação em que a mesma discorre sobre as possíveis intenções dos escritos:

as dificuldades desse texto não provêm tanto da ousada imbricação de motivos teológicos e materialistas, mas muito mais da exigência de um pensamento simultaneamente teórico e político, que coloque uma questão historiográfica precisa – o que é a “verdadeira imagem do passado?” – e, ao mesmo tempo, uma questão política no presente – como instaurar “o verdadeiro estado de exceção”, como lutar verdadeiramente contra o fascismo? Em outros termos, as questões historiográficas em relação à “articulação histórica do passado” são inseparáveis da posição tanto hermenêutica quanto política do historiador, daquele que escreve “para seu presente”. Não se trata, então, de adquirir um conhecimento isento, dito objetivo, do passado, mas de articular passado e presente de tal maneira que ambos sejam transformados (GAGNEBIN, 2006, p.51).

Ao analisar retrospectivamente a História, Benjamin se preocupa com o relato que poderia ter sido edificado, caso historiadores se desvinculassem um pouco daqueles aos quais tanto estão afeitos: os vencedores. Descobrir o que foi silenciado nas lacunas da História, conceder chance ao derrotado para que exponha suas versões – e nestes trâmites constitua uma salutar contraposição dialética –, é tarefa fundamental do presente.

Tanto a verdade do vencedor quanto a do oprimido são inevitavelmente tendenciosas, haja vista ser próprio do instinto humano trazer para si a razão e a certeza; quão mais graves, delicados e, mormente, *vivenciados* os fatos, menos imparciais tendem a ser os relatos. Logo, somente através de uma cuidadosa apreciação crítica das versões existentes (sejam ou não

antagônicas) é viável chegar a um resultado que, se não simboliza com *exatidão* os fatos ocorridos (tal seria, a rigor, um objetivo inatingível), ao menos possibilita aproximar-se de uma honesta representação dos eventos.

Ao instituir reflexões sobre os métodos da historiografia, Benjamin não propõe a reescrita da História, mas alega ser imprescindível que historiadores repensem a objetivação de uma História universal sem cortes e sem rasuras.

No capítulo *História e Cesura*, da obra *História e narração em Walter Benjamin*, Gagnebin, ao fazer a releitura de textos do alemão, expõe a necessidade do perecer: somente é digno de registros aquilo que é transitório, sendo que o perecimento só se efetivará na entrega à morte, dado que a imortalidade só é concedida ao Messias

História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo depercimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade (GAGNEBIN, 1999, p. 94).

O passado emite um apelo à geração presente e, concomitantemente, a geração presente – na esperança de um outro devir – faz seu apelo ao futuro:

não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Sendo os acontecimentos perecíveis, a História é capaz de imobilizá-los integralmente para que assim, retilíneos e perfeitamente inteligíveis, se exponham à geração posterior? Ao apropriar-se do passado, a referida ciência ouve com suficiente clareza os seus ecos? E a geração futura, compreenderá o apelo que o tempo presente está agora emitindo?

A crítica de Walter Benjamin concernente à historiografia tradicional está imersa nessas questões; para o autor, historiadores costumam os acontecimentos baseando-se na causalidade dos fatos. O “tempo de agora”, estabelecido pelo alemão, são acontecimentos que não se originam de nenhum outro, mas provêm de si mesmos – a tentativa de imobilizá-los é o que se convencionou chamar História.

Walter Benjamin critica a narração historicista que pretende, com a sucessão de palavras e frases, suscitar a idéia de realidade, de “autêntica verdade” nos fatos, compondo um belo enredo do real.

Pois o que a história quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação. Mas

essa figura de pensamento indica muito mais que um instrumento de luta ideológica. Ela significa mais profundamente que a verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna (GAGNEBIN, 1999, p.100).

A proposta é uma história descontínua, com saltos e interrupções, haja vista que essa não se ampara em bases necessariamente antitéticas: vencedores e vencidos, opressores e oprimidos... A defesa de Benjamin também está ligada à luta ideológica, uma forma de resistência à política e ao social de sua época. Uma nova História surgirá somente se houver a interrupção da História tradicional, uma desconformidade em relação à tradição das classes – dominadas ou dominantes –, aparentemente justificadas pela falsa causalidade dos eventos. Para que outras vozes não sejam perdidas, há que se trabalhar como o cronista, que não difere os pequenos dos grandes acontecimentos, pois para ele tudo é profícuo na composição histórica.

Segundo as idéias de Benjamin, acreditar na totalidade e na verdade incontestável do discurso histórico seria ato de desarrazoada pretensão, vez que a verdade da narração não deve ser buscada no seu desenrolar, mas precisamente naquilo que lhe escapa, nos seus silêncios, nos seus cortes. Gagnebin, ainda na releitura do alemão, preocupa-se em explicar minuciosamente o conceito de interrupção, ou, para melhor dizer, o conceito de cesura (imprescindível na escrita da História). Cesura, de acordo com as normas de versificação, é a pausa ou o corte no interior do verso, necessária para identificar suas divisões rítmicas. Nesse contexto, o seu significado adquire uma forma mais direcionada:

Esse gesto de ruptura salvadora, que também será o do intérprete alegórico, do tradutor e do historiador, é definido aqui como uma fratura inerente à linguagem mesma, particularmente à linguagem poética: é a paragem e o sopro marcados pela *cesura* que escande o verso ao interrompê-lo (GAGNEBIN, 1999, p.102-103).

Chamado por Benjamin de “sem-expressão”, o gesto de ruptura salvadora é o que funda a verdade da linguagem, pois marca exatamente o não-dito: o espaço onde o silêncio é capaz de abalar todo o jogo de palavras. Este estremecer corresponde ao autêntico compreender histórico. O sem-expressão cumpre duplamente o gesto destruidor e salvador: ele interrompe a narração para o nascimento de um novo advir histórico, assim como a cesura interrompe o verso para vir à tona um novo ritmo.

Para voltar a uma teoria da narração e da historiografia, as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode

emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades) (GAGNEBIN, 1999, p.103-104).

Se para Benjamin a História é apenas articulada, inexistente a possibilidade de sua irrepreensível descrição; mesmo havendo articulação, não é concebível o resgate de um tempo homogêneo e vazio. No intuito de melhor compreender, basta citar aqui a metáfora do *Angelus Novus*, do quadro de Klee, utilizada pelo autor em sua nona tese. A História tradicional traz a expressão do anjo – expressão de desespero por ver fragmentos do tempo voando como folhas secas na tempestade, como se fosse impossível reorganizá-los. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p.224). O historiador necessita estar constantemente atento aos interstícios da História para livrá-la da aterrorizada feição do *Angelus Novus*.

Aqui, o foco poderá convergir para as seguintes reflexões, mesmo que não haja a pretensa obtenção de respostas: o que foi a Alemanha depois de Walter Benjamin, o que foi sua História? Qual a contribuição do mesmo para historiadores e pesquisadores da área? Sua época foi capaz de ouvi-lo? E o seu futuro, agora nomeado presente, compreende o apelo por ele exprimido? Escuta seus ecos?

Paul Veyne, um dos militantes franceses da Nova História, é conhecido no Brasil sobretudo por seu ensaio *Como se escreve a história*, no qual discorre sobre a importância da aquisição de um pensamento crítico tangente à História. Para se pensar em sua escrita, torna-se imprescindível transpor questões como subjetividade histórica, interrogação do passado a partir das experiências presentes, textura lacunar. Diferentemente das teses de Benjamin, o estudo de Veyne discute, com mais detalhes e menos enigmas, sobre o discurso da História (faz-se relevante a ressalva de que Benjamin não era um historiador e suas teses não pretendiam obter um caráter definitivo, mas apenas sugerir reflexões, visões críticas, hipóteses de pensamento). O autor francês compara o texto histórico a um romance: “os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real.” (VEYNE, 1982, p.8). E acrescenta,

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página (VEYNE, 1982, p.11).

Se a história seleciona, simplifica, organiza, quais seriam os critérios? Haveria uma linha mestra a ser seguida? Se para o autor a História é uma narrativa de eventos, estes não podem nunca ser apreendidos de forma completa e direta, mas sempre por indícios. Não importa se o historiador foi contemporâneo ao evento, se esteve presente na concretização fática, ou se, alheio a tal *realidade*, adquiriu seu conhecimento através de documentos e registros de terceiros: ao legar seu depoimento à posteridade, a História o receberá como mero indício. A apreensão do evento se realiza através dos documentos, e não se deve confundí-los, pois há diferenças inconciliáveis entre evento e documento; enquanto este aspira à permanência, aquele não pode se libertar de sua característica sumamente circunstancial.

Por essência, a história é conhecimento mediante documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo “como se você estivesse lá” (VEYNE, 1982, p.12).

O evento não é – nem poderia ser – o documento; é, apenas e tão-somente, objeto deste último. A afirmação legítima a idéia benjaminiana de que o passado não pode ser resgatado tal qual ocorreu.

Por vezes, um pequeno evento aparenta ser insignificante para a História. Mas, quando avaliado sob ótica mais minuciosa, vislumbra-se a possibilidade de que um simples fato possa proporcionar maior conhecimento de toda uma civilização, sobretudo quando se trata de um tema comum a diferentes culturas. Apenas como exemplo: é comum em certas regiões mexicanas decorar residências com objetos de arte mortuária; na China, houve época em que as pessoas providenciavam seus caixões e os conservavam na própria residência como um móvel de luxo; no Brasil, não se notam caveiras dependuradas em paredes, tampouco caixões expostos nos cômodos das casas, muito pelo contrário: por razões culturais, brasileiros evitam comentários relativos à própria morte. Pequenos eventos fornecem ao historiador o olhar que cada povo, em variadas épocas e regiões, direciona ao mundo.

mas é um pequenino fato verdadeiro que dá maior relevo a um quadro de civilização [...] a banalidade do passado é feita de pequenas particularidades insignificantes que, ao se multiplicarem, acabam por compor um quadro bem inesperado (VEYNE, 1982, p.13).

Os historiadores têm um rico material quando, porventura, recolhem a história dos costumes, mas isso não significa que a História deva se direcionar exclusivamente à vida cotidiana. Seguir os rastros deixados pelos indícios, ou pequenos eventos, conduz o historiador aos acontecimentos. Porém, tantos são os eventos! Pode haver historiadores

suficientes? Caso os haja, como se há de conciliar a multiplicidade dos pontos de vista manifestados por cada mente registradora?

“Tudo é histórico.

Logo, a história não existe” (VEYNE, 1982, p.17).

A premissa veyniana vem responder que a História (com inicial maiúscula) não existe, há apenas “a história de...” Não se pode formular uma história universal que se refira a tudo. São necessárias seleções, assim como perspectivas... Ao dizer que existem apenas visões parciais da História, o autor defende a idéia de que a História não pode ser vista como um “geométral”, ou seja, vista sob todos os ângulos, em sua totalidade; isso seria permitido somente a Deus, caso fosse comprovada sua existência. Se “tudo é histórico, a história será o que nós escolhermos” (VEYNE, 1982, p.33); logo, inexiste a possibilidade de uma narração completa de todos os acontecimentos.

Não há, exatamente, fatos de maior ou menor relevância; há, pois, critérios de seleção utilizados por cada historiador. “[...] os historiadores, em cada época, têm a liberdade de recortar a história a seu modo (em história política, erudição, biografia, etnologia, sociologia, história natural), pois a história não possui articulação natural” (VEYNE, 1982, p.19). A História traduz-se em respostas (ou tentativas de) às próprias indagações humanas.

a história não é senão respostas a nossas indagações, porque não se pode, materialmente, fazer todas as perguntas, descrever todo o porvir, e porque o progresso do questionário histórico coloca-se no tempo e é tão lento quanto o progresso de qualquer ciência; sim, a história é subjetiva, pois não se pode negar que a escolha de um assunto para um livro de história seja livre (VEYNE, 1982, p.25).

Assim como Walter Benjamin, Paul Veyne também ressalta questões sobre a visão crítica do leitor referente à verdade histórica. A maioria dos leitores, ao deparar-se com a história fragmentada, mal percebe os longos períodos saltados pelo historiador; o “historiador pode dedicar dez páginas a um só dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista, e julgará que esses dez anos são vazios de eventos” (VEYNE, 1982, p.18-19).

Um leitor dotado de espírito crítico deve reconhecer que para o historiador a importância está na especificidade de cada evento. Se, eventualmente, adota por objeto de pesquisa a guerra do Vietnã, tal escolha importará em organizar os fatos que respondam as perguntas prováveis. Quais os fatores culminantes para o advento da guerra? Quais os envolvidos, ou os principais interesses? A dificuldade não se encontra simplesmente na procura de respostas, mas também na elaboração de perguntas. O objeto de estudo nunca é a

totalidade de todos os fenômenos observáveis, num dado momento ou num lugar determinado, mas somente alguns aspectos escolhidos (VEYNE, 1982, p.29).

As perguntas pressupõem o importante conceito veyniano de trama, que responde – e justifica – a questão da seleção em História:

Os fatos não existem isoladamente, nesse sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa (VEYNE, 1982, p.28).

Para Veyne, o historiador tem a liberdade de escolher os itinerários para descrever o campo factual e, mesmo que alguns deles não sejam interessantes, todos os escolhidos têm seu valor.

Noção de trama. História por documentos. Índícios. Conhecimento por vestígios. Recortes. Tessituras lacunares. Todas estas idéias ajudam a compor o romance que tem o homem como personagem real. O ficcional envolve a História e, juntos, embora aparentemente antitéticos, ambos procuram compor cenas reais. Hayden White muito contribuirá para a compreensão das “ficções da representação factual”. Contudo, torna-se interessante iniciar tais reflexões com uma cena literária e, concomitantemente, filosófica escrita por Jean-Paul Sartre. O narrador descreve as angústias de um historiador que busca apreender seu objeto histórico, no caso, um certo Marquês de Rollebon. Seduzido pela história do marquês, o historiador Antoine Roquentin retorna à França no intuito de pesquisar a vida de Rollebon. “Reli com melancolia essa nota de Germain Berger. Foi através dessas poucas linhas que vim a conhecer o sr. de Rollebon. Como me pareceu sedutor, e como gostei dele logo, só por essas poucas palavras!” (SARTRE, 2006, p.25). O historiador seleciona seu objeto de estudo após sentir-se afeiçoado a ele. Depois, segue as pesquisas, “evidentemente, é admissível que Rollebon tenha participado ativamente do assassinato de Paulo I” (SARTRE, 2006, p.26). Roquentin não parece estar tão seguro quanto à veracidade das atitudes e fatos protagonizados pelo marquês: “ele pode ter feito tudo isso, mas não há provas: começo a achar que nunca se pode provar nada. Trata-se de hipóteses honestas que explicam os fatos: mas sinto claramente que provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!... Não vem lampejo algum da parte de Rollebon” (SARTRE, 2006, p.26). Incomoda ao historiador reconhecer que há mais de si na organização dos fatos do que a História por ela mesma: “Lentos, preguiçosos, enfadonhos, os fatos se acomodam ao rigor da ordem que quero lhes dar” (SARTRE, 2006, p.27). Mas, ao que parece, Roquentin não

consegue fugir disso: “tenho a impressão de estar fazendo um trabalho puramente imaginativo. Além do mais, estou convencido de que personagens de romance pareceriam mais verdadeiros...” (SARTRE, 2006, p.26). Ao final do seu diário, o historiador fala sobre o desejo de escrever um livro, mas não um livro de História como até então havia feito, pois reconhece o erro de ter, um dia, almejado ressuscitar o sr. de Rollebon. Dessa vez, Roquentin pretende escrever uma história de coisas cuja ocorrência é impossível – ou improvável, uma aventura imaginária. O historiador se despede da busca pela verdade e anseia adentrar no imaginário, ou mesmo no próprio universo literário. Antoine Roquentin deseja agora escrever uma história “como as que não podem acontecer, uma aventura [...] Um romance. E haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: ‘Foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés’” (SARTRE, 2006, p. 220).

Tais angústias representam o difícil empreendimento de um historiador diante do fato histórico, sobretudo quando se procura apreendê-lo de forma a conservar maior parcela de veracidade. Essa questão permeará os estudos de Hayden White que serão aqui expostos.

No propósito de ampliar as perspectivas ainda referentes ao discurso da História, após extensa discussão sobre as idéias de Walter Benjamin e Paul Veyne, serão avaliadas, finalmente, as visões do norte-americano Hayden White. No ano de 1978, White publica *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*, obra composta por nove ensaios que discorrem sobre os discursos das ciências humanas e que percorrem temas como cultura, história, sociedade e natureza humana. Sabe-se que, ao se tratar de tais temas, qualquer tentativa de definição exata se detém em explicações bastante superficiais. O crítico acredita que os discursos podem, com efeito, ser apreendidos de forma clara, mas tal tarefa não seria exercício simples de se efetivar. Talvez seja esse um dos principais fatores pelos quais essas definições, ainda nos dias atuais, causem intensos debates entre estudiosos e, não obstante, continuem sendo apreendidas de forma demasiadamente distintas. Por hora, seguindo o propósito desse trabalho, o interesse se limitará – embora as demarcações sejam passíveis de questionamento – ao discurso histórico.

Antes de iniciar a discussão de White relativa à História, torna-se imprescindível ressaltar o termo freqüentemente citado pelo crítico: os tropos (ver-se-á aqui como tal termo é sugerido nos ensaios a serem estudados). Os tropos são considerados desvios do uso literal da linguagem, ou seja, quando se altera o sentido literal no intuito de buscar outras acepções. São as figuras de linguagem e também os responsáveis pelas múltiplas possibilidades de sentidos. De tropos se origina a palavra *trópico*, que, em grego, significa “mudança de direção”. Hayden White insere seus sentidos em um contexto mais específico: “Trópico é a sombra da

qual todo discurso histórico tenta fugir. Entretanto, esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso constitui os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (WHITE, 2001, p.14). E prossegue,

o emprego de tropos é ao mesmo tempo um movimento que vai de uma noção do modo como as coisas estão relacionadas para outra noção, e uma conexão entre as coisas de modo que possam ser expressas numa linguagem que leve em conta a possibilidade de serem expressas de outra forma (WHITE, 2001, p.15).

Nos nove ensaios, White se encarregará de discorrer sobre o modo como os tropos funcionam nos discursos das ciências humanas. O autor defenderá a idéia de que sempre há falhas nas representações, falhas no sentido de pretender representar as coisas como elas de fato se efetuaram. Contudo, estaria também neste ponto o *trunfo* de toda linguagem: o poder de inúmeras representações. Pois o discurso, conforme suas palavras, “move ‘para frente e para trás’ (como uma lançadeira?) entre os meios alternativos de codificar essa realidade” (WHITE, 2001, p.16).

Desse modo, Hayden White suscitará a necessidade de uma tipologia dos discursos, pois, conforme suas perspectivas, todo discurso necessita de classificações para que se possa melhor compreendê-lo; esse método (que muito difere dos métodos utilizados pelas ciências) deverá estar ancorado na teoria dos tropos, ou seja, nas modalidades da figuração que auxiliam no processo de compreensão. A metáfora, a sinédoque, a metonímia e a ironia constituem os tropos principais; no discurso da História serão elas as principais formas de apreender figurativamente os fatos históricos.

Enquanto muitos estudiosos pretendem circunscrever seu campo de pesquisa utilizando-se tão-somente de suas próprias teorias, White faz movimento inverso, pois ambiciona mostrar a ubiqüidade do modelo tropológico em diferentes áreas das ciências humanas, utilizando-se também destas para embasar seus estudos. O norte-americano faz a relação da teoria dos tropos com um trecho em que o historiador E. P. Thompson descreve a formação da classe trabalhadora inglesa. White intenta mostrar como as consciências, no caso as da classe trabalhadora, passam de uma compreensão ingênua (metafórica) para uma compreensão autocrítica (irônica). Depois utiliza Freud, Marx e também Piaget e, sobre este último, uma observação torna-se pertinente para melhor compreensão da teoria. Ao falar de Piaget, no intuito de reforçar a idéia de que os estágios do desenvolvimento de consciências se enquadram no modelo tropológico, White discursa sobre a fase da consciência em que um dos tropos principais, no caso a ironia, eclode:

Podemos então dizer que, com o despontar da consciência adulta, a criança se torna capaz não apenas da lógica, como ressalta Piaget, mas também da ironia – a capacidade não só de dizer coisas sobre o mundo de uma maneira particular mas também de dizer coisas sobre ele de maneiras alternativas – e de refletir sobre essa capacidade do pensamento (ou linguagem; não importa, porquanto Piaget, nesse estágio, combina as duas) de dizer uma coisa e significar uma outra, ou significar uma coisa e dizê-la num grande número de formas alternativas ou até mutuamente exclusivas ou ilógicas (WHITE, 2001, p.23).

Após pontuar tais considerações, tornam-se mais inteligíveis os debates existentes entre historiadores acerca do objeto histórico, de maneira que foi reconhecida a impossibilidade de enumerar suas formas de apreensão e, sobretudo, de compreensão. Com efeito, se a História é mera tentativa de aplicar sentidos ao mundo, incontáveis são as possibilidades de sentido. Segundo o pensamento de White, lamentável é o fato de muitos – não reconhecendo que a riqueza está inserida justamente nas infinitas significações – se aterem a discussões que se restringem apenas a decidir se o discurso está circunscrito no campo verídico ou ficcional. Até mesmo porque não existe desde sempre a oposição entre verdadeiro e ficcional. A historiografia já foi considerada uma arte literária – especialmente por seu exercício retórico –, e por certo reconhecia o uso de recursos ficcionais na representação dos fatos. “Tanto quanto a razão, a imaginação devia estar implícita em qualquer representação adequada da verdade” (WHITE, 2001, p.139).

A repulsa dos historiadores aos estudos de White se concentra, principalmente, na idéia defendida pelo crítico norte-americano de que as narrativas históricas manifestamente são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 2001, p.98). Hayden White considera o livre-arbítrio do historiador durante a estruturação do seu texto, através da qual pode agrupar os eventos históricos – sem negar sua existência real – sob o enredo que pretender. Em decorrência dessa liberdade na composição, o mesmo evento é narrado de formas bastante distintas: ora trágico, ora romântico, ora cômico... Deve-se, portanto, considerar o fato de que a existência de um lado pressupõe a – ou depende da – ocorrência de outro, ou seja, a possibilidade de o mesmo evento ser trágico para determinado grupo e não necessariamente sê-lo para o grupo oposto (situação comumente percebida quando grupos distintos travam guerras por motivos ideológicos). Sendo assim, “ao sugerir enredos alternativos de uma dada seqüência de eventos

históricos, os historiadores fornecem aos eventos históricos todos os possíveis significados de que a arte da literatura da sua cultura é capaz de dotá-los” (WHITE, 2001, p.108).

A História se constrói mediante versões de quem a compõe. Não basta dizer que o historiador deve se distanciar do objeto e adotar certa imparcialidade; a questão é ainda mais complexa, pois não se é permitido desconsiderar, por exemplo, questões culturais: o que é trágico para determinada cultura pode não ser para outra. O historiador seria capaz de compreender um fato distanciando-se de sua própria cultura para inserir-se no meio histórico de outra cultura, quando intenta recompor determinados eventos? Mesmo se houver a tentativa de apreender toda a cultura de um povo antes de selecionar determinada época (ou fatos) como objeto de pesquisa, as interpretações dos historiadores (ou os próprios conceitos utilizados nas descrições) podem não ser compatíveis com a forma pela qual o evento será recebido/interpretado pelo público ao qual se destina.

Assim sendo, uma vez que o historiador – apesar das limitações descritas acima – apreende seu objeto de pesquisa, deve conscientizar-se de que é insuficiente apenas compreender: o profissional de História precisa, preocupando-se com a recepção da descrição do evento, transpor para seu discurso a forma como o fato deverá, necessariamente, ser compreendido. É o que faz Paul Veyne ao comparar – contextualizando e no intuito de proporcionar melhores compreensões – os escravos romanos aos *dobermanns* do mundo moderno: seus donos tinham um enorme receio de serem atacados. É sob esta ótica que White relaciona a narrativa histórica com uma metáfora de longo alcance, pois ela não reproduz os acontecimentos tal qual ocorrem, mas apenas propõe a forma como se deve pensar esses eventos.

Quando um dado concurso de eventos é narrado no modo da “tragédia”, isto significa apenas que o historiador descreveu dessa forma os eventos para nos lembrar aquela forma de ficção que associamos ao conceito de “trágico”. Corretamente entendidas, as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que “comparam” os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária (WHITE, 2001, p.108).

Ancorado em perspectivas como essas é que White, contrariando historiadores, argumenta que os discursos históricos são, simplesmente, traduções de fatos reais transformados em ficções, por isso sua semelhança com a literatura. Tal comparação não diminuiria, em nenhum dos lados, suas especificidades, até mesmo porque não nega que a

História se ocupa de eventos reais, enquanto a literatura, por sua vez, agrega ao real o imaginário. Tanto o romance quanto a História procuram dar uma idéia de realidade.

O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indiferente, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrência ou acontecimentos (WHITE, 2001, p.138).

O autor ainda enfatiza que o *status* de conhecimento atribuído à historiografia só diminuiria se a literatura fosse vista como mera representação imagética e incapaz de ensinar algo acerca da realidade. “A meu ver, vivenciamos a ‘ficcionalização’ da história como uma “explicação” pelo mesmo motivo que vivenciamos a grande ficção como iluminação de um mundo que habitamos juntamente com o autor” (WHITE, 2001, p.116). Não por acaso, o próprio Roland Barthes, crítico literário francês, disse em sua aula inaugural no *Collège de France* que todas as disciplinas poderiam ser excluídas do programa de ensino, exceto a Literatura. Pois somente a Literatura é capaz de falar/ensinar sobre tudo: por meio dela é possível conhecer a Matemática, a Geografia, a História...

Talvez seja útil lembrar a confissão de Hayden White (aparentemente permeada por certo ressentimento premeditado em relação às possíveis interpretações distorcidas que seus ensaios provocariam, principalmente entre historiadores), inscrita no prefácio de *Trópicos do Discurso*:

Nunca neguei que fosse possível o conhecimento da história, da cultura e da sociedade; neguei apenas que fosse possível um conhecimento científico, do tipo alcançado no estudo da natureza física. Mas tentei mostrar que, mesmo que não possamos alcançar um conhecimento propriamente científico da natureza humana, somos capazes de chegar a um outro tipo de conhecimento sobre ela, o tipo de conhecimento que a literatura e a arte em geral nos fornecem em exemplos facilmente reconhecíveis. Somente uma inteligência voluntariosa e tirânica poderia acreditar que o único tipo de conhecimento a que podemos aspirar é o representado pelas ciências físicas (WHITE, 2001, p.37-38).

Dito de modo semelhante, a arte e a literatura também propiciam certos conhecimentos, assim como a História. E todas elas podem ser contadas de diversas formas e provocar diferentes sentidos. O fato histórico, contudo, existirá necessariamente no plano extratextual e sua apreensão se dará mediante a narrativa do historiador, que poderá dotá-lo do caráter que desejar. É nessa questão que também se encontrará um dos pontos comuns entre

História/literatura e historiador/literato: o poder de, através do discurso, criar a “realidade” que deseja.

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção (WHITE, 2001, p.102).

Após pensar no poder de simulação do discurso histórico, torna-se mais compreensível e evidente o desejo que Walter Benjamin trazia consigo: que novas formulações sobre o discurso e a composição da História fossem pensadas. Ele sabia que, se a forma como a História era escrita fosse revista (ou tão-somente refletida), outra História poderia vir à tona, ou o próprio presente teria a possibilidade de ser construído de modo distinto.

Torna-se importante estar atento ao fato de que, embora se reconheça o ficcional na História, não se deve agir como inúmeros grupos ainda o fazem: receber desarrazoadas situações históricas com certo conformismo. Um exemplo real, representado ficcionalmente no longa-metragem *Hotel Ruanda* (filme que ilustrou os conflitos entre os grupos tutsis e hutus na década de 90, em Ruanda, na África), é a cena em que um fotógrafo estrangeiro está sentado no bar do hotel e dialoga sobre os conflitos protagonizados pelos dois grupos com o jornalista Benedict, de Kigali:

“Qual é a verdadeira diferença entre um hutu e um tutsi?” – pergunta o fotógrafo. “Segundo os colonos belgas os tutsis são mais altos e elegantes. Foram os belgas que criaram essa divisão”. “Como?” – insiste. “Escolhiam as pessoas com narizes mais finos e pele mais clara. Eles mediam a largura do nariz. Os belgas usaram os tutsis para governar o país. Quando se foram, deixaram o poder aos hutus que, é claro, se vingaram dos elitistas tutsis por anos de repressão” – Benedict responde com extrema normalidade. Após o diálogo, o fotógrafo olha para duas mulheres negras (bastante semelhantes, diga-se de passagem) que estavam sentadas ao seu lado e pergunta a uma delas: “Ouça, boneca, posso lhe fazer uma pergunta pessoal?” – a garota confirma com um sorriso discreto. “Você é hutu ou tutsi?” – indaga o fotógrafo. “Tutsi” – responde. Ele persiste: “E sua amiga, tutsi?”. “Não, sou hutu” – responde a garota. Surpreso e com certa ironia, o fotógrafo diz a Benedict: “Podiam ser gêmeas!” (PEARSON;GEORGE, 2005).

Segundo a História, tais grupos não são culturalmente distintos e possuem a mesma ascendência. Acredita-se que sua divisão se deu por motivos sociais, já que durante certo

espaço de tempo houve dominação de um grupo sobre o outro. Embora a História permita reconhecer que não há distinções étnicas, o filme retrata que a maioria dos ruandeses acredita fielmente na existência de uma diferença física entre hutus e tutsis, e tal crença é um fator que só fez estimular a guerra.

Conforme sugere White – ao discutir a relação entre o pensamento histórico e a imaginação mítica proposta pelo antropólogo Lévi-Strauss –, pretender mudar o percurso da História, seja por meio de revoluções ou mesmo por reformas, é de certa forma mitologizar, na medida em que generaliza ou naturaliza o que é simplesmente resultado das construções humanas. Querer exterminar os tutsis por acreditar que os hutus são superiores é (por que não?) adotar uma visão mítica. É certo que outras “razões” sociais conduziram os hutus a este sentimento de superioridade, contudo, não cabe citá-las aqui. O exemplo é pertinente por ilustrar como determinadas atitudes são consideradas processos naturais quando na verdade são atitudes meramente humanas. Na citação seguinte, Hayden White discursa sobre a perspectiva de Lévi-Strauss:

As histórias da fundação de cidades ou Estados, da origem das diferenças e privilégios de classe, das transformações sociais básicas causadas por revolução e reforma, das reações sociais específicas a catástrofes naturais, e assim por diante – todas estas histórias, segundo ele, apresentadas quer sob o aspecto de ciência social, quer de história, participam do mítico na medida em que “cosmologizam” ou “naturalizam” o que, na realidade, nada mais é que construções humanas que poderiam muito bem ser diferentes do que por acaso são. Encarado desta forma, historicizar qualquer estrutura, escrever a sua história, é mitologizá-la (WHITE, 2001, p.120).

Conquanto o filme tenha sido baseado em fatos reais, não se sabe ao certo se diálogos como aquele realmente ocorreram – é até provável que não, mas isso não nega que discussões semelhantes tenham feito parte da vida cotidiana dos ruandeses. A cena em destaque presta-se a mostrar que muitos não questionam a trajetória da História, a qual por vezes é vista, sob um ângulo, como retilínea e invariável e, assim, supõem-se a impossibilidade de mudança no seu percurso.

Visto que as idéias de um judeu alemão (o filósofo, teólogo e marxista Walter Benjamin) foram referidas nesse estudo, talvez seja interessante citar outro exemplo que reflita sobre o poder do homem diante da História, de modo que se avultem novas idéias concernentes ao contexto das formações do pensamento benjaminiano. Desconsidera-se novamente a pretensão de se obter respostas. Trata-se, pois, de um tema demasiado

recorrente: o nazismo. Apesar de novas questões serem constantemente postuladas, ainda assim não há compreensões que expliquem (ou justifiquem) o genocídio.

Sendo o fato a Segunda Guerra Mundial, é possível pensar em quantos judeus foram mortos tentando compreender as situações dentro da história que provocaram tal genocídio? Quais as vozes silenciadas e as bases para a construção desse enredo? Em qual momento da história o III Reich encontrou respostas para justificar seus padrões de estética, ou mesmo decidir quem era indigno de viver? Reportagens recentes trazem fotografias de alemães vivendo em perfeita tranquilidade e harmonia no fatídico campo de *Auschwitz*, ao mesmo tempo em que seus semelhantes (os judeus) eram barbaramente exterminados. Qual a história contada a eles que, “anestesiando suas consciências”, justificaria tamanha ausência de compaixão para com suas vítimas?

Tanto Veyne quanto White (e por que não Benjamin?), cada qual à sua maneira, procuraram abrir as cortinas do palco da História, ou mesmo revelar as artimanhas, propositais ou não, presentes em seu enredo. Dessa maneira, a História é vista ora como um romance da vida real, ora como um tecido repleto de buracos, ora como o resultado de um trabalho que muito se assemelha ao ofício do literato. White ainda dirá que, convencionalmente, as pessoas recorrem à História na tentativa de dar sentido à própria história de vida. Benjamin, motivado pelo horror da Segunda Guerra, quis mudar a sua adotando suas teses como instrumento. Incontáveis são as formas de propor contra-histórias, seja por meio de obras de artes ou pelo compartilhamento de memórias individuais no intuito de interferir nas memórias coletivas e assim promover novos percursos.

Por vezes, o próprio ineditismo de um evento presente possui o poder de transformar todo um passado; basta pensar na recepção da recente notícia que, abalando muitos dos seus admiradores, revelou a participação do ganhador do prêmio Nobel, Günter Grass, como integrante da Waffen-SS (tropa de elite nazista). Tal notícia foi um escândalo na Alemanha, e, para inúmeras pessoas, Grass deixou de ter – de modo inclusive irreversível – o mesmo prestígio. Novas leituras de todo o reconhecimento por ele adquirido no passado serão refeitas, não somente por ter servido na juventude hitlerista, mas pela ocultação (tão prolongada) do ocorrido, e sobretudo por ter-se portado, desde sempre, como uma voz ativa a serviço da exposição – e conseqüente reprovação – dos crimes passados.

Conferir significado ao mundo que o cerca será sempre tarefa de suma importância para o homem. Se a ciência exprime suas hipóteses referentes ao mundo, a arte, por sua vez, expressa a visão que se tem dele (WHITE, 2001). A História traduz-se em – assim como os mitos, a filosofia e as obras de arte – tentativa de dar sentido ao mundo. Diante do perecer o

homem necessitou encontrar formas de compreender e lutar contra a finitude; por isso o registro fez-se habitual na vida cotidiana. Segundo Benjamin (apud GAGNEBIN, 2005, p.137), “aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem”.

A necessidade de guardar recordações na escrita e a tentativa de registrar acontecimentos com absoluta precisão para uma recordação futura acompanham, de forma ainda mais evidente, o dia-a-dia dos homens nesse início de século. Na medida em que tudo se esvai, a necessidade de registro se amplia. É pertinente ao contexto ressaltar outro instrumento, conhecido primeiramente pelo século XIX, a fotografia. Através dela foi possível apreender desde os acontecimentos mais triviais até os mais relevantes para a História. Mesmo tendo a fotografia uma linguagem distinta da linguagem verbal (seja no discurso histórico ou literário), é possível perceber que seu poder de subversão muito se aproxima dessas linguagens, pois todas trazem consigo a possibilidade de iludir, transformando então a realidade.

Pode-se aprofundar o tema pelo estudo de uma obra específica, intitulada *Três corações por três corações*. No ano de 2006, três fotógrafos, Estevam Avellar, Marco Antônio Gabriel e Sansão Bogarim, tiveram a iniciativa de contar a história da cidade de Três Corações através de fotografias. A obra é composta por imagens da cidade fotografadas no ano anterior à publicação e tem como apresentação quatro textos de autores tricordianos convidados a discorrer sobre suas impressões referentes à cidade. Três Corações passa a ser vista por duas perspectivas: a cidade gráfica (fotográfica e textual) e a cidade histórica. Se correntemente o passado se materializa pelo olhar do presente, a partir do *tempo-agora*, a percepção da cidade gráfica remete à história preconcebida ou sugere outra nova, uma história reinventada? Quais seriam as dessemelhanças e os encontros entre a cidade gráfica (sugerida pelo livro) e a histórica (tradicionalmente instituída na região)?

Historicizar é, também (se visto por determinado ângulo), rememorar. Rememorar, por sua vez, é trazer o passado para o tempo presente, sob o olhar do presente. No livro *Três Corações por três corações* as fotografias se completam com os textos memorialísticos; enquanto os textos deslocam o passado da cidade em direção ao leitor, as fotografias (tiradas recentemente) vão ao encontro desse mesmo passado. Para que tais questões fujam da superficialidade, é imprescindível uma leitura mais apurada da obra.

O segundo capítulo terá o propósito de percorrer os caminhos da fotografia e de encontrar o passado da cidade sul-mineira através dos olhares de quem o viveu. Após refletir, através das transformações na historiografia, as inúmeras possibilidades de sentido na tentativa de se apreender um objeto, observou-se que uma mudança de perspectiva pode

culminar numa mudança de objeto, ou melhor, na imagem que se constrói desse objeto. Portanto, se há inúmeras releituras dos acontecimentos, teria sido o passado exatamente como o imaginam? E quando se trata da história de uma cidade, ela é transformada se pensada por outro viés? Trocar experiências com a obra será a forma mais adequada de se compreender a história que *Três Corações por três corações* intenta contar.

### 3 DA CIDADE HISTÓRICA À CIDADE GRÁFICA: RELEITURAS DO TEMPO

Com a língua, podem-se fazer discursos científicos, memorandos burocráticos, cartas de amor, listas de compras no mercado e a Paris de Balzac. Com a fotografia, podem-se fazer fotos de passaporte, fotos meteorológicas, fotos pornográficas, raios X, fotos de casamento e a Paris de Atget (SONTAG, 2004, p.164).

Ao falar de minha cidade natal e das possíveis (re)leituras do seu passado e presente, sinto-me, neste segundo capítulo, autorizada a discursar em primeira pessoa. Não que tal não me fosse antes permitido; entretantes, o capítulo precedente requereu certo distanciamento na medida em que o objetivo traduzia-se em discorrer sobre algumas das possibilidades de apreensão da realidade, especialmente sob a estrita perspectiva do discurso histórico.

Com base no livro de fotografias *Três Corações por três corações*, refletiremos acerca do universo gráfico que a literatura e, sobretudo, a fotografia são capazes de criar. Faremos então um breve apanhado da história tricordiana e, posteriormente, da ciência fotográfica – nesta última, a ênfase estará em novas formas de representação possíveis desde seu advento e na sua maneira peculiar de lidar visualmente com o mundo.

As primeiras notícias a respeito de Três Corações datam de 1737, quando os bandeirantes se instalaram nas proximidades do Rio Verde; vieram em busca de ouro e permaneceram na região através de simples acampamentos. Historicamente, a cidade origina-se com a construção, em 1760, da capela dedicada aos Sacratíssimos Corações de Jesus, Maria e José, fundada pelo português Tomé Martins da Costa – o qual, para a inauguração, encomenda um orago talhado em madeira, cujo formato perfazia três corações, no intuito de ornamentar o altar. Essa história é, dentre outras, uma das potenciais versões que motivaram o nome oficial conferido à cidade.

Somente no ano de 1884, a vila – título que até então lhe cabia – é finalmente emancipada, sendo elevada à categoria de cidade. E, nessa mesma data, Três Corações recebe a célebre visita do Imperador Dom Pedro II que, em companhia da Família Imperial, inaugura a Estrada de Ferro Minas & Rio.

Posteriormente à emancipação, as informações sobre a região são mais abundantes e seguras. Com aproximadamente sete mil habitantes, a cidade alcança um considerável progresso cultural. É desse período o surgimento de clubes literários (com destaque para o intitulado *Clube Literário Rio Verdense*), bem como do primeiro jornal, *Mineiro do Sul*, precursor de diversos outros semanários. No plano artístico, destaca-se o jovem jornalista

Carlos Lúcio Castex – responsável pela direção de grupos amadores de teatro, da Sociedade Dramática e do jornal *O Passageiro* –, além da cantora lírica e atriz de teatro Nina Sanzi, que já obtivera grande sucesso na Europa.

Em 1900, uma feira de gado se instala na cidade. A ocorrência é emblemática, suscitando ainda hoje a difusão de histórias e lendas a respeito. Conta-se: a simples audição do somido característico do berrante fazia os habitantes – e quem mais estivesse nas ruas – debandar, seja em direção às suas residências ou a qualquer outro local seguro, vez que o ruído prenunciava a passagem da boiada. Há ainda outras histórias, tão representativas quanto:

Certa vez um grupo de “boiadeiros” perseguia um desses animais desgarrado nas ruas da cidade e que se negava a obedecer às ordens de seus acoadores. Mas tanto foi a teimosia dos homens que o pobre animal ficou encurralado em determinado setor da rua. Vendo que seria “laçado” irremediavelmente, apelou para o mais pronto esconderijo: entrou porta adentro do consultório de um velho dentista. Não satisfeito com a sala de espera, penetrou na sala de operações; na cadeira estava um cliente que, no ardor da refrega, não teve dúvida, saltou por uma janela deixando que o velho profissional se houvesse com o estranho “cliente”... Cada movimento que o boi fazia os móveis se desaprumbavam inclusive as paredes do prédio. Resultado: os homens lá entraram para resolver o caso, mas o animal apavorado “presenteou” o dentista com fortes trancos que lhe valeram a fratura do fêmur... (FONSECA, 1984, p.76).

O estabelecimento da feira de gado engendra, ainda hoje, opiniões bastante contraditórias. Alguns a julgam importante fonte geradora de progresso para a região, já que era reconhecida como uma das mais importantes do país. Por outro lado, há a posição (igualmente embasada) de seus críticos, para quem a cidade nada progrediu nesse espaço de tempo, e sua contribuição, quando muito, se restringe à edificação de lendas e histórias fantásticas, narradas com surpreendente desenvoltura pelas gerações contemporâneas. A título de exemplo, cite-se a existente no próprio hino da cidade: três moças que se apaixonam por boiadeiros e são por eles abandonadas.

De Goiás eram os três boiadeiros  
E do rio as três voltas no chão...  
Três violas traziam os tropeiros  
– Fundadores do nosso torrão.

Ao deixarem esta terra morena,  
Três Marias deixaram a chorar:  
É Jacira, é Juçara, é Moema  
De olhos verdes, das cores do mar (BRASIL, apud SOUZA, 1971).

Em 1928, nova igreja é inaugurada. Dessa feita, com esplendorosa torre gótica, sem oragos singelos; belas imagens sacras compõem o altar. O acabamento interior foi revestido – o que se materializa tempos após a primeira estruturação – de primorosas pinturas a retratar desde o nascimento de Cristo até sua crucificação, cuidadosamente elaboradas pelo pintor Pedro Zogbi.

Ante à natural trajetória do tempo, Três Corações conhece o cinema, inaugura sua primeira rádio, constrói suas praças, casas noturnas, torna ilustre (hoje não mais, diga-se de passagem) seu carnaval e recebe a visita do ministro da guerra Canronbert Pereira da Costa – que trazia consigo um comunicado decisivo: a Escola de Sargentos das Armas se instalaria no local. De seus filhos, três, em especial, fazem-se dignos de nota: José Godofredo de Moura Rangel (homem de letras), Benefredo de Sousa (historiador da cidade) e o mais conhecido dos três, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé.

Hoje, com aproximadamente oitenta mil habitantes, Três Corações apresenta um expressivo desenvolvimento industrial, e tem significativo destaque na agropecuária. No âmbito da arte e cultura, a cidade almeja consolidar-se: artesãos, poetas, jornalistas, músicos, fotógrafos, artistas em geral buscam constantemente o reconhecimento de suas atividades, e anseiam, por meio delas, instaurar uma memória cultural na cidade.

Precisamente nessa categoria se encontram os fotógrafos Estevam Avellar, Sansão Bogarim e Marco Antônio Gabriel, responsáveis pela publicação do livro de fotografias *Três Corações por três corações*. Trata-se de um trabalho artístico no qual, conforme sugerido pelo título da obra, a cidade é (re)vista – e (re)construída graficamente – através da ótica particular de seus idealizadores.

O livro é composto por 139 fotografias (todas em preto e branco) e tem como apresentação quatro crônicas: *Três Corações 1920*, *Uma rua chamada Cotia*, *Toda cidade*, *Da cor da terra*. Os escritos são redigidos a convite dos fotógrafos/organizadores, e resultam em relatos diferenciados, que abarcam desde lembranças triviais até fatos históricos consolidados, vivenciados ou não por seus narradores. Na empreitada, cada qual imprime ao feito seu ponto de vista e experiência pessoais. Os textos, bastante distintos entre si, têm o mérito de resgatar o passado de Três Corações através dos recursos utilizados por cada um. Há lembranças, monólogos e até mesmo a narrativa de um personagem fictício do início do século passado.

Vale lembrar, antes de iniciarmos as reflexões sobre as crônicas que compõem a apresentação da obra *Três Corações por três corações*, algumas características da crônica

como gênero textual. Considerada por muitos como texto cujo propósito é entreter, a crônica, ambivalentemente, além do mero entretenimento insinua sérias críticas sociais. Ao trazer a oralidade para a escrita, adota linguagem pouco formal. O crítico literário Antonio Candido diz que ela é também vista como *gênero menor* e, precisamente por essa condição (o que pode parecer a princípio paradoxal), adquire seu maior valor: está mais próxima dos homens.

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural (CANDIDO, 1992, p.13).

Por diversas vezes, o cronista aborda temas bastante triviais. Contudo, é a partir deles que o discurso se expande a assuntos de maior relevo para a sociedade – tornando significativo o que, outrora, se mostrava insignificante. Candido recorre à idéia de que a crônica “é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (1992, p.14). Literatura e História, portanto, nela se encontram: pode-se conhecer, através da subjetividade do autor, o cotidiano de inúmeras épocas. O verdadeiro e o ficcional se mesclam no “gênero do entretenimento”.

Crônicas não são escritas para durar: sua efemeridade se manifesta sobretudo em virtude do veículo em que, comumente, circulam. Entretanto, as que compõem a apresentação do livro de fotografias de *Três Corações* tendem a resistir ao tempo, já que não foram escritas para o jornal. Nessas crônicas, as impressões do “cotidiano” (de um tempo passado) consubstanciam-se à memória dos autores e à história da cidade.

## 2.1 As crônicas

*Três Corações 1920*, é assim intitulada a primeira crônica. Escrita pela tricordiana Márcia Lemos Fonseca Barbosa, a crônica difere das outras três principalmente por não expor lembranças de momentos vividos pelo próprio narrador. A autora não resgata seu passado ou suas lembranças. O que Márcia promove a partir do texto é o deslocamento do leitor a um outro passado, nos primórdios da cidade.

Narrado por um típico mineiro, provavelmente residente na cidade no ano de 1920, essa crônica se caracteriza, essencialmente, por sua linguagem regionalista. O que se percebe, logo nas primeiras linhas, é que as histórias (do rio, dos bois, da cidade...) não são contadas aos habitantes contemporâneos do narrador, mas ao homem moderno, ou, mais especificamente, a nós, leitores da obra.

Vê-se que o senhor não percebe o prosear da natureza. Carece tento, acostumação [...] Nasci em dia de santo guerreiro. Fui peão, tive minhas valentias, conto verdades, lembranças, os acontecidos. Posso lhe servir, dar informe, pois possuo preceitos. O de ruim deslembro, é turvação. Mas o de bom, o verdadeiro, guardo no pensar. Por assim, até hoje costumo reviver o correto, pois tenho meus silêncios que me ajudam a recordar. Sei de tudo e, se lhe apraz, eu conto. O rio vem da Mantiqueira, o Verde... (BARBOSA, 2006, p.10).

O narrador prossegue descrevendo a trajetória do Rio Verde pela cidade. Tema constante de poetas e cronistas da região, o rio, além de ser belo por sua cor e formato, é considerado de suma importância (não apenas hídrica, embora especialmente) para os tricordianos. Outra das versões acerca da origem do nome da cidade se baseia nas curvas do rio: dizem que suas voltas ao redor do município se assemelham ao formato de três corações. Márcia Lemos assim o descreve:

Adulto, aporta em Três Corações, campeando espaço, passagem para suas águas verdes e cada vez mais transparentes. Farturoso de peixes, o Verde, cumpridor também de suas obrigações de rio. Se lá atrás salta entre as pedras, aqui dá vau. Se possui barrancos altos, por vez também se espraia [...] Amoroso e brincalhão, inventa caminhos. Lambe as pilastras da ponte de ferro, desliza suavemente por seu leito de planura e, se faz barulho roncador nas cachoeiras, suspirar nos rebojos quando, sem adeus, segue viagem, até esbarrar no Sapucaí (BARBOSA, 2006, p.10).

A crônica se divide em duas partes: na primeira, o narrador discursa sobre o rio; na segunda, sobre os bois. Torna-se relevante lembrar que no ano de 1920 a feira de gado ainda estava na região. A autora faz uso das histórias contadas nos dias atuais, colocando-as na fala do narrador:

Na cidade, tem duas preocupações, o berrante: acalma a boiada, enquanto avisa a população do perigo iminente. Já na Rua Nove, as pessoas se escondem, entrando na primeira porta encontrada, pois não se fecham à chave as portas das casas tricordianas. De valia, tal costume, pois é comum um boi desgarrado do corpo da boiada, nervoso, investir sobre os passantes [...] Pelas madrugadas, já se inicia o embarque de quinhentos bois divididos nas gaiolas do comboio da Minas & Rio, restando aos boiadeiros, as lembranças (BARBOSA, 2006, p.10).

Três Corações, em 2008, não mais enxerga transparente a água do rio e já perdeu o hábito de não fechar com chaves as portas de suas casas (reflexos sociais dos tempos). A Feira de Gado se tornou apenas um bairro periférico. E os boiadeiros se mudaram para as fazendas nos arredores da cidade.

Através do proseador de 1920, “valente” e “nascido em dia de santo guerreiro”, podemos reconstruir, embora ficcionalmente, parte da história de Três Corações no início do século XX. Contudo, faz-se notória a ambivalente leitura passível de ser efetivada ante a coexistência de dois tipos distintos de leitores: os que desconhecem os fatos ocorridos na cidade e os que são capazes de apreendê-la historicamente.

*Uma rua chamada Cotia* é o nome da segunda crônica, composta pelo cineasta tricordiano Braz Chediak. O texto se refere à chamada rua Cotia que, nos dias de hoje, é o nome de um dos principais bairros da cidade. Seguindo a linha do “bom e velho” narrador tradicional, o autor conta, em primeira pessoa, fatos de sua própria história. Ao passear pela rua em que morava, ele recorda, regressando à infância, as experiências vividas... E assim as descreve:

Por instantes, volto à minha infância, à rua descalça, sem asfalto, quando meu avô, Seu Zé Turco, em sua cadeira de balanço, olhando para fora, me gritava ao ouvir o barulho de algum automóvel: - Braz, vem fechar a janela! Era assim. Naquela época havia 2 ou 3 carros em Três Corações e dava tempo de fecharmos as janelas antes que a poeira entrasse (CHEDIAK, 2006, p.11).

Através de recordações, Chediak revela seu passado ao leitor do presente. Ao fazer alusão a lugares, pessoas e histórias, reconstruímos, junto com o autor, a antiga Três Corações. Por meio da memória de Braz, apreendemos imaginariamente um tempo há muito ausente.

Para mim, a Cotia tinha uma fronteira espiritual que passava pela subida do Herculano. Dali avistávamos toda a cidade e, com ela, a alegria de tomarmos uma vitamina no Seu Elias; um sorvete no Jorge Casquete; uma pipoca no Zico e – maravilha das maravilhas – os cinemas. Sim. Naquela época havia cinemas em Três Corações e era neles que nos reuníamos para sonhar. Mas o tempo passa. Até mesmo algumas palavras passam. Ninguém mais diz “semblante”, não se faz mais “ajantarados”, os costumes mudaram, as janelas foram substituídas pela televisão, que também ocupou o lugar na sala onde antes haviam as imagens de “novenas”(CHEDIAK, 2006, p.11).

Ao prosseguir sua caminhada, as imagens vão se alternando: “Passo pela estação e vejo meu pai com seu uniforme cáqui – depois azul marinho – dando licença para os trens, enquanto minha mãe vende cafezinho e pastéis no bar” (CHEDIAK, 2006, p.11). E, nas linhas seguintes, como num giro de câmera, reconhecemos o narrador já adulto que, por sua memória, novamente evoca o passado com muito saudosismo.

Ainda ouço o canto triste, doloroso, da Verônica nas semanas santas, e o passo das beatas, vestidas de preto, cabisbaixas, com seus terços

pendurados nas mãos entrelaçadas. Hoje tudo é memória, apenas memória. A cidade cresceu, as velhas gerações se foram e novas gerações surgiram. Este é o processo natural. Mas a Cotia ficou, eterna, gravada em meu coração com um gosto de jaboticaba madura... (CHEDIAK, 2006, p.11).

*Toda cidade* se apresenta como o mais ousado dos quatro textos. Escrito pelo advogado e poeta tricordiano Roberto Iemini de Carvalho, a crônica é narrada em primeira pessoa, sendo o próprio autor o narrador-personagem.

Roberto Iemini, veementemente, dialoga com *Três Corações*, fazendo dela também uma personagem. Num processo de fuga – ao tentar se livrar de suas ruas, suas casas, de seu ar – Roberto expõe sentimento de repulsa, de revolta e, em um exílio sem mandantes, vai-se embora conhecer outras *caras*, outros *ares*, outras *culturas*... “Meus sonhos eram de fuga. Meu desejo, te esquecer. Partí levando dentro de mim o labirinto feito da tua ausência para perto de um mar, diferente do teu rio que com tuas voltas me enredavam e me prendiam” (IEMINI, 2006, p.12). Em seu esconderijo, o poeta procura explicações para essa “vontade de retorno” que nele se instaura.

Para me render procurei o teu passado e reconstruí lembranças de fatos, versões destes fatos; busquei entender teus habitantes, teus conflitos, as palavras adolescentes dos meus amigos, nas manhãs dominicais de tua praça [...] Mas a tua linguagem tosca de boiadeiros não me permitia voltar (IEMINI, 2006, p.12).

Para que pudesse retornar, ele necessitava compreender o passado da cidade. E constatou que os mesmos que a *inventaram*, também a perderam; o poeta, lastimavelmente, diz a *Três Corações*: “diante da brutalidade histórica dos fatos, te deixaram no limiar deste belo e enigmático crescimento caótico, onde a cidade ancestral sobrevive sob as camadas da modernidade.” Ao percorrer sua história, Roberto Iemini nota a existência dos “filhos intelectuais, rebeldes políticos, poetas, músicos, pintores, sonhadores e loucos de todos os gêneros” que viviam além da linguagem tosca dos boiadeiros. E era isso que, conforme suas palavras, tornava a cidade irresistível. Assim finaliza sua crônica:

Cidade má, cidade mãe que exila teus filhos para depois os acolher e os aprisionar nos seios verdes das tuas montanhas [...] voltei para ti minha puta amada, meu destino único, minha fera e jaula. Estás dentro de mim como estou dentro de ti cidade genial, cidade infernal, e minhas armas são clássicas e fatais: liberdade, igualdade, fraternidade. Voltei a sonhar contigo, aqui, sob um céu azul, fino e doce. Não sobreviveremos às fotos deste livro: um outro olhar nos sonhará (IEMINI, 2006, p.12).

Ao constituir uma visão panorâmica da cidade na medida em que dialoga com ela, o autor mescla fatos de sua vida particular com a história de Três Corações. E, ao lançar o olhar sobre o passado de sua terra, percebe-a como símbolo de sua própria existência, e não mais mero conceito geográfico. Só assim volta a sonhar com ela.

O último dos quatro textos é *Da cor da terra*. Traços de revolta permeiam a crônica do escritor tricordiano Valério Neder Andrade. Após longas – talvez desnecessárias – indagações existenciais, Valério, ao falar de Três Corações, considera inverdade que o nascimento da cidade tenha se efetuado “sob os auspícios da sagrada família”. Segundo o cronista, sua origem tem por base apenas o sentimento de ganância:

O homem queria o ouro do Congo Fino, depois esparramou as plantações de café, para encher a burra com o ouro negro, mais tarde foi a vez das incontáveis reses na balança precisa da Feira de Gado [...] a Feira de Gado, mais uma invenção das aberrações políticas, só derramou desastre e falsa riqueza no chiqueiro do Arraial do Rio Verde, não necessariamente nessa ordem. O que houve, o tempo depois nos ensinou, foi uma fartura de desgraças. Durante o tempo da feira nada foi plantado, nada foi erguido, nada foi projetado (ANDRADE, 2006, p.13).

Após recapitular relevantes fatos históricos, o autor relembra momentos de sua infância – tempo, segundo ele, interrompido pela rigidez do presente. São comuns, em textos dotados de memorialismo, declarações de que a felicidade se detém no passado. Mas tais afirmações são apenas reflexos das frases que ouvimos cotidianamente, algo do gênero: “éramos felizes e não sabíamos”, seguidas de suspiros nostálgicos. Ou ainda, como o próprio Valério (2006, p.13) escreve ao final de sua crônica: “O melhor da gente está no álbum de fotografia. E em nossa memória. A doce e terna terra dos carnavais, dos azuis infindáveis, dos abraços sem limites e sem preconceitos”.

Examinando os textos que introduzem as fotografias em *Três Corações por três corações* notamos que os autores, cada qual com seu estilo, reconstroem, a partir de suas lembranças e olhares, períodos sugestivos da história do município. A reelaboração do passado que fazemos durante a leitura das crônicas é semelhante ao enredo que também formulamos em nossas mentes, ao ler alguns fatos da História. Portanto, torna-se mais perceptível uma das questões defendidas por Hayden White: que o discurso histórico não é o único capaz de suscitar a idéia de realidade. A crônica, assim como outros gêneros literários/narrativos, recapitula eventos reais. E, nesse caso específico, opta-se por discorrer tais eventos literariamente, sem pretensões científicas. Mesmo que determinados temas inexistam na vida real, a literatura terá sempre o poder de fazê-los parecer reais.

*Três Corações por três corações*, ressaltado, é um livro de fotografias. Os textos compõem somente sua apresentação. Espaço mais que adequado, pois eles situam os leitores inscientes da cidade e sua respectiva história, além de iluminar a leitura das fotografias através do imaginário que se constrói.

## **2.2 As fotografias**

Iniciaremos, pois, a leitura das fotografias. A tarefa requer certo preparo, na medida em que deixamos a linguagem verbal para adentrarmos numa linguagem não-verbal. O universo da fotografia pode ser ainda mais fascinante se deixarmos de vê-lo somente como a arte de paralisar imagens em dados momentos. As fotografias mais nos ensinarão se aprendermos a olhar para elas.

A estética do século XXI é marcada pelo grande número de imagens. Nesta era midiática, na qual parece não haver limites para o avanço tecnológico, o que se presencia é um mundo rodeado por videografias, holografias e infografias. Contudo, o movimento no espaço-tempo – do olho humano à câmera – teve sua origem na fotografia.

A Europa, no início do século XIX, vivia em meio às guerras napoleônicas e ao turbilhão deixado pela Revolução Industrial. A descoberta do vapor como força motriz impulsionou as produções tecnológicas, contribuindo para a impressão de livros, revistas e jornais, além de seu uso também nos meios de transportes, como a criação do barco e da locomotiva a vapor. Diminuindo as distâncias, a difusão cultural tornou-se mais ampla.

Este é o contexto social que permeia a vida do químico francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e do jovem pintor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), criadores do daguerreótipo. O professor norte-americano de belas-artes H. W. Janson e seu filho Anthony F. Janson, no livro *Iniciação à História da Arte* (1988), fazem uma observação importante ao falar da fotografia como produto social de uma determinada época. Eles afirmam que a câmara escura (caixa com pequena abertura em uma de suas extremidades), no século anterior à criação do daguerreótipo, já era muito utilizada para auxiliar os desenhos de cenas arquitetônicas. Todos os componentes necessários para a construção de uma câmera fotográfica eram conhecidos; no entanto, seu surgimento não se concretizou porque a época prescindia de tal criação.

O século XVIII foi uma época excessivamente voltada para a fantasia para que pudesse se interessar pela linearidade da fotografia. A pintura rococó de retratos, por exemplo, preocupava-se mais em criar uma imagem que favorecesse o modelo, do que em reproduzi-lo com exatidão (JANSON, 1996, p. 425).

Com essa ocorrência histórica tornou-se improvável a invenção fotográfica nesse período; não obstante, foram outras razões históricas e ideológicas (aproximadamente cem anos depois) que motivaram pesquisadores a criar um instrumento que, acreditavam eles, pudesse captar o real e registrá-lo tal qual ele se apresenta.

Mas teria a fotografia o poder de captar o real? Estaria ela extinguindo a subjetividade presente na pintura? Sua criação seria a própria morte da arte? Diversos conflitos interpuseram-se entre as reflexões dos críticos contemporâneos e o nascimento da fotografia. Ainda hoje o tema é bastante recorrente, sobretudo nos estudos de semiótica. Alguns vêem na fotografia a própria arte; outros a consideram tão-somente instrumento para alcançá-la. Para Walter Benjamin, fotografia é subversão do tempo; para Roland Barthes, teatro.

O tempo foi parado pelo aparelho fotográfico. A fotografia estroboscópica fixou, através da soma de imagens sucessivas, novas estruturas antes apenas supostas; os raios infra-vermelhos, os raios X, tornaram possível fotografar o invisível; o cinema possibilitou tornar mais lento ou acelerado o tempo de qualquer fenômeno e proporcionou-nos o percurso apreciável de um devir que, de outro modo, seria apenas calculável (BENJAMIN, 1984, p.222-223).

Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. (...) mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (BARTHES, 1984, p.52-53).

Nenhum deles contrapõe o fato de que há um poder na fotografia: o poder de iludir quanto à realidade. E mesmo no fotojornalismo, o espaço-tempo é fragmentado pela captura da lente, pelo olhar do fotógrafo, o que vem a ser ainda suplementado pela legenda.

O advento da fotografia provocou certa aflição nos pintores. Sabe-se, através da ordem dos acontecimentos, que a fotografia não causou a morte da pintura, sequer afetando a essência de sua arte. Ao contrário do que se pensava, ela muito contribuiu para as artes tradicionais e também para as novas formas artísticas; as placas fotográficas, por exemplo, foram demasiadamente utilizadas pelos pintores no aprimoramento de suas telas. Entretanto, a fotografia somente foi reconhecida como arte quando se livrou do picturalismo, ou melhor, da tentativa de se assemelhar à pintura. A pluralidade de fotógrafos existentes no final do século XX comprovou que há inúmeras formas de representação através da fotografia. Ela foi

denúncia, com a fotografia documental; foi arte, com os fotogramas de Man Ray; e inclusive, registro trivial, com as nuvens de Stieglitz.

Após seu surgimento, a fotografia muito se aprimorou. Cada época projetava, a seu modo, o olhar lançado ao mundo externo. Sendo instável o equilíbrio da vida estética, não cabe aqui tentar delimitar o olhar que permeou cada época, mas apenas reconhecer que os estudos referentes à evolução da fotografia – que durante todos esses anos demonstrou, através da habilidade do fotógrafo, o poder da imagem de ampliar a visão do homem – têm lugar central na cultura contemporânea.

O século XXI herdou um mundo povoado de imagens. Vivemos na era das memórias externas: escrita, fotografia, disco rígido... Sendo necessária – ou simplesmente desejável – a lembrança de algo relevante, basta registrá-la nessas memórias. O uso recorrente desses meios artificiais, o deslocamento do interno para o externo, tudo isso cria uma constante luta contra a mortalidade da memória. Nesse contexto, faz-se necessário reconhecer a fundamental contribuição dos mencionados recursos para a construção da história, os quais evidenciam uma terminante realidade: tudo aquilo que se restringe à simples memória não pode ser deixado como herança, não sobrevive à morte da pessoa e, por consequência natural, desemboca no completo esquecimento, tal qual jamais tivesse existido.

Em *Imagens da memória* (1997), o escritor contemporâneo César Guimarães fala sobre uma “entropia do sentido”. Conforme suas palavras, a desordem no sentido é causada pela acumulação e circulação incontrolável das imagens, o que resulta na saturação – visto que as imagens vêm e vão em um curto espaço de tempo: na medida em que se guardam novas imagens, outras são instantaneamente esquecidas. Guimarães se refere à imagem também utilizando o seu aspecto polissêmico – imagem como lembrança, inscrita em algum suporte, tornada signo, representação verbal, pictórica, fotográfica, cinematográfica ou videográfica... A partir dessa linha de estudo, o autor ainda indaga: “Como voltar-se para os signos da memória numa época que tornou impossível a duração?”(GUIMARÃES, 1997, p.18). Esta é a razão em virtude da qual, atualmente, tanto se fala na preservação da memória. O medo de que a profusão de imagens efetue um total esquecimento resulta em uma ânsia por registros.

A fotografia celebrou-se como um espelho que possui memória – uma memória química, para ser mais exato –, transmutando-se numa nova revolução para a preservação de imagens. “A memória humana tornou-se uma chapa fotográfica, preparada para a gravação e a reprodução da experiência visual” (DRAAISMA, p.174).

Susan Sontag, autora da obra *Sobre fotografia*, disserta sobre a capacidade humana de apreender experiências – e até mesmo o mundo – em miniaturas, em pequenas imagens. Segundo a autora (2004, p.13), “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”. Acreditar na possibilidade de se obter o mundo em imagens nos proporciona certo poder: o de paralisar o espaço-tempo e comprovar que realmente algo ocorreu. Não fotografamos somente no intuito de rememorações futuras, fotografamos tendo em vista que, ao transformar em objetos tangíveis as imagens capturadas, sejam elas pessoas ou coisas, podemos possuí-las simbolicamente. “O resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens” (SONTAG, 2004, p.12).

Com efeito, a fotografia tornou-se hábito constante na vida social: fotografa-se o nascimento, a morte, a tragédia, as comemorações... “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas (SONTAG, 2004, p.19).”

Desse modo, a câmera fotográfica nos armou na luta contra o *perecer* (no sentido benjaminiano do termo), porque consideramos especialmente digno de registro aquilo que se faz perecível, aquilo que nos escapa. Assim como o discurso histórico respondeu ao desejo de registrar grandes acontecimentos, a câmera possibilitou eternizar momentos em imagens e *trapacear* o perecível.

Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós (SONTAG, 2004, p.22).

Em *A câmara clara*, Roland Barthes (1984, p.12) exprime a vontade de “saber a qualquer preço o que ela [a fotografia] era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade de imagens”. *A câmara clara* foi escrito quando Barthes se encontrava em estado de luto em decorrência da morte de sua mãe; sendo um intérprete muito pessoal, após percorrer inúmeras fotos, é na foto da mãe num jardim de inverno que Barthes reconhecerá o fio que o ligava ao universo fotográfico. Assim ele descreve a imagem:

Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de

vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balastrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: “Um pouco para frente, para que a gente possa te ver”; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado (BARTHES, 1984, p.101-102).

Ao revisitar tal fotografia, Roland Barthes reencontra, na imagem da mãe ainda menina, a figura maternal que conservava na lembrança. Constata-se que fotografias nos remetem ao sentimentalismo, sobretudo quando há uma morte dupla, a saber, a morte proporcionada pela arte fotográfica – consistente na imagem estagnada no papel – e a morte extrafotográfica, ou seja, perecimento carnal da pessoa que se estima. Ambas possuem o atributo natural de potencializar mutuamente seus efeitos, os quais já seriam dramáticos mesmo em um contexto individual. Não por acaso Susan Sontag taxara a fotografia de “arte elegíaca”.

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p.26).

Assim como o discurso histórico, as fotografias configuram, outrossim, interpretações do mundo; são (ou podem ser), concomitantemente, objetos simbólicos e fontes de informação, de natureza tão artística quanto documental. Tal qual o historiador, o fotógrafo é capaz de simular a realidade, não somente com recursos verbais (no caso das legendas), mas utilizando efeitos de luz, alterações de cor, enquadramentos, poses...

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. [...] As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas (SONTAG, 2004, p.14-15).

Quando as fotografias são publicadas em livro, como acontece em *Três Corações por três corações*, ao serem dispostas em seqüências, provocam certo fluxo, certo desenrolar – movimento comparável ao da narrativa. Contudo, tal sintaxe não impossibilita que as fotografias sejam observadas individualmente, e assim possamos ver em cada foto uma obra independente. Nos dois procedimentos de visualização, a questão da seleção torna-se fundamental. É possível, portanto, refletirmos sobre os ângulos escolhidos pelos fotógrafos, ou mesmo pensarmos no que não foi capturado pela câmera, nos lugares desprestigiados, nos espaços não escolhidos para compor o livro.

Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência [...] Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas (SONTAG, 2004, p.16-17).

Além do virtuosismo da forma, as fotografias de *Três Corações por três corações* se destacam pela (re)construção gráfica que operam da cidade. Ao tentar compreender cada uma dessas imagens, lancemos mão de uma forma analítica dicotômica: a puramente estética, com base em observações como o perfil dos fotógrafos, a disposição dos temas, o ângulo; e a analógica, que incita o diálogo entre o espectador, a foto e o referente, conduzindo a interpretações diversas sobre a história da cidade, as transformações, a seletividade dos espaços privilegiados pelos fotógrafos... Todavia, a segunda análise apenas se efetivará se o observador obtiver informações da cidade real que existe além do livro de fotografias. “As imagens que mobilizam a consciência estão sempre ligadas a determinada situação histórica” (SONTAG, 2004, p.27).

O contexto é fundamental para a leitura de fotos, visto que a mesma imagem permite interpretações distintas se vista em conjunturas diferenciadas. Como forma exemplificativa, há a fotografia do espantalho com a guitarra na mão, de Marco Antonio Gabriel:



**FIGURA 1** Vila Emílio

Recentemente essa foto se tornou capa do disco de uma banda mineira. Visualizar o espantalho no encarte do CD não será como vê-lo no livro em que, originalmente, foi publicado. “Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista” (SONTAG, 2004, p. 122). A legenda, por sua vez, integra-se ao contexto, ela é capaz de direcionar o significado da imagem, mesmo que este não perdure.

O que os moralistas exigem de uma foto é que ela faça aquilo que nenhuma foto é capaz de fazer – falar. A legenda é a voz que falta, e espera-se que ela fale a verdade. Mas mesmo uma legenda inteiramente acurada não passa de uma interpretação, necessariamente limitadora, da foto à qual está ligada. E a legenda é uma luva que se veste e se retira muito facilmente (SONTAG, 2004, p.125).

Nas fotografias de *Três Corações*, as legendas não possuem *status* preponderante. Aliás, em grande parte das fotos, elas se restringem apenas a nomeações de lugares e pessoas.

A questão do belo na fotografia também se faz digna de menção nesse estudo. No início da era fotográfica almejava-se que todas as fotos fossem belas; e a beleza, ressalta Sontag, consubstanciava-se (ao menos em princípio) em imagens agradáveis como o pôr do sol, mulheres, paisagens naturais... Somente nas décadas posteriores à ascensão da fotografia é que tudo passou a ser importante para a câmera. Mesmo porque o que se considera como belo pode não ser absoluto.

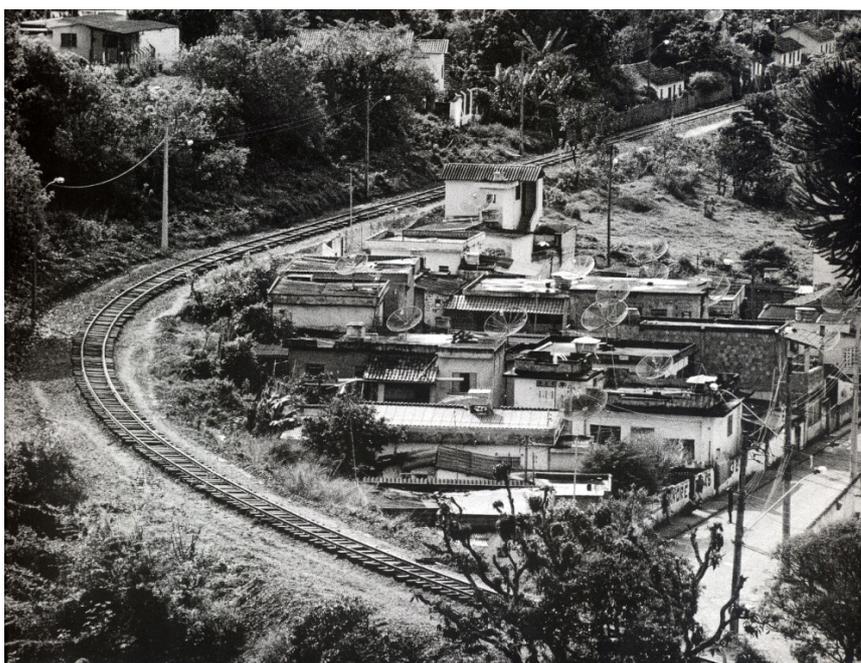
Fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas. O significado do próprio valor pode ser alterado (SONTAG, 2004, p.41).

No mundo fotográfico, optou-se pelo nivelamento entre o belo e o feio. Portanto, tornou-se “superficial privilegiar certas coisas como belas e outras não” (SONTAG, 2004, p.40). Em *Três Corações por três corações*, os temas, que não se apresentavam naturalmente belos, foram, de certa forma, *embelezados*. O muro e o quintal da casa, em condições precárias, na foto de Sansão Bogarim...



**FIGURA 2** Cafezinho

...ou o amontoado de casas na próxima foto, de Marco Antônio Gabriel (resultado da falta de planejamento e infra-estrutura do bairro); são imagens que se tornaram belas por sua expressividade.



**FIGURA 3** Brejinho

Novamente as palavras de Sontag (2004, p.118-119) se fazem pertinentes: “o triunfo mais duradouro da fotografia foi sua aptidão para descobrir a beleza no humilde, no inane, no decrépito. De um modo ou de outro, o real tem um *páthos*. E esse *páthos* é – beleza. (A beleza dos pobres, por exemplo).”

A fotografia não se destaca apenas por seu caráter estético, mas pode ser reconhecida como instrumento capaz de promover denúncias, expor indignações ou, ao lado dos eufemismos, artifício apto a tão-somente insinuar, sugerir. Pode-se eventualmente fotografar pessoas pobres no intuito de, implicitamente, retratar a miséria, as diferenças de classes, como vemos em muitas das fotos de um Sebastião Salgado. Ao discorrer sobre as imagens capturadas pelo fotógrafo August Sander durante a dominação nazista na Alemanha, Sontag comenta:

a câmera não pode deixar de revelar os rostos como máscaras sociais. Cada pessoa fotografada era um emblema de determinada classe, ofício ou profissão. Todos os seus temas são representativos, igualmente representativos, de determinada realidade social – deles mesmos (SONTAG, 2004, p.74).

Tal leitura se assemelha à interpretação que podemos inferir de algumas das imagens captadas e/ou construídas por Estevam Avellar. Como ocorre na fotografia das “crianças apanhadeiras de café”, com seus olhares curiosos, apertadas na carroceria do caminhão.



**FIGURA 4** Crianças apanhadeiras de café

Não poderia a foto de Estevam representar algo mais que a simples descrição da realidade? Outra fotografia, cabível no contexto, é a imagem de uma mulher, intitulada na legenda como Elza.



**FIGURA 5** Elza

Como se nota, ela está sentada no chão, seus pés estão sujos de terra e, no fundo, há árvores de café – o que sugere que também ela, apesar da idade, trabalhe na colheita.

Os ricos e os profissionais de alto escalão tendem a ser fotografados em ambientes internos, sem acessórios. Eles falam por si mesmos. Os trabalhadores e os miseráveis são, em geral, fotografados em um cenário (muitas vezes, ao ar livre) que os situa, que fala por eles – como se a eles não se pudesse admitir a posse do tipo de identidade própria normalmente alcançada nas classes média e alta (SONTAG, 2004, p.75).

Existe um ecletismo nos temas fotográficos, visto que todo objeto é digno de ser fotografado. Definir os temas que sobressaem em *Três Corações por três corações* não seria tarefa fácil de efetuar devido à sua diversidade: há fotos de pessoas, casas, ruas, igrejas, paisagens, animais – estes últimos são bastante recorrentes: gado, cachorros, gatos, aves compõem o cenário das fotos. Naturalmente expressivos, nas fotografias (que os metamorfoseiam em objetos) os animais são tão personagens quanto os homens.

É o que ocorre na foto de Marco Antônio Gabriel. Um cachorro, ao final da escada, olha fixamente para câmera. Estando a imagem impressa, seu olhar parece se fixar no próprio observador.



**FIGURA 6** Casarão do campus da Unincor

Certa vez, tal foto foi comparada ao poema de Carlos Drummond de Andrade, *Um boi vê os homens*; semelhante ao boi drummondiano, o cão nos impressiona pelo seu olhar indagador, como se analisasse, sutilmente imerso em ironias, o seu espectador. O animal, na fotografia de Gabriel, parece fazer das palavras do boi as suas próprias...

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
 e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
 de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
 não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
 e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
 até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
 nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
 como também parecem não enxergar o que é visível  
 e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes  
 e no rasto da tristeza chegam à crueldade.  
 Toda expressão deles mora nos olhos – e perde-se  
 a um simples baixar de cílios, a uma sombra.  
 Nada de pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,  
 e como neles há pouca montanha,  
 e que secura e que reentrâncias e que

impossibilidade de se organizarem em formas calmas,  
 permanentes e necessárias. Têm, talvez,  
 certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem  
 perdoar a agitação incômoda e translúcido  
 vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
 de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
 (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo  
 Como pedras aflitas e queimam a erva e a água,  
 E difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade (DRUMMOND,  
 2002, p.252).

Animais bovinos também são recorrentes nas fotografias da zona rural, assim como paisagens de plantações. Imagens que se fazem demasiadamente oportunas na composição de um livro que intenta retratar o cenário da cidade sul-mineira, pois, como vimos em sua história, a agropecuária consiste em fonte de renda – mais que isso, subsistência – de inúmeros tricórdianos.

Outro detalhe significativo se encontra na fotografia de Sansão Bogarim; não se sabe com precisão se o fotógrafo privilegiou o amanhecer, a árvore, a neblina, o céu, o campo ou mesmo todo o conjunto...



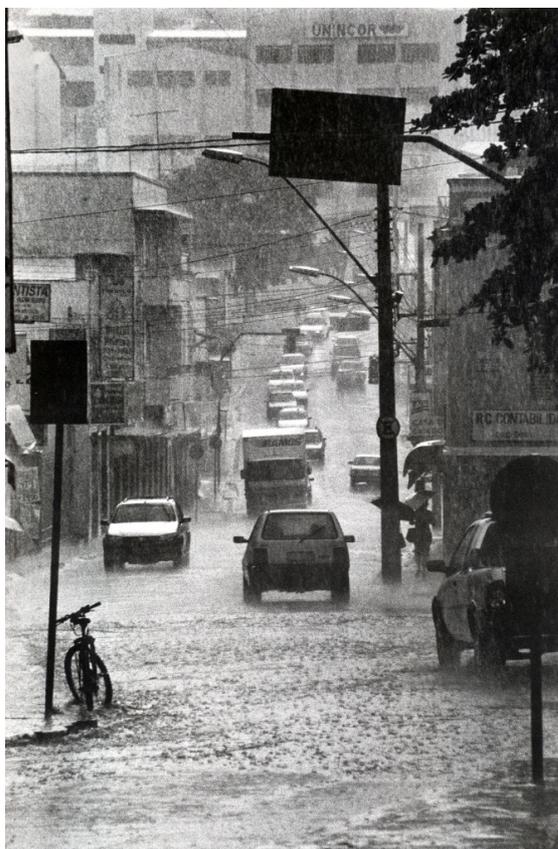
**FIGURA 7** MG – 167

Contudo, sob meu olhar, o *punctum* barthesiano dessa fotografia está presente na revoada dos pássaros – talvez assustados pelo flash da câmera – no exato instante em que a

imagem é captada. *Punctum*, nas palavras de Roland Barthes, é o pequeno detalhe na foto capaz de pungir.

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos [...] o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p.46).

Nem todas as fotos apresentam um *punctum*. É provável que se Barthes visse a bicicleta largada, ao acaso, em meio às águas da chuva, encostada no suporte da placa de trânsito na fotografia de Estevam Avellar, reconheceria nela um *punctum*.



**FIGURA 8** Rua Deputado Carlos Luz

Ao passo que, possivelmente, a mesma visão não ocorreria se avistasse a imagem de outra bicicleta, dessa vez em frente à cerca de madeira, também fotografada por Estevam.



**FIGURA 9** Bairro Bela Vista

Nesta, compondo o todo da foto, a bicicleta não representa nenhum acaso, nenhum “detalhe pungente”. A obra, contudo, não se restringe apenas a cenários físicos, concretos do local. Mas reconstrói, a partir dessas imagens, também o panorama cultural tricordiano. As festividades tradicionais da cidade são retratadas por imagens como a formatura da Escola de Sargento das Armas:



**FIGURA 10** Formandos da ESA

Foto dos foliões na Festa de Santos Reis (evento folclórico em que se comemora a visita dos reis magos ao menino Jesus):



**FIGURA 11** Folia de Reis

Imagens da romaria, na qual peregrinos anualmente se deslocam, caminhando, até a cidade de Aparecida do Norte, no estado de São Paulo:



**FIGURA 12** 31ª Romaria à Aparecida do Norte

Entre essas imagens estão também as fotografias do carnaval, das comemorações alusivas ao aniversário da cidade... Todas reconstruindo graficamente o imaginário cultural da cidade.

Em seu ensaio *A escritura do visível* (1990), Roland Barthes disserta sobre a mensagem conotada pela fotografia. Segundo o autor, nenhuma imagem emite apenas o *analogon* perfeito do real, mas cada uma das mensagens da imagem fotográfica

[...] desenvolve, de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que comumente se chama o estilo da reprodução; trata-se de um sentido segundo, cujo significante é um certo “tratamento” da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico – remete a uma certa “cultura” da sociedade que recebe a imagem (BARTHES, 1990, p.13).

Através do calendário cultural de Três Corações, podemos conhecer mais sobre o estilo de vida de seus habitantes. Fotografar os tricordianos nas festividades locais foi, obviamente, um procedimento engenhoso dos fotógrafos, pois as fotografias, transpondo suas características meramente analógicas, conotam as tradições locais.

*Três Corações por três corações* propõe certo deslocamento. Em entrevista ao jornal local, um dos idealizadores, Estevam Avellar, diz que a idéia era justamente lançar um novo olhar para a cidade:

Sempre tive vontade de mostrar essa cidade, primeiro, revoltado com a arquitetura que essa cidade tem. Acho ela horrível hoje. Nos anos sessenta e setenta ela era uma cidade linda, gostosa e harmoniosa. Três corações hoje é feia. Em qualquer muro da cidade é escrito uma propaganda, essa arquitetura hoje de caixotinhos, vitrôs e marquises e a lei orgânica da cidade que contribui para isso. Dessa revolta, eu passei a pensar em uma coisa mais poética, mais lúdica e mostrar as nuances que ainda existem e as pessoas não percebem (AVELLAR, 2005).

No intuito de mostrar às pessoas cenas que elas não têm sido capazes de perceber, terá sido proposital a supressão da personalidade em decorrência da qual a cidade por vezes recebe uma divulgação até mesmo internacional? Em *Três Corações por três corações*, Edson Arantes do Nascimento (o Rei Pelé) resume-se a um mero retrato dependurado na parede (pouco nítido, por sinal) de uma velha barbearia, a qual tinha por proprietário um antigo amigo da família do “atleta do século”.



**FIGURA 13** Dunga

Uma questão emerge: A percepção da cidade gráfica remete à sua história já concebida ou sugere outra, uma história reinventada? Sabemos que *Três Corações por três corações* não tem como objetivo reconstruir a história tradicional. Trata-se apenas de um trabalho artístico que retoma alguns pontos do passado sob a perspectiva do presente e nos permite repensar (ou mesmo instaurar) o imaginário social da cidade. O livro se relaciona com a história na medida em que os textos e as fotografias resgatam um passado, uma memória, e por isso a história se inscreve em um caráter necessariamente retrospectivo da lembrança. Por estar menos ligado à história tradicional do que à *poiesis*, a História – cronológica e factual – é apenas sugerida no livro de fotografias.

Se toda forma de registro for vista como a representação de um momento que não está mais ali e se não podemos nem pela fotografia, nem pelo discurso histórico e tampouco pela literatura apreender a realidade tal qual ela se manifesta; e ainda, se é permitido apropriarmos-nos do mundo real tão-somente por meio de interpretações, toda forma de registro, portanto, não estaria permeada de ficção? Sob este fundamento específico, também *Três Corações por três corações*, ao construir seu cenário com base em grande número de imagens que, embora fotografadas no presente, são as mesmas (em sua maioria) que compunham o passado da cidade, não estaria, por sua vez, instaurando uma memória coletiva puramente fictícia?

Lembre-mo-nos aqui das palavras finais da crônica *Toda cidade*: “não sobreviveremos às fotos deste livro: um outro olhar nos sonhará” (IEMINI, 2006, p.12). Portanto, como “nos sonharão” os olhares futuros tendo por lentes o livro de fotografias? No capítulo subsequente refletiremos sobre a memória coletiva que se instaura através das memórias individuais divulgadas em *Três Corações por três corações* – e, mais especificamente, sobre a dimensão do poder intrínseco da linguagem, seja fotográfica ou textual, de anular nossas experiências ao sugerir novas visões do passado, do presente e do futuro.

## 4 HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *TRÊS CORAÇÕES POR TRÊS CORAÇÕES*

O viajante Marco Polo assim discursa ao poderoso Kublai Khan, em *As Cidades Invisíveis*, livro de um dos maiores escritores italianos do século XX, Italo Calvino: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas” (CALVINO, 1998, p.44). Ao prosseguir a análise sobre *Três Corações por três corações* tentaremos compreender como se dá este processo de resgate do passado mediante o tempo presente. E também enfocaremos as formas pelas quais as interpretações manifestam o desejo dos homens de atribuir sentido às coisas na exata medida em que procuram o sentido que as mesmas têm para eles (seja seu passado, suas experiências presentes ou a cidade natal).

Através do presente é que avistamos o passado; nossas experiências e transformações são, por conseguinte, lentes na reconstrução desse tempo que já foi. Por diversas ocasiões, eventos atuais mudam nossas concepções referentes a fatos precedentes. Tomemos, a título de ilustração, a permanência insistente nos meios de comunicação durante décadas de temas como o nazismo. Citar três das incontáveis causas possíveis para tão vigorosa e inabalável permanência prestar-se-á a uma melhor compreensão do tema sobre o qual nos dispomos a discorrer: *primeira*, lembrar-se constantemente do horror vivido nos campos de concentração é uma forma de impedir que algo similar novamente aconteça; *segunda*, explicar, muitas vezes, nos faz compreender. Contudo, até hoje a *Shoah* se mantém inexplicável, não obstante a existência das infinitas tentativas – o que, em vez de suprimir o advento de novas explanações, antes as estimula, ao deixar em aberto o tema; *terceira* e mais pertinente ao contexto, conforme o presente vai se transformando, novas interpretações e olhares são lançados ao passado. Logo, sempre que revisitamos um tempo distante o encontramos diferente, mas não porque ele tenha mudado: o que efetivamente se transforma é nossa forma de encará-lo.

Em concordância à última das causas mencionadas, encontramos discussão semelhante em *Kafka e seus precursores*, texto de Jorge Luis Borges. O escritor argentino, que durante muito tempo acreditou que nada pudesse ser comparado aos textos kafkianos, diz ter premeditado, certa vez, alguns precursores de Kafka. E, surpreendentemente, reconheceu a voz do escritor de Praga em literaturas de diferentes épocas. Borges assim discorre sobre a primeira analogia:

O primeiro é o paradoxo de Zenão contra o movimento. Um móvel que se encontra no ponto A (declara Aristóteles) não poderá chegar ao B, porque antes deverá percorrer a metade do percurso entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito; a forma desse ilustre problema é, exatamente, a de O Castelo, e móvel e a flecha, e Aquiles são os primeiros personagens kafkianos da literatura (BORGES, 1998, p. 96).

É no paradoxo de Zenão, formulado ainda antes de Cristo, que Borges encontra similitudes com um dos maiores romances do século XX, *O Castelo*. Assim como o móvel jamais chega ao seu destino, também a personagem K. – agrimensor contratado para trabalhar no castelo –, apesar das infinitas tentativas, nunca consegue transpor suas muralhas.

Outra história revista no ensaio de Borges se intitula *Carcassonne*, escrita por Lord Dunsany: “Um invencível exército de guerreiros parte de um castelo infinito, subjuga reinos, vê monstros e fadiga os desertos e as montanhas, mas eles nunca chegam a Carcassonne, embora por vezes a divisem” (BORGES, 1998, p.98). Além das possíveis relações que novamente podemos formular com *O Castelo*, encontramos na história de Carcassonne algo em comum com outro texto de Franz Kafka, *Uma mensagem imperial* – nesse conto, um imperador, já moribundo, envia uma mensagem ao destinatário conhecido apenas pelo pronome “você”: “Exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem” (KAFKA, 1999, 41). O mensageiro ultrapassa multidões, inúmeros palácios surgem em seu caminho e apesar de todos os esforços, tudo acaba sendo em vão, tornando-se impossível chegar ao destinatário – “Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto” (KAFKA, 1999, p.42).

Após citar essa e outras histórias bastante heterogêneas se comparadas com as reportadas aqui, Borges afirmará que a obra de Kafka modifica a concepção do passado e do futuro na medida em que a leitura dos textos precursores se afina após conhecer a literatura do escritor de Praga.

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria (BORGES, 1998, p.98).

Borges adota como exemplo o poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning, publicado no ano de 1876, para dizer que o próprio Browning não lia seu poema como agora nós o lemos. Pois, embora *Fear and Scruples* já profetizasse a obra kafkiana, é a nossa leitura de Kafka que “afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema”(BORGES, 1998, p.98).

O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozés que Browning ou Lord Dunsany (BORGES, 1998, p.98).

Portanto, nos lembramos novamente aqui de Jeanne Marie Gagnebin falando sobre Walter Benjamin: “‘A história’, acrescenta Benjamin, ‘é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora [Jetztzeit]’”(GAGNEBIN, 2006, p.41). Tanto em Borges, quando este diz que Kafka modificou a leitura de seus precursores, quanto em Benjamin, que acreditou ser a história preenchida pelo presente, pelo “tempo-agora”, notamos a influência das experiências vividas no presente ao se reelaborar o passado. Em correspondência estaria também a nossa memória, ou, mais especificamente, nossas lembranças. Ecléa Bosi fala sobre esse movimento feito pela memória ao deslocar o passado para o presente.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1979, p.17).

Na medida em que a memória está relacionada às experiências, ao mundo exterior, nos é permitido, obviamente, afirmar que as transformações no mundo, no decorrer do tempo, repercutem na forma como lidamos com nossa memória. É o que se provou com o advento das memórias externas (escrita, fotografia, disco rígido...): a partir delas inúmeras mudanças ocorreram no modo pelo qual o homem se relaciona com suas recordações e conhecimentos.

No período dos narradores clássicos – aqueles que ainda *experienciavam* suas aventuras narradas –, a memória humana era a maior transportadora de informações. Devido à falta de recursos tecnológicos nos séculos passados, não se podia contar com as inúmeras possibilidades de registros em memórias externas – sendo, por conseguinte, necessária a obtenção de uma memória exemplar. Esta premente necessidade deu origem a invenções, como, por exemplo, a mnemônica: a arte de desenvolver uma boa memória.

Quem usava esse método imaginava um prédio, uma casa, um templo, ou um palácio. Criava-se um sinal ou logotipo para cada objeto que se queria memorizar, e deixavam-se esses sinais em locais estratégicos durante um passeio imaginário pelos corredores e salões. No momento

apropriado, repetia-se o passeio, e as representações visuais relembavam os temas (DRAAISMA, 2005, p.71).

Atualmente, não são comuns preocupações como essas. Como visto no capítulo anterior, vivemos a era das memórias externas: se desejamos nos lembrar de algo, basta registrá-lo nessas memórias. A escrita, embora seja um dos meios mais antigos, ainda é considerada a mais recorrente nos dias atuais, pois abrange maior número de indivíduos (há mais pessoas que sabem lidar com a escrita do que as que têm acesso a computadores, câmeras...). Usamos a palavra para descrever e registrar a memória e, assim, obter recordações mais duradouras. Impressões borgianas, nos dias de hoje, seriam até capazes de nos assaltar: “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas” (BORGES, 2007, p.78), vivemos em um mundo tão voltado para a escrita, que as palavras do narrador de *A biblioteca de Babel* não nos parecem tão irrealis:

Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta (BORGES, 2007, p.78).

Outra passagem literária se faz digna de menção: esta ilustra a relevância da escrita como instrumento a serviço da recordação e sua importância para que eventuais acontecimentos não se tornem vítimas do esquecimento; trata-se de *Cem anos de Solidão*, escrito por Gabriel García Márquez, mais especificamente o trecho no qual o narrador descreve o instante em que os moradores de Macondo são atingidos pela peste da insônia. A princípio, as personagens percebem quase como uma espécie de dádiva a súbita desnecessidade do sono, mas, com o passar do tempo, certificam-se do encargo imposto pela doença: na exata medida em que deixam de dormir, a memória se esvai.

Ninguém entendeu o pânico de Visitación. “Se a gente não voltar a dormir, melhor”, dizia José Arcadio Buendía, de bom humor. “Assim a vida rende mais.” Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço nenhum, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado (MÁRQUEZ, 2003, p.45).

Após considerar as falas de Visitación apenas como delírios provocados pela enfermidade, aos poucos todos em Macondo foram perdendo o sono e, conseqüentemente, a

memória. Aureliano foi o primeiro a ter a idéia de usar as palavras no intuito de lutar contra a perecibilidade das lembranças:

Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha aprendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: “tás”. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorninha: *tas*. Assim ficou certo de não esquecê-lo no futuro. [...] Aureliano lhe explicou o seu método, e José Arcádio Buendía o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela (MÁRQUEZ, 2003, p. 47-48).

O problema foi temporariamente aplacado. Porém, o súbito medo de que futuramente não se lembrassem nem dos valores da letra escrita invadiu o pensamento de Aureliano, e esse vislumbrou a ineficácia do seu método. Com o passar do tempo, os moradores de Macondo, vazios de lembranças, começaram a construir realidades imaginárias – a única forma encontrada para que se sentissem reconfortados.

Pilar Ternera foi quem mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro. Com esse recurso, os insones começaram a viver num mundo construído pelas alternativas incertas do baralho, onde o pai se lembrava de si apenas como o homem moreno que havia chegado no princípio de abril, e a mãe se lembrava de si apenas como a mulher trigueira que usava um anel de ouro na mão esquerda, e onde uma data de nascimento ficava reduzida à última quarta-feira em que cantou a calhandra no loureiro (MÁRQUEZ, 2003, p.48-49).

A cena revela a importância da memória tanto na identidade individual quanto na coletiva. A peste da insônia afetou não só a história pessoal de cada um como também abalou a memória coletiva de todo o povoado. Macondo passou a viver numa realidade escorregadia, pois ninguém sabia ao certo sobre si mesmo e, menos ainda, sobre os outros. Num vazio sem passado, nem lembranças, o povoado, percebendo o mal trazido pela peste, reconheceu a urgente necessidade de evitar que a doença se alastrasse:

Quando José Arcádio Buendía percebeu que a peste tinha invadido a povoação, reuniu os chefes de família para explicar-lhes o que sabia sobre a doença da insônia, e estabeleceram medidas para impedir que o flagelo se alastrasse para outras povoações do pantanal. Foi assim que se tiraram dos cabritos os sininhos que os árabes trocavam por papagaios, e se puseram na entrada do povoado, à disposição dos que

desatendiam os conselhos e as súplicas dos sentinelas e insistiam em visitar a aldeia (MÁRQUEZ, p.47).

Estudos sobre memória e construção de identidades têm atraído o interesse de muitos estudiosos nas últimas décadas – o interesse culminou num retorno às idéias de Maurice Halbwachs, sobretudo em sua obra *La mémoire collective*. Esse foi o caminho trilhado pelo pesquisador Michael Pollak no seu ensaio *Memória, esquecimento, silêncio* (1989).

Michael Pollak, ao analisar as idéias de Halbwachs, diz que o patrimônio arquitetônico, as paisagens, as datas, as personagens históricas, as tradições, o folclore, as músicas, todos esses itens são pontos de referência que estruturam nossa memória e a inserem na memória da coletividade. A memória coletiva, portanto, se realiza a partir de um conjunto de memórias individuais, mas não se trata de uma reunião caótica e inconsciente dessas memórias. O que ocorre são processos de “negociação” entre as duas, na medida em que ambas apenas se efetuam caso coexistam.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, apud POLLAK, 1989).

Pollak discorre ainda sobre as possíveis batalhas da memória, sobretudo quando determinado grupo se encontra descontente com o percurso da História e decide agir: através da reunião de memórias individuais almeja-se instaurar nova memória coletiva. Com o propósito de expor exemplificações, Pollak recorda a primeira vez em que os crimes estalinistas foram denunciados; tal revelação, por ser tão perturbadora, culminou no processo de desestalinização:

Essa reviravolta da visão da história, indissociavelmente ligada à da linha política, traduziu-se na destruição progressiva dos signos e símbolos que lembravam Stalin na União Soviética e nos países satélites, e, finalmente na retirada dos despojos de Stalin do mausoléu da Praça Vermelha (POLLAK, 1989, p.2).

Valendo-se ainda de outros exemplos, Michael Pollak pretende ressaltar o poder das lembranças de se opor às memórias coletivas dominantes e de se manter vivas durante longos períodos, mesmo que aparentemente silenciadas.

Se a importância da memória coletiva está em salvaguardar os interesses comuns de determinados grupos, nesse contexto, Pollak considera adequado fazer uso da expressão “enquadramento da memória”:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p.8).

A partir das reflexões feitas até o momento – sobre a reconstituição do passado mediante as experiências do presente e sobre o papel da memória no percurso da história (seja ela individual ou coletiva) –, retornemos, pois, ao livro de fotografias *Três Corações por três corações* na tentativa de estabelecer algumas relações teóricas.

O fotógrafo Estevam Avellar, grande idealizador do projeto, disse, em entrevista, que o objetivo comum dos três fotógrafos consistia em registrar as imagens que correspondessem ao gosto particular de cada um deles. Partindo desse princípio, saíram pelas ruas da cidade fotografando o que mais lhes despertava interesse. Ao final dessa primeira empreitada, obtiveram aproximadamente quatro mil fotografias e apenas novecentas foram selecionadas por eles mesmos (Estevam, Sansão e Marco Antônio). A segunda etapa foi espalhar as fotografias no salão de um clube local e convidar algumas pessoas, entre elas os cronistas que escreveram sobre a cidade na apresentação do livro, para opinar na nova seleção. Após um mês inteiro de escolhas e discussões, apenas 139 fotos permaneceram.

Podemos pensar no livro *Três Corações por três corações* como rastro do trabalho de enquadramento da memória. Várias memórias individuais foram inscritas no papel – os cronistas as registraram por meio de palavras; os fotógrafos, através de imagens. Se a cada um foi concedido registrar/contar o que desejasse, partindo apenas do pressuposto de que o tema fosse a cidade, todos, indubitavelmente, captaram imagens motivados por suas lembranças, valores, idiossincrasias e histórias particulares.

O livro de fotografias consiste no encontro das experiências individuais com interesses comuns da coletividade. Se visto por essa perspectiva, pode também ser interpretado como resultado da “negociação” entre as memórias de todos que participaram do projeto. Pollak (1989, p.1) fala de uma memória que “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais”.

Ao reunir as memórias individuais no livro de fotografias, seus autores almejam constituir uma memória coletiva na sociedade. Resgatar o passado e mostrar (através das fotografias) uma Três Corações mais bonita são artifícios utilizados pelos autores no intuito de instaurar nos tricórdianos sentimentos de pertencimento, ou seja, mostrar-lhes que também fazem parte da cidade e de sua história. Mais adiante veremos que esse trabalho não é gratuito.

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimentos e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p.7).

Mas a instauração desse sentimento de pertencimento somente será factível por meio do resgate do passado? Será necessariamente nas memórias de um tempo esquecido – embora não suprimido por completo – que *Três Corações por três corações* encontrará o atalho para o alcance de tal sentimento?

A questão adquire aspecto mais profundo se novamente pensamos na fala de Estevam Avellar sobre o livro de fotografias: “Passei a pensar em uma coisa mais poética, mais lúdica e mostrar as nuances que ainda existem e as pessoas não percebem” (AVELLAR, 2005). Essa frase nos remete a algo que foi refletido ainda no princípio deste estudo: o silêncio, o buraco, a ruptura existente no discurso da História. Ou ainda, recordemo-nos também aqui, mais especificamente, o conceito benjaminiano de *cesura*. Walter Benjamin acreditava ser necessário observar os cortes da História, seus saltos, os chamados “sem-expressão”, para que assim pudéssemos ouvir as vozes silenciadas e repensar o presente. As palavras de Jeanne Marie Gagnebin sobre Benjamin novamente merecem ser citadas:

as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades) (GAGNEBIN, 1999, p.103-104).

*Três Corações por três corações* cumpre, em certo viés, o que o alemão diz ser imprescindível na revisão do discurso histórico; os fotógrafos juntamente com os escritores buscam aspectos esquecidos do passado na história tricórdiana – que, por terem se tornado tão

comuns (alguns distantes), ninguém mais observa – e os registram através de imagens. Após nos revelar o retrato em preto e branco do que foi esquecido/silenciado, nos impelem a ouvir: “Vejam Três Corações como nunca viram antes! Reconstrua sua história. Ouça as vozes de seus antepassados. Reveja seus casarões, suas praças, sua gente.” Tal ordem não se restringe apenas à melancolia, ou saudosismo... Em sua imperatividade está também a urgência de transformar o presente. Se Três Corações se tornou esteticamente feia, como descreve Estevam Avellar, como torná-la novamente bela? Apenas por meio de fotografias? Mas isso acaba de ser realizado. O que se pode fazer além? São questões dessa natureza que o livro parece formular.

Instaurar através das memórias sentimentos de pertencimento foi o *modus operandi* empregado para transformar os tricordianos em cidadãos conscientes da importância de preservar a cultura e a história de sua cidade.

Como dito anteriormente, as fotografias foram tiradas recentemente, porém, enquanto a maioria se assemelha a imagens de tempos passados, outras demonstram traços embrionários da modernidade que se aproxima. Em algumas fotos podemos perceber o encontro dialético entre os dois tempos; como ocorre nas fotografias abaixo, de Sansão Bogarim e Marco Antonio Gabriel, consecutivamente:



**FIGURA 14** Três Corações

A Igreja Matriz, construída no início do século passado, aparece ao lado de um prédio erigido na última década. Embora o projeto arquitetônico da igreja tenha sido, na época de sua construção, demasiado moderno para a cidade, vê-se, com o passar do tempo e sob as

implantações do novo, que o moderno se faz antigo. É o que acontece com a igreja se observada, em contraste, ao lado do prédio cuja fachada denuncia sua contemporaneidade.

A próxima fotografia retrata a principal avenida de Três Corações (a mais importante desde tempos mais remotos até os dias atuais), intitulada Presidente Getúlio Vargas:



**FIGURA 15** Avenida Getúlio Vargas

Percebe-se o movimento de veículos e pessoas. E na arquitetura, mais contraposições: as primeiras construções da cidade perduram ao lado dos novos prédios, das novas casas. A rua se inicia próxima ao portão do Parque Infantil, local onde foi inaugurada uma das primeiras capelas. Há também a praça principal, que foi recentemente reformada.

Entretanto, distintas imagens se mostram possíveis quando passamos pelas ruas tricórdianas e posteriormente olhamos as fotos. Avistamos duas Três Corações: a cidade real e a cidade gráfica.

Se pensado por uma perspectiva bastante singular, *Três Corações por três corações* se assemelha aos cartões-postais que os visitantes recebem ao adentrar na cidade imaginária chamada Maurília. O viajante veneziano Marco Polo assim a descreve a seu mestre Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*:

Em Maurília, o visitante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinha brancas no lugar da fábrica de explosivos (CALVINO, 1998, p.30).



**FIGURA 16** Casa fotografada em *Três Corações por três corações*.



**FIGURA 17** Casa não fotografada em *Três Corações por três corações*.

Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudade daquilo que foi (CALVINO, 1998, p.30).



**FIGURA 18** Rio Verde fotografado em *Três por três corações*



**FIGURA 19** Rio Verde não fotografado em *Três Corações por três corações*.

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília (CALVINO, 1998, 30-31).

Assim como Franz Kafka afina as leituras de Jorge Luis Borges, *Três corações por três corações* ilumina/altera nossa leitura do passado e também do presente. Não visualizaremos da mesma forma a cidade real (ao menos, não sob a ótica de outrora) depois de vê-la graficamente embelezada. Hoje, nós, que transpomos a linha fronteira da cidade histórica e da cidade gráfica, sabemos que, embora uma nova cidade seja vista através da literatura e da fotografia, *Três Corações* não é a que está no livro. A questão toma forma ainda mais complexa se pensamos no olhar das gerações futuras. Eles serão capazes de distinguir a cidade real da imaginária tendo por lentes o livro de fotografias? É provável que a resposta seja negativa.

Ao olhar as fotografias seqüencialmente, podemos, assim como nas narrativas, *imaginar* a história da cidade; contudo, não se trata de uma história cronológica e tradicional como comumente vemos, mas de uma história que chamaremos aqui de crono-ilógica. A linearidade temporal desaparece ao embaralhar as fronteiras entre passado e presente: ora há representações de um passado com imagens do presente, ora descrições do presente evocando lembranças do passado, ou mesmo o passado consubstanciando-se no presente. Portanto, o

olhar que “nos sonhará” verá a Três Corações do ano de 2006 como uma cidadezinha sul-mineira, cercada por fazendas, com estação de trem, repleta de casarões antigos, mulheres a conversar pelas janelas, crianças descalças nas ruas, arquitetura com fachadas limpas (sem a infinidade de anúncios) e com rios mais vistosos... Enfim, uma cidade em que o moderno – tímido e receoso – chega sem pressa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda forma de registro estaria mesmo permeada de ficção se nos apropriamos do mundo real tão-somente por meio de interpretações? Sendo essa uma dentre as principais questões suscitadas neste estudo, notamos a tenuidade da fronteira entre os discursos da ciência histórica e da literatura; evidenciamos, pois, que a História, em sua sintaxe, possui elementos semelhantes aos utilizados em textos de caráter literário. Posteriormente, observamos o efeito de realidade provocado pela linguagem fotográfica; e, por se tratar apenas de efeito, distinguimos a incapacidade da fotografia de ser o *analogon* perfeito do real – as poses, os enquadramentos, os jogos de luz, as seleções permitem, no máximo, *representações* (mormente em sua acepção espetacular) do que se intenta retratar. A memória foi também mencionada; ao evocar o passado mediante o olhar do presente, as imagens pretéritas são reelaboradas. Dessa maneira, os textos dotados de memorialismo podem iludir no que se refere ao resgate de uma efetiva realidade das experiências passadas.

Ao adotar como forma exemplificativa o livro de fotografias *Três Corações por três corações*, a resposta à pergunta inicial destas considerações finais consiste, indubitavelmente, numa afirmativa. Torna-se evidente, com o presente, a existência das inúmeras possibilidades de se contar uma história – seja pelo discurso histórico, através da literatura ou até por meio de imagens –, contudo, ainda que se valha do método mais apropriado e eficaz à execução da tarefa, inexistem recursos capazes de retratar com fidelidade irrepreensível o evento tal qual se manifesta. E, se depois de apreendido, ainda nos é concedido o poder de reformulá-lo, novas questões e olhares são novamente suscitados conforme as experiências e necessidades do tempo presente.

Contar histórias não é como vivenciá-las. Se já sabemos ser-nos vedada a fuga do ficcional, nosso olhar não deve se voltar exclusivamente para a análise da dimensão da ficcionalidade aplicada à realidade que nos cerca; os artifícios dos quais nos valem visam, acima de tudo, conferir sentido às coisas, ou, por outro lado, discorrer acerca de algumas destas que ocasionalmente já possuem sentido para nós.

Mesmo com o subsídio da imaginação, não sabemos como a geração futura receberá as imagens de *Três Corações por três corações*. No entanto, certificamo-nos de nosso tempo presente e por isso reconhecemos que o livro não se resume, meramente, a um meio encontrado por seus autores para atribuir sentido à cidade. Nas crônicas, Braz Chediak falou de infância; Márcia Lemos recontou, através do antigo boiadeiro, parte da história tricordiana;

Roberto Iemini, num discurso de carácter dialógico, encontrou o significado – e a (decisiva) influência – da cidade em sua vida particular; Valério Neder tentou compreender os erros da história. E, nas fotografias, cada um dos fotógrafos partiu em busca de imagens que apresentassem grandes significações para eles.

Notamos que, ao encontrar o valor da cidade para si próprios, os autores pretenderam também inserir outros tricórdios nesta teia de significações. O livro adquire múltiplas acepções ao incitar espectadores à reflexão sobre a importância de se preservar cultura e memória, realçando que a história hoje feita – bem como vivenciada – será justamente aquela legada às gerações futuras.

Ao oscilar entre o factual e o ficcional, *Três Corações por três corações* pode ser encarado como fonte de pesquisa histórica ou como um produto artístico. Tal oscilação nos faz lembrar aqui de uma outra questão: o lugar (ou mesmo não-lugar) da História no campo das ciências. Não foi intenção deste estudo aprofundar no debate que circunda a História – a saber, se esta é ou não uma ciência. Mas o que se torna interessante neste contexto é fazer breve menção a um determinado movimento feito pela História: ao tentar provocar o máximo de veracidade, a História se situa ao lado da arte por assemelhar-se à Literatura – mesmo quando esta adota temas por demais mirabolantes – pois ambas, em suma, procuram causar o tal efeito de realidade. Conquanto seus objetivos finais não convirjam, subsiste a discorrida similaridade. Por outro lado, a História pertence à categoria das ciências humanas, por acreditar valer-se de fundamentos precisos para a apreensão objetiva dos eventos.

Para finalizar, relembro as palavras de Hayden White sobre Nietzsche, e faço delas também minhas: “Se, como disse Nietzsche, ‘temos a arte para não precisar morrer pela verdade’, temos também a verdade para escapar à sedução de um mundo que não passa de uma criação de nossos anseios” (WHITE, 2001, p.63). O que possibilita ao livro de fotografias transcender sua condição de simples documento histórico (o que fatalmente o deixaria esquecido nos confins da biblioteca municipal) para “ascender” à categoria de obra artística (não se quer sugerir que uma coisa seja mais importante que outra – razão de ser das aspas) são, precisamente, os sentidos e valores que atribuímos a ele.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A. 2002.
- ANDRADE, Valério Neder. Da cor da terra. In: AVELLAR, Estevam; GABRIEL, Marco Antônio; SANSÃO, Bogarim. *Três Corações por três corações*. Minas Gerais: Editora São Gonçalo Ltda, 2006. p.13.
- AVELLAR, Estevam; GABRIEL, Marco Antônio; SANSÃO, Bogarim. *Três Corações por três corações*. Minas Gerais: Editora São Gonçalo Ltda, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARBOSA, Márcia Lemos Fonseca. Três Corações 1920. In: AVELLAR, Estevam; GABRIEL, Marco Antônio; SANSÃO, Bogarim. *Três Corações por três corações*. Minas Gerais: Editora São Gonçalo Ltda, 2006. p.10.
- BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996-1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A escritura do visível. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 9-214.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66-70.
- BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 23-29.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 146-157.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.91-107.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 199-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. M. G. Novak & M .L. Neri. Campinas: Pontes, 1989. 2 v.p.68-80.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. M. G. Novak & M .L. Neri . Campinas: Pontes, 1989. 2 v.p.284-293.
- BENVENISTE, Émile. Semiologia da língua. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. M. G. Novak & M .L. Neri . Campinas: Pontes, 1989. 2 v. p.43-67.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, volume 2. São Paulo: Globo, 1999. p.96-98.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAIT, Beth. O faz-de-conta das personagens. In: BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. p. 8-38.
- BURKE, Peter. A escola dos Annales (1929-1989). In: BURKE, Peter. *A Revolução Francesa de Historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 22-132.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Cenas derridianas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004. 144 p.
- CARVALHO, Roberto Iemini de. Toda cidade. In: AVELLAR, Estevam; GABRIEL, Marco Antônio; SANSÃO, Bogarim. *Três Corações por três corações*. Minas Gerais: Editora São Gonçalo Ltda, 2006. p.12.
- CHEDIAK, Braz. Uma rua chamada cotia. In: AVELLAR, Estevam; GABRIEL, Marco Antônio; SANSÃO, Bogarim. *Três Corações por três corações*. Minas Gerais: Editora São Gonçalo Ltda, 2006. p.11.
- COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Cap. 3, p. 97-137.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Assírio & Alvim, 2003. p. 7-42.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-253.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.
- DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente*. Trad. Jussara Simões. Bauru: Edusc, 2005.
- FALCON, Francisco J. C. A identidade do historiador. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, nº 17, 1996/1. Disponível em: < <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/183.pdf> >.
- FONSECA, João Garcia da. *Três Corações e sua história, 1761-1984*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Sírio Possenti. Campinas: Iel-Unicamp, 1993.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 5-27.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2a ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999. Col. Estudos.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembras escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Seis teses sobre as “teses”. Revista Cult, São Paulo, ano 9, n.106, p. 50-53, setembro. 2006.
- GUIMARÃES, César G. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

- H. W. Janson; Anthony F. J. *Iniciação à História da Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargol. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOTEL RUANDA. Direção: Terry George. Roteiro: Terry George e Keir Pearson. Local: África do Sul/Canadá/ Reino Unido. Imagens Filmes – Brasil 2004. 1DVD (121min), color, legendado.
- HOBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras: 2000.
- KAFKA, Franz. Uma mensagem imperial. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras. 1999. p. 41-42.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. 383 p.
- MARTINS, Helena. Três caminhos na filosofia da linguagem. In: F., Mussalin; C., Bentes A.(org.). *Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2004. Cap. 12, p. 439-473.
- MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. *Anais do 5º congresso da Abralic. Cânones e contextos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.2, nº 3, 1989. Disponível em: < <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>.
- POSSENTI, Sírio. Concepções de sujeito na linguagem. *Boletim da Abralic*. São Paulo. p.56-73, 1993. Anual.
- RIBEIRO, Renato Janine. O risco de uma nova ortodoxia. *Revista USP* (Dossiê Nova História). São Paulo, n.23, 7-13, set/out/nov 1994.
- ROWLEY, Hazel. *Tête-a-tête*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- SOUSA, Benefredo de. *Três Corações adentro*. Gráfica Veritas, 1982.
- SUPLEMENTO CULTURAL E LITERÁRIO. *Focalizando Estevam Avellar*. Três Corações: Excelsior, v. 26, 2005. Suplemento.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliador Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. 198p.
- VEYNE, Paul. *História da vida privada*. V. 1 – Do Império Romano ao ano mil. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

- i.
- ii.
- iii.
- iv.
- v.
- vi.
- vii.
- viii.
- ix.
- x.
- xi.
- xii.