



REVISTA
DIÁRIO DE
CLASSE

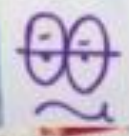
Cefet/RJ
N. 2 | V. 1
setembro/2023

AMAR É UM
ATO POLÍTICO

A CARNE NEGRA
É A MAIS BARATA DO
MERCADO

+ HU MA NAS

Respeitem
o trabalho
dos alvos
LGBTQIA+



re deeper into editing.
stev in the way I do as



- RACISMO
+ PRECOS

- TRANSFÓRIA
+ TRANS NAS
CÉLULAS

UMA DO PTO
ESTUDANTE
CEPET NO
SUA

viva a educação pública.

change the way

EXPEDIENTE

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

DIÁRIO DE CLASSE - Revista estudantil do Cefet/RJ | N.2, V.1 - setembro/2023

<https://revistas.cefet-rj.br/index.php/diariodeclasse>

Diretor-Geral

Mauricio Saldanha Motta

Vice-Diretora

Gisele Maria Ribeiro Vieira

Diretora de Ensino

Dayse Haime Pastore

Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação

Ronney Arismel Mancebo Boloy

Diretora de Extensão

Renata da Silva Moura

Diretora de Gestão Estratégica

Célia Machado Guimarães e Souza

Diretora de Administração e Planejamento

Bianca de França Tempone Felga de Moraes

CONSELHO EDITORIAL

Caroline Araújo Bordalo (Cefet/RJ)

Valena Ribeiro Ramos (Cefet/RJ)

Antônio Miguel Brito Feres (Cefet/RJ)

Keila Lúcio Carvalho (Cefet/RJ)

Marcela Serrano (Cefet/RJ)

Tarcila Formiga (Cefet/RJ)

Jorge Quintas (SEEDUC)

Gláucia Amaral (IFRJ)

Anita Handfas (UFRJ)

Marcello Coutinho (Joaquim

Venâncio/FioCruz)

Pedro Pestana Fulgoni Lara (Cefet/RJ)

Júlia de Assunção Maia (Cefet/RJ)

Guilherme Leal Teixeira (Cefet/RJ)

Editoria

Caroline Araújo Bordalo (Cefet/RJ)

Valena Ribeiro Ramos (Cefet/RJ)

Editoria Dossiê

Samuel Oliveira

Revisão

Caroline Araújo Bordalo (Cefet/RJ)

Valena Ribeiro Ramos (Cefet/RJ)

Projeto Gráfico

Divisão de Programação Visual – DPROV

Diagramação da edição

Divisão de Programação Visual – DPROV

Foto da capa

Guilherme Leal Teixeira (Cefet/RJ)

ÍNDICE

Editorial Pg.5

Caroline Bordalo e Valena Ramos

Apresentação do dossiê Pg.7

Samuel Oliveira

DOSSIÊ “História Pública, ensino e pesquisa: a ditadura brasileira e as imagens fotográficas”

Acordos MEC-USAID e o ensino técnico no Brasil Pg.15

Letícia Freire de Andrade

Marcella Nunes Lopes

Justiça de transição: abordagem do conceito e seu estudo no projeto *Ditadura em Prosa* Pg. 23

Julia do Carmo Aranha

Kathellyn Cristina da Silva

O Cruzeiro e Carolina Maria de Jesus: análise fotojornalística Pg.35

Maria Clara de Castro Mota de Melo

A favela pelas lentes d`O Cruzeiro: o estereótipo da criança abandonada. (1940-1979) Pg.45

Marina Costa Brito

Estereótipos da criminalidade: uma análise da influência midiática na visão sobre as favelas nos anos 1950 Pg.54

Alexia da Silva Vital

Disputas de narrativas fotográficas: uma análise do embate fotojornalístico entre *O Cruzeiro* e a *Life Magazine* Pg. 63

Laura Hilde Silva Plagge

Políticas Públicas contra as favelas da cidade do Rio de Janeiro, através do fotojornalismo da revista *O Cruzeiro* Pg.74

Paulo R. S. Oliveira

ARTIGOS

História de vida de agentes culturais na Baixada Fluminense Pg.82

Júlia Von-Held de Oliveira

Intolerância religiosa em ambiente escolar: um levantamento de dados sobre religiosidade no CEFET-RJ, campus Maracanã Pg. 106

Gabriel Araújo Velasco

Alana dos Reis Fortunato

Israel Ulrichsen Monteiro

Maria Clara Pereira Antunes

Pedro Victor Alves Cerqueira.

POEMAS

A sinfonia do dia a dia Pg. 114

Pedro Soares Sabino

Sufoc(ar) Pg.117

Laura Diniz Ferreira de Souza

Pátria amada? Por quem? Pg.119

Ana Luiza dos Santos Mattos

A minha aliança é a saudade Pg.121

André Luiz Bispo de Matos Ferreira

EDITORIAL

Bem vindes ao segundo número da *Diário de Classe*!

Somos um projeto de extensão permanente desenvolvido pela Coordenação de Sociologia do CEFET-RJ (Maracanã) e nos orientamos pelo princípio de que não há produção de conhecimento se este não circular pela sociedade, de que não podemos fazer ciência sem imediatamente nos preocuparmos em estratégias de divulgação científica e que toda criação artística precisa encontrar seu público. Na educação básica acontece tudo isso e podemos provar! Em mais uma edição da *Diário de Classe* vocês poderão conhecer o trabalho e a escrita de jovens secundaristas, engajados e protagonistas em sua formação escolar e humana.

Nós sempre lembraremos aos nossos leitores: vocês estão diante da produção de estudantes da educação básica, que estão no início de uma longa trajetória e é assim que estes textos precisam ser lidos, situados em seu contexto de produção. E por que fazemos essa observação aqui? Porque não estamos acostumados a olhar para as escolas como lugar de produção, de criatividade, de protagonismo e reflexão crítica e inovadora. Evidente que há muito trabalho sendo feito nesse sentido, porém ainda temos um longo caminho para que a escola deixe de ser um lugar de reprodução e de exclusão.

A *Diário de Classe* é mais uma iniciativa atenta às demandas da juventude e da educação como um todo e nosso objetivo é poder contribuir com a superação destes obstáculos divulgando o que, muito provavelmente, será a primeira publicação de muitos jovens. Temos orgulho disso e seguimos com o compromisso ético de somar no combate à desinformação, ao negacionismo e à desvalorização da ciência, aproximando ciência e sociedade por meio do trabalho de nossos estudantes.

Nesta edição contamos com uma série de sete artigos do dossiê “História Pública, ensino e pesquisa” organizado pelo Prof. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira, que os apresenta em seguida. Temos também os artigos de Júlia Von-Held de Oliveira, aluna do Colégio Pedro II - Caxias, sobre os agentes culturais na Baixada Fluminense e, por fim, o artigo dos estudantes Gabriel Velasco, Alana Fortunato, Israel Monteiro, Maria Clara Antunes e Pedro Victor Cerqueira sobre a intolerância religiosa no

ambiente escolar. Na seção de Poemas encontraremos as poesias de Pedro Sabino, Laura Diniz, Ana Luiza Mattos e André Luiz Ferreira.

Boa leitura!

Caroline Bordalo e Valena Ramos

Apresentação do dossiê

HISTÓRIA PÚBLICA, ENSINO E PESQUISA: A DITADURA BRASILEIRA E AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS¹

Samuel Silva Rodrigues de Oliveira²

O dossiê *História pública, ensino e pesquisa: a ditadura brasileira e as imagens do fotojornalismo* na revista *Diário de Classe* vincula-se a uma intervenção na comunidade escolar do CEFET-RJ, que ganhou forma na crise educacional gerada pela pandemia de Covid-19 e pelo governo Bolsonaro (2019-2022). O projeto *Prosas: História Pública e Educação* (ver o site: <https://historiaemprosa.com.br/>) estabeleceu-se como uma prática de ensino, extensão e pesquisa no campus Maracanã em 2020. Hoje, ele é financiado pelo CNPq, FAPERJ, e CEFET-RJ, e envolve estudantes do ensino médio integrado e da graduação. Ele é uma resposta singular e incompleta para algo que atravessou a crise educacional: a Web e sua relação com a educação na sociedade.

A experiência da *virada digital* marcou a comunicação e as práticas sociais como um todo. Em meados dos anos 2000 e principalmente na década de 2010, a difusão de *smartphones*, o avanço tecnológico da transmissão de pacote de dados, e a proliferação de programas que usavam a internet como ambiente para desenvolver produtos e a comunicação de massa alteraram o cotidiano. E, assim como as outras mídias (rádio, televisão, telegrafo etc.), a *Internet 2.0* é meio e mensagem, logo, altera os parâmetros da construção do conhecimento, o capital simbólico circundante (os símbolos socialmente valorizados e legitimados) e o processo sócio-educativo como um todo.

Na educação, a noção de *hipertexto* alterou os registros da aprendizagem na sociedade, nas salas de aula e na própria pesquisa acadêmica e historiográfica. Uma

¹ Este artigo e o projeto ora apresentado nesse dossiê contou com recursos de pesquisa e extensão do CEFET-RJ, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

² Professor e Pesquisador do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Bolsista Produtividade pelo CNPq (PQ-2) e Jovem Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ.

vez que o gesto de buscar informações na internet aciona dispositivos de textos, imagens, sons, comentários e outros links, o caminho habitual para “pesquisar” ou registrar opiniões sobre diversos assuntos passa pelo filtro do que eufemisticamente chama-se de “rede” ou “web”. Longe de ser neutra, ela condiciona as percepções e práticas³.

No ambiente virtual da “web”, os conteúdos são submetidos à aprovação ou rejeição (a “escala de cinco estrelas”, o “sinal de positivo”, o “coração” ou qualquer outro que venha a ser inventado nessa linguagem iconográfica). O campo reservado ao “comentário” não sugere análise, mas as polêmicas ou a mais um sinal instantâneo confirmação ou negação da mensagem. O *hipertexto* é assim mediado por esses sinais e espaços na tela; logo, o dispositivo padrão de um site, blog ou rede social solicita uma reação emocional e imediata.

Além disso, o *hipertexto* cria uma constante onda de busca de outras referências na própria internet através de palavras-chave ou links. Em 2011, Beatriz Sarlo usou a metáfora do boato para se referir a essa onda de conexões de conteúdos em rede, em que a confirmação de uma informação é feita através de outra, sem necessariamente precisar de um objeto referente para balizar a experiência. O efeito desses “encadeamentos” de conexões e de buscas é a lógica do boato, em que se confirma a própria crença sem necessidade de averiguação.

O que nomeia-se como “pós-verdade” é um efeito desse deslocamento de link em link, de palavra-chave em palavra-chave, operando num circuito definido por um algoritmo que estabelece os critérios para priorizar certo encadeamento de informações. E o ato copiar e colar, facilitado pelos editores de texto e dinamizado pelos geradores automáticos de discursos (interativos ou não), bem como a lógica do algoritmo que dá destaque aos links mais “clikados” favorece a propagação de comunidades estruturadas na lógica de difusão do boato - quanto mais se fala ou se clica, mais convincente torna-se a informação (independente de sua procedência).

E quem controla a narrativa do *hipertexto*? A resposta à pergunta é obtusa, porque não é óbvia e o algoritmo é cercado de obscurantismo. A metáfora da “rede” propõe uma versão otimista de si, afinal, afirma que todos do mundo podem entrar e influenciaram, e promete uma transparência para todos. Essa metáfora não

³ O debate sobre a *virada digital* no campo da historiografia tem como referência os seguintes autores: SARLO, 2011; CARVALHO, 2019; PEREIRA & ARAÚJO, 2018; SALIBA, 2023

enuncia as restrições dos conglomerados de tecnologia digital (*Big techs*) que mineram dados e informações, vendem aos interessados, e criam ondas informacionais e de opinião, bem como vendem produtos e fazem propagandas visando maximizar os ganhos do capital.

A opacidade da “rede” ou “web” estrutura-se por vários acordos comerciais que balizam os lucros das *Big techs*. Saliba (2023) evidencia que o “capitalismo informacional” criou novas formas de controle do social e qualquer “otimismo” ou “solução” pelas redes sem considerar essa estrutura (que reproduz o domínio econômico) soa como obscurantista. E ensinar História tornou-se um convívio com esse quadro de mudança das práticas de leitura e compreensão do mundo e do controle social do capitalismo. Nas salas de aula, ficamos sempre em alerta sobre qual será a nova moda e onda de discursos históricos que provocará um revisionismo de interpretações e fatos.

As teorias da história falam do “presentismo” como efeito da larga mudança tecnológica em curso ao longo do século XX e XXI, em que o choque de gerações torna-se a regra e o eterno “novo” anuncia a superação do passado e da experiência social anterior. Experimenta-se uma “crise do tempo”, não sabemos nos orientar para o que olhar no passado, nem no que esperar do futuro.

Essa é uma experiência de presente alargada, sem referências no passado e sem ancoragens nos projetos modernos de transformação social. “Revolução” ou “reforma”, as duas categorias que procuravam nomear as perspectivas de futuro das sociedades e condicionavam leituras do processo histórico estão em desuso. Mateus Pereira e Valdeir Araújo (2018) nomeiam essa experiência temporal de “atualismo”. Afinal, “atualizar” tornou-se a expressão comum e categoria vulgar para se aplicar em todos momentos e áreas, afirmando a necessidade de se situar na moda e no próximo *trending topic*.

Nesse contexto, a história seria descartável? Não, ela se torna objeto de disputas, controles e sanções de grupos sociais e políticos que investem para inventar tradições, lugares de memória e legitimar projetos. Assim, vive-se um paradoxo, a história é algo popular e corrente na cultura de massa, mas os professores de história e pesquisadores do tema são desvalorizados (CARVALHO, 2019). O paradoxo da história valorizada explica-se não pela falta de ativismo dos historiadores e dos professores da disciplina, mas pela permanência tríade história/verdade/poder. Na

nossa sociedade, a história permanece no centro das disputas para nomear e legitimar ações, práticas e projetos - controlar o conhecimento e discurso desse saber é central em qualquer projeto político ou social.

É o esforço do revisionismo histórico, alterando a imagem do passado e seus significados no presente, torna-se uma constante em guerras de memória minimalistas. Desdobra-se uma guerra híbrida que mistura formas de ataque e censura aos *hipertextos* na internet, em constante atualização, e também a eliminação física dos adversários. Essa violência simbólica estrutura-se na construção dos silêncios forçados, na naturalização de classificações e categorias que permeiam o senso comum, e na possibilidade de tornar uma vida/opinião descartável diante das outras.

Os dilemas éticos e políticos do tempo presente têm levado a alterações nas maneiras de se compreender a história e seu ensino. E a *História Oral* e *História Pública* buscam outras respostas para a erosão do regime de historicidade do século XX. Essas expressões abraçam a ideia de que o conhecimento histórico nunca foi privilégio do historiador, uma vez que são inúmeros teatros de memória que disputam o significado da relação entre passado, presente e futuro, as metáforas do tempo histórico.

Assim, desloca-se a questão de análise do passado em si e do processo histórico para a formação das comunidades de sentido que mobilizam as formas de falar *para*, *com* ou *pela/o* alguma pessoa/experiência/grupo/público (SANTHIAGO, 2016, p.28). O historiador Michel Frisch (2016) fala de *shared authority* como uma questão central para localizar as intervenções e usos do passado. Entende-se que a história tem menos a ver com a produção de especialistas e com o processo de academização universitária, e está mais relacionada aos grupos sociais e a suas práticas sociais e políticas de diferenciação, construção de memória e formações identitárias.

O papel do professor e historiador é refletir sobre essas comunidades de sentido e metáforas do tempo histórico e, ao mesmo tempo, propor mediações que consigam estabelecer críticas, esclarecer disputas, formalizar parcerias, integrando várias ações que potencializem tanto o pensar socialmente a histórica, quanto às relações constituídas nos regimes de historicidade⁴. O desafio é imenso e o programa

⁴ Sobre o debate entre educação, ensino de história e história pública cf. FERREIRA & HERMETO, 2018, 2021.

é multivocal, uma vez que se assume que a autoridade da história está fragmentada e em constante transformação.

Na didática da História, mais do que ensinar conteúdos, o desafio é estabelecer conexões e favorecer comunidades de sentido comprometidas com o reconhecimento das alteridades e os direitos humanos. E o projeto *Prosas: História Pública e educação* surgiu do incomodo com a *virada digital* e as mudanças na forma de percepção do tempo histórico nas salas de aula do CEFET-RJ na ascensão do conservadorismo. Entre 2019 e 2022, contou com uma série constante na rede social do Instagram, intitulada *Ditadura em Prosa*. Em meio à onda negacionista constituída pelo governo Bolsonaro (2018-2021), o projeto construiu uma história pública feita com estudantes do ensino básico do CEFET-RJ para outros alunos do ensino médio e público em geral. O centro da discussão realizada no grupo eram as formas de esquecimento construídas socialmente e a maneira como isso gerava uma politização e legitimava violências cotidianas (OLIVEIRA, 2021).

Assim, abordava e temas de interesse dos estudantes e apostava em slides para divulgar o conhecimento, juntamente com palestras e intervenções, para fortalecer outras comunidades de sentido na escola e fora dela (ver o site: <https://historiaemprosa.com.br/category/temas-principais/ditadura-em-prosa/>). Juntamente com isso, comprometia-se em pesquisar elementos da cultura escolar que estivessem conectados pelo debate da ditadura. Essa experiência resultou em dois artigos publicados nessa edição: *Acordos MEC-USAID e o ensino técnico no Brasil*, de Letícia Freire de Andrade e Marcella Nunes Lopes, e *Justiça de transição: abordagem do conceito e seu estudo no projeto Ditadura em Prosa*, de Júlia Aranha e Kathellyn Silva.

Em 2022, o debate em torno das imagens e da necessidade de crítica à cultura visual foi outro ponto de destaque do projeto. O universo digital é ricamente marcado pela criação e apropriação de fotografias, mas pouco se sabe de como essas elaboram uma linguagem específica e que tem potencial disruptivo na formação da opinião pública. Como estabelecer uma crítica sobre esses usos?

A difusão das imagens fotográficas no espaço público transcorreu no século XIX, XX e XXI, cumprindo as funções de publicização dos vários eventos e de elaboração da interpretação histórica de alguns fenômenos. Pela centralidade na formação da opinião pública através de diferentes formatos de comunicação social,

as fotografias tiveram um papel importante nas culturas políticas, firmando certos compromissos com projetos de grupos de esquerda e direita e com a legitimação de certas visões de mundo. Longe de ser um registro transparente do real, a fotografia é resultado de escolhas e sua publicização adquire significados para determinados grupos em detrimento de outros. Como têm pontuado a historiadora Ana Mauad (2013, 2021), as fotografias públicas são um problema central para se compreender a história contemporânea, considerando o volume de registros desse tipo que atravessam o nosso cotidiano.

Nesse mesmo sentido, Ariela Azoulay (2008) entende que o surgimento e difusão da fotografia na cultura visual contemporânea esteve diretamente relacionado à construção dos *pactos cívicos* em torno das cidadanias nas comunidades políticas. Logo, evidencia as noções de direitos e de exclusão articuladas na formação dos estados nacionais. As imagens fotográficas de trabalhadores, burgueses, mulheres e crianças performaram as condições de cidadania em curso, estabelecendo um *campo visual* para os debates e as identificações em torno de *status* sociais e políticos (quem estava incluído e quem estaria excluído da cidadania).

E dessa problemática dos usos públicos da fotografia, surgiram duas propostas de intervenção do grupo *Prosas*: a primeira é uma série publicada mensalmente que apresenta um fotógrafo e a maneira como ele produziu registros sobre a história contemporânea, gerando discussões sobre algo que ele testemunhou e fotografou (ver o site: <https://historiaemprosa.com.br/category/temas-principais/fotojornalismo-em-prosa/>); a segunda proposta foi a investigação realizada pelo grupo do projeto na revista *O Cruzeiro* e a maneira como o periódico *inventou a favela* a partir de vieses comprometidos com a eliminação dessa alteridade (o “desfavelamento” do espaço urbano) ou seu encapsulamento em imagens estigmatizantes.

O vocábulo “favela” para designar a pobreza urbana e os espaços segregados das grandes cidades brasileiras foi uma invenção cultural e política do século XX. A criação da palavra demarcou umas operações analíticas e interpretativas que sancionaram violências cotidianas contra esse grupo social, constantemente interpelado pelo estigma de “classe perigosa” ou como uma alteridade negativa em relação a um ideal de urbanidade. Desde o início do século XX, o campo visual das favelas estruturou-se como alteridade negativa do ideal de cidade, sendo

estigmatizado por preconceitos de classe e raça. Mas a retórica em torno desse tópico se alterou ao longo do século XX, construindo vários sentidos que podem ser capturados nas fotografias (OLIVEIRA, 2020, 2023).

E dessa discussão surgiram um conjunto de cinco artigos: *O Cruzeiro e Carolina Maria de Jesus: análise fotojornalística*, de Maria Clara Castro Mota de Melo, *As favelas pelas lentes d'O Cruzeiro: o estereótipo da criança abandonada (1940-1979)*, de Marina Costa Brito, *Estereótipos da criminalidade: uma análise da influência midiática na visão sobre as favelas nos anos 1950*, de Alexia Vital, *Disputas de narrativas fotográficas: uma análise do embate fotojornalístico entre O Cruzeiro e Life Magazine*, de Laura Hilde Plagge, e *Políticas públicas contra as favelas da cidade do Rio de Janeiro, através do fotojornalismo da revista O Cruzeiro*, de Paulo Ricardo Oliveira.

Os artigos do dossiê são resposta circunstancial de estudantes que estão envolvidos por muitos questionamentos. E o maior sucesso desse projeto é a ligação de orientação construída com os integrantes do projeto e a participação das transformações operadas por eles na construção de sua liberdade e autonomia. Na escola do passado e do presente, sem ou com *virada digital*, a emancipação dos sujeitos é um projeto a ser perseguido com tenacidade em diferentes formas e práticas. E isso é a finalidade do projeto *Prosas: História Pública e Educação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.
- CARVALHO, Bruno Leal Pastor de, TEIXEIRA, Ana Paula Tavares (org.). *História Pública e divulgação científica*. São Paulo: Letra e Voz, 2019.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida; HERMETO, Miriam (org.). *História Pública e ensino de história*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida; HERMETO, Miriam. Ensino de História e História Pública: um começo de conversa. *Revista História Hoje*, v. 8, n. 15, p. 5-16, dez., 2018.

FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única, ou, De Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. In: MAUAD, A. M.; ALMEIDA, J. R.; SAN-THIAGO, R. (org.). *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra & Voz, 2016.

MAUAD, Ana Maria, Silvana Louzada, Luciano Gomes de Souza Júnior. “Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX”. *Foto-cinema*, n.22 (2021), 221-254.

MAUAD, Ana Maria. “Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica”. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 2 (2013), 11-20.

OLIVEIRA, S. S. R. de. (2021). O projeto Ditadura em Prosa: a história pública e o ensino da ditadura civil-militar. *Revista História Hoje*, 10 (20), 90-109.

PEREIRA, Mateus; ARAUJO, Valdei. *Atualismo 1.0 - Como a ideia de atualização mudou o século XXI*. 1. ed. Ouro Preto: SBTHH, 2018.

SALIBA, Elias Thomé. Teoria da História em tempos digitais. In: GONÇALVES, Márcia de Almeida (org.). *Teorizar, aprender e ensinar história*. Rio de Janeiro: FGV, 2023. p.23-49.

SARLO, Beatriz. O animal político na web. *SERROTE*, São Paulo, n °6, 2011. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-animal-politico-na-web/>. Acesso em 11 set.2023.

ACORDOS MEC-USAID E O ENSINO TÉCNICO NO BRASIL⁵

Letícia Freire de Andrade⁶
Marcella Nunes Lopes⁷

RESUMO

O texto tem como objetivo analisar as consequências dos acordos MEC-USAID na educação de nível médio nacional. Fazemos isso através de uma primeira análise sobre a natureza da relação entre Brasil e Estados Unidos e da constituição dos acordos. Analisamos as reformas educacionais ocorridas no período e apontamos para o tecnicismo como um tópico importante da influência estrangeira na educação brasileira.

Palavras - Chave: Educação, Ditadura Militar e Reformas.

O artigo em pauta foi escrito como parte do projeto *Prosas: História Pública e Educação*, na discussão sobre a ditadura militar e as instituições de ensino no Brasil. O objetivo do texto é contextualizar as reformas educacionais da ditadura e apresentar a fatura das principais ações no período.

INTRODUÇÃO

Após a Revolução Cubana, diante da aliança entre Fidel Castro e a URSS, os Estados Unidos tornaram a se atentar para os países da América Latina e a fomentar meios mais efetivos de promover a relação com outros países. É nesse contexto que J. F. Kennedy anuncia, em 1961, a criação da USAID (*United States Agency for International Development*), a agência estadunidense para o desenvolvimento internacional que visava às relações internacionais com objetivo de realizar contribuições em outros países.

⁵ Este artigo é resultado das pesquisas de iniciação científica do grupo *Prosas: Educação e História Pública*, financiado pelo CEFET-RJ, FAPERJ e CNPq.

⁶ Estudante do ensino integrado do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no curso de Turismo, integrante do projeto “Prosas: História Pública e educação”, coordenado pelo prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira | Email: leticiandrade07@gmail.com

⁷ Estudante do ensino integrado do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no curso de Turismo, integrante do projeto “Prosas: História Pública e educação”, coordenado pelo prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira.

O Brasil, dado à importância do país em desenvolvimento no contexto sul-americano e mundial, logo chamou a atenção da agência. Sabendo que as instituições de educação eram influentes na moldagem dos valores pessoais, incluindo valores políticos, a USAID visou realizar operações justamente nesta área, o que revela que objetivos políticos se sobrepunham aos econômicos. O modelo educacional experimentado pelo Brasil era o modelo francês, com base humanística e global e prestava uma educação organizada em diferentes graus de escolaridade (ALVES, 1968). A agência norte-americana começou a atuar esporadicamente no país e encontrou no golpe de 1964 uma abertura para a proposição de novos projetos no ramo educacional.

Afinal, segundo a lógica americana, não era produtivo ter em um país subdesenvolvido um modelo que formasse líderes e seres de conhecimento multiforme e sim cidadãos prontos para contribuir com a economia do país através de uma formação mais técnica. Diante do discurso desenvolvimentista da Ditadura que realizaria uma modernização conservadora no Brasil, a USAID uniu-se ao Ministério da Educação para firmar acordos e elaborar planos com fins de transformar a educação brasileira - o que ficou conhecido como acordos MEC-USAID. Se antes a filantropia de entidades americanas para com a educação brasileira não apresentava riscos à soberania e independência nacional, agora nossas decisões estavam sob influência oficial de um Governo estrangeiro.

OS ACORDOS

Em 1964, com Castello Branco no comando do país, houve um crescimento do discurso pró-americano, a partir daí as propostas da USAID deixaram de ser restritas às instituições de ensino e tornaram-se diretas ao governo federal, através de arranjos firmados com o Ministério da Educação e Cultura. Antes de entender as especificações dos acordos é necessário refletir sobre as motivações e os interesses dos Estados Unidos na relação com o Brasil e nos grandes investimentos na educação brasileira. Dada à polarização política em meados do século XX, os EUA buscaram realizar esforços para conter a influência do “perigo vermelho” e contribuir para um fortalecimento político, econômico e militar no Brasil - angariando assim mais um

importante aliado. Os investimentos apontados no trecho de Dulles, secretário de estado dos Estados Unidos, são impressionantes:

Além de empréstimos programado de 150 milhões de dólares durante o ano fiscal que terminará em 30/06/1966 pleiteavam-se empréstimos de 80 bilhões para projetos, 14 milhões para ajuda técnica e 15 milhões para assistência militar com talvez 75 84 milhões adicionais, sob a forma de empréstimos do ExportImport-Bank (Dulles, 1983. p. 150)

Os especialistas americanos sabiam que as instituições de ensino eram grandes centros formadores e exerciam influência na vida dos jovens, então seu objetivo era dominar o setor para formar jovens à ótica capitalista de modernidade. Esse fator se tornou parte tão importante da estratégia, que os investimentos financeiros registrados superaram os relacionados à segurança. A USAID assumiu os projetos que vinham acontecendo no país, porém com mais esforços. Estes deveriam se concentrar no ensino elementar e técnico, removendo da educação primária o aspecto humanista e teórico e inserindo um modelo técnico e prático. O primeiro acordo entre o MEC e a USAID assinado foi referente à contratação de assessores norte-americanos para o aprimoramento do ensino primário. No entanto, as movimentações nas universidades atraíram o interesse da USAID e as instituições de ensino superior tornaram-se ponto estratégico da influência norte-americana.

A partir daí surgiram uma série de acordos, que foram traçados por um longo tempo às escondidas tornando mais difícil encontrar publicações acerca das propostas e de seus resultados. Isso se deu pelo fato de que as autoridades envolvidas tinham entendimento de que os documentos iam contra os interesses nacionais de independência e temendo, principalmente a reação do movimento estudantil, o MEC optou por não divulgá-los abertamente. Neste ano foi assinado o “Acordo MEC-USAID de assessoria do planejamento do ensino superior”, inicialmente nomeado como “Acordo MEC-USAID de Assessoria para a Modernização da Administração Universitária”, que teve o nome mudado para suavizar as críticas.

O relatório Casp de 1968, ano em que foi promulgado o AI-5, exemplifica e reforça os interesses dos Estados Unidos e dos acordos na relação com o governo brasileiro. Em linhas gerais eram: a modernização do sistema educacional nos níveis superior e secundário tanto em ensino como administração; investimento na

formação de docentes e estudantes, alinhando-os aos Estados Unidos para formar influências do Brasil no âmbito, político, social e econômico; o apoio às relações entre as universidades norte americanas e brasileiras; e, também, contribuir com o compromisso brasileiro ao desenvolvimento e à democracia.

AS REFORMAS EDUCACIONAIS E OS ACORDOS MEC-USAID

Durante o período da Ditadura Militar, houve uma verdadeira mudança na concepção da educação e sua finalidade na sociedade. Se antes, o modelo francês era voltado para formar o aluno como pessoa, depois da intervenção marcada pelo desenvolvimentismo militar esta forma de tratar a educação foi friamente apagada. Pouco a pouco o ambiente escolar foi se transformando, o que antes deveria ser para as crianças e adolescentes um ambiente acolhedor, se tornou com o passar dos anos uma fábrica de produção especializada em moldar a mão de obra humana para o mercado de trabalho, na aplicação da teoria do capital humano (ANDRADE, 2010).

Os militares entendiam que era necessária uma modernização do modelo educacional para o desenvolvimento econômico do país sair do papel, e foi através dos acordos MEC-USAID que de fato o processo aconteceu. Com o apoio dos EUA, o governo brasileiro se viu no momento perfeito para realizar as reformas que mudariam o rumo da educação nacional até os dias de hoje. Dentre as duas reformas educacionais realizadas durante a ditadura militar, neste texto iremos nos aprofundar na segunda, determinada pela lei n 5.692 de 11 de agosto de 1971.

A reforma do primeiro e segundo grau, teve como desígnio uma modernização do processo de aprendizagem. Pautada pelo pensamento capitalista fruto da união entre Brasil e Estados Unidos, esta reforma além de mudar a duração do ciclo básico de aprendizagem, unindo o antigo primário com o ginásio em um curso de primeiro grau com a duração de oito anos, definiu como compulsoriedade do segundo grau a preparação do estudante para o mercado de trabalho. É importante ressaltar, que o desenvolvimentismo compulsório adotado pelos militares com a educação não é um sinônimo de aumento na qualidade do ensino, muito pelo contrário.

Por influência americana, grandes investimentos foram feitos na educação nacional no período em que os acordos MEC-USAID vigoraram, como por exemplo no

ano do primeiro acordo estabelecido que determinou um investimento de aproximadamente 30% do orçamento nacional. Grandes investimentos como este, tinham como objetivo modernizar a escola e transformá-la em um investimento rentável economicamente, assim como era feito em países que desejavam progredir na perspectiva capitalista. Entender as motivações que culminaram nas reformas educacionais, é uma forma de mapear o início da psicologia educacional atual brasileira. *“O ensino médio teria como objetivo a preparação dos profissionais necessários ao desenvolvimento econômico e social do país; e ao ensino superior eram atribuídas as funções de formar a mão-de-obra especializada requerida pelas empresas e preparar os quadros dirigentes do país”* (ANDRADE, 2010, p.7).

TECNICISMO E ESCOLA TÉCNICA NACIONAL

Essa lógica produtivista ligada à educação foi uma forma do governo associar não apenas os pontos de interesse com os EUA, mas garantir que mesmo após o término da aliança não haveria uma crise de falta de mão de obra. Segundo Rita de Andrade, em uma análise à Schultz:

“O capital humano é proveniente de investimentos destinados à formação educacional e profissional dos indivíduos. A ideia central da Teoria do Capital Humano é que o investimento na formação pessoal, ou seja, em capital humano é capaz de aumentar as taxas de produtividade de um trabalhador, e assim alavancar um país” (ANDRADE, 2010, p. 9)

Nesta métrica desenvolvimentista muito bem calculada, os investimentos e a propagação da modalidade do ensino técnico se tornaram a materialização de um ideal perfeito de jovem trabalhador para a nação brasileira. Neste contexto, a Escola Técnica Nacional foi transformada em um modelo educacional no estado da Guanabara. Com a opção de formação em tempo similar, mas com o ensino integrado à aprendizagem de uma profissão, o ensino técnico foi durante muitos anos a “menina dos olhos de ouro” do governo. Através de parcerias fechadas com empresas privadas estrangeiras, detalhe previsto nos acordos MEC-USAID, era possível garantir a todos os alunos da modalidade técnica ingressasse direto no mercado de trabalho.

Por exemplo, a ETN contou com ajuda da FORD que doou motores para seus alunos terem aulas práticas no curso de formação em máquinas e motores.

Em 1964 as transformações na Escola Técnica Nacional começaram a acontecer, sob o lema “O Brasil Precisa de Novos Técnicos”, a escola aumentou o número de vagas para o concurso de admissão ao corpo discente escolar para 1050. Número equivalente ao total de alunos na escola em janeiro de 1964, o que demonstra um aumento significativo na modalidade de ensino. Este aumento se dá por um programa implementado pelo MEC de nome “Programa Intensivo de Preparação da Mão-de-obra Industrial” que teve como objetivo aumentar em seis vezes o total de técnicos formados em um ano no país, no início do programa o total de técnicos formados era de 8.500 mas a meta era aumentar para 50.000. Além da Escola Técnica Nacional, outras entidades receberam repasses para implementar o projeto, como; Escola Técnica de Química, SAM e SENAI (JORNAL DO BRASIL, 1964).

No caso da Escola Técnica Nacional, estes investimentos foram capazes de mudar a escola, aumentar a qualidade do ensino para os alunos e triplicar o número de formandos. No ano de 1974, a Escola Técnica Nacional recebia repasses de aproximadamente 16 milhões de cruzeiros, era realmente uma fase de ouro para a modalidade técnica de ensino, que além dos altos repasses públicos contava com convênios com empresas privadas para garantir o ingresso imediato de seus alunos no mercado de trabalho (JORNAL DO BRASIL, 1974).

Além de alavancar a economia, esta modalidade de ensino era muito bem-vista pela sociedade, que pela primeira vez via filhos de trabalhadores humildes e integrantes da classe mais pobre da sociedade, ingressando no mercado de trabalho com salários altos. Em relatos de ex-alunos é possível enxergar a gratidão pela escola e as oportunidades lá oferecidas (FACHADA, BARRETO, OLIVEIRA, 2018).

SAÍDA DA USAID

Apesar da contribuição para uma modernização no setor, não podemos descartar as críticas à natureza e os efeitos desses acordos. A partir de 1966, com as denúncias aos acordos, o movimento antiamericanista e anti-imperialista cresceram no meio popular e acadêmico. Até mesmo setores conservadores, como grupos

nacionalistas de direita das Forças Armadas se opunham ao excesso de interesse na influência americana. Com o aumento do movimento estudantil em número e em mobilização, a questão dos MEC-USAID foi tomada como objeto de debates.

Os representantes dos Estados Unidos culpavam o governo brasileiro. Segundo eles, as autoridades eram incompetentes e fracas na administração, além disso apontaram a falta de diálogo e os excessos cometidos pela onda repressiva como responsáveis por dificultar a implantação dos acordos. O MEC foi acusado de subjetividade em relação às suas ações, utilizando-se sempre dos jogos de acomodação (MOTTA, 2014). À medida que o antiamericanismo e as manifestações cresciam, o governo americano ficava mais preocupado em relação à imagem internacional que estava sendo construída. Consideravam que estar ao lado do governo militar com tantas críticas acerca da repressão e gestão seria um constrangimento político, o que se intensificou com a revelação dos casos de tortura a presos políticos. Os Estados Unidos resolveram então reduzir o quadro de funcionários que atuavam no Brasil, entre 1967 e 1968 houve uma redução de 30% e o número continuou a cair nos anos seguintes.

Em 1967 foi declarado o fim e a não renovação dos Acordos para planejamento do ensino superior pelo ministro Tarso Dutra. A partir daí a USAID foi encerrando gradualmente os convênios com o MEC, diante do aumento da repressão política. Os investimentos também foram reduzidos bruscamente até seu fim, a partir de 1972, e em 1975 a presença da USAID no Brasil poderia ser considerada apenas simbólica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Márcio M. Beabá dos MEC-USAID. Rio de Janeiro: Gernasa, 1968. Disponível em:

http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/marcio_alves_beaba_mec_usaid.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

ANDRADE, Rita. Teoria do capital humano e a qualidade da educação nos estados brasileiros. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25425/000750994.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2021.

CARDOSO, T.F.L, BARRETO, M.R., OLIVEIRA, S.S.R. A escola que mudou a minha vida: uma história de vida, pertencimento, afeto, formação humana e profissional. Rio de Janeiro: Poiatec, 2018.

DULLES, Johw. W.F. Castello Branco: o presidente reformador. Tradução de Heitor A. Herrera Brasília: Universidade de Brasília, 1983.

JORNAL DO BRASIL. Brasil precisa quintuplicar a formação de pessoal técnico. 25/11/1974.

JORNAL DO BRASIL. Escola técnica nacional começou grande campanha para diplomar técnicos. Domingo; 26/01/1964- primeira edição.

JORNAL DO BRASIL. Programa de preparação de mão de obra tem 8500 alunos mas busca 50 mil. 17/07/1964.

MOTTA, Rodrigo Patto. As universidades e o regime militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PINA, Fabiana. O acordo MEC-USAID: ações e reações (1966 - 1968). - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93369>. Acesso em: 26 set. 2021

JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO: ABORDAGEM DO CONCEITO E SEU ESTUDO NO PROJETO DITADURA EM PROSA⁸

Julia do Carmo Aranha⁹

Kathellyn Cristina da Silva¹⁰

RESUMO: O artigo aborda a temática da justiça de transição desde reflexões seu conceito até as experiências em que esse processo foi posto em prática, priorizando o caso brasileiro posterior à vigência do regime militar de 1964 a 1985. A partir da investigação histórica sobre as transformações da Escola Técnica Nacional (ETN) durante a ditadura civil-militar e o debate sobre esse período, em um contexto de revisionismo e negacionismo, reuniu-se um grupo de estudantes do ensino médio para divulgar o conhecimento histórico para o público em geral, mas principalmente para a comunidade escolar do CEFET-RJ. Desse encontro, surgiu o site *Ditadura em Prosa*, desenvolvido na rede social do Instagram como produtor de conteúdo, sendo um dos conceitos abordados o de justiça de transição.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar; Justiça de transição; Redemocratização.

INTRODUÇÃO

O *Ditadura em Prosa* surgiu de uma iniciativa de pesquisa e extensão no ensino integrado do campus Maracanã do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). O projeto, orientado pelo professor Samuel Oliveira, é composto por cinco estudantes: Augusto Peres, Daniel Rocha, Julia Aranha, Kathellyn Cristina e Letícia Andrade - provenientes dos cursos técnicos integrados de Meteorologia, Edificações e Turismo, tendo entre 16 e 20 anos. Em grupo, foi estabelecido um cronograma de estudos que teve como mote a compreensão da história das reformas educacionais durante a ditadura, o movimento estudantil e a justiça de transição no Brasil. Ademais, em 2020, ocorreu a iniciativa

⁸ Este artigo é resultado das pesquisas de iniciação científica do grupo *Prosas: Educação e História Pública*, financiado pelo CEFET-RJ, FAPERJ e CNPq.

⁹ Estudante do ensino integrado do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no curso de Edificações, integrante do projeto “Prosas: História Pública e educação” | Email: juliaranha9@gmail.com

¹⁰ Estudante do ensino integrado do CEFET/RJ, no curso de Edificações, integrante do projeto “Prosas: História Pública e educação”, coordenado pelo prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira. | Email: kathellync@gmail.com

de produzir um site com o conteúdo produzido e estudado, no bojo de outras iniciativas para divulgar o conhecimento histórico em meio digital e no *boom* de aparecimentos de jornais escolares em mídia digital para divulgar os projetos da instituição, a fim de democratizar o acesso a informações cruciais sobre os antecedentes do Golpe de 1964, o período ditatorial e o processo de redemocratização - assunto que será trabalhado com enfoque na justiça de transição.

Nesse aspecto, no Brasil, os 21 anos da Ditadura Cívico-Militar resultaram em sequelas que ainda ferem a sociedade brasileira. Essa dificuldade de se lidar com os fatos se deve pelas constantes tentativas de apagamento e eufemização de tais períodos, na busca por demonstrar progresso e limpar a memória social no que tange às ações antidemocráticas ocorridas. Os efeitos desse tipo de atitude são: a sensação de impunidade aos responsáveis das crueldades ocorridas, a retratação fragilizada com as vítimas e o sentimento de medo, visto a maior probabilidade de reincidência desses acontecimentos.

Para evitar essa situação que perpetua o ciclo de abafamento, cria-se a necessidade de elaboração de um conjunto de mecanismos, judiciais ou não, a fim de enfrentar os horrores passados, responsabilizando os culpados por suas ações e dando voz às vítimas para que seja cumprido o respeito à memória e à verdade. A esse tipo de atitude, dá-se o nome de “justiça de transição”, termo complexo que, nesse artigo, será trabalhado, levantando reflexões sobre sua definição, seus mecanismos de ação, sua importância e como foi desenvolvido no pós-Ditadura Civil-Militar, dando-se uma atenção especial à Comissão Nacional da Verdade.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O conceito *justice in times of transition*, em português “justiça em tempos de transição”, surgiu, em 1992, com Ruti G. Teitel, professora e especialista em Direito Internacional após os inúmeros episódios de transição já ocorridos. Segundo o historiador Pedro Teixeira (2010), a reflexão acerca deste tema começou a ser levantada nos anos de 1970 e 1980, devido ao cenário mundial deste período, marcado pela tentativa de lidar com os horrores vivenciados e preservar a

dignidade humana. Assim, diversas áreas do conhecimento se uniram a fim de analisar a mudança de um regime para outro.

Ele pode ser considerado um termo complexo, já que abrange um conjunto de processos e mecanismos políticos e judiciais, por meio dos quais os responsáveis pelos crimes são processados e punidos por suas ações, é garantido o direito à verdade, é fornecido amparo e reparações às vítimas, e ocorre uma reforma institucional, garantindo que novas violações sejam impedidas. Isso tudo acontece com o objetivo de se construir um cenário de paz após um período conflituoso, marcado pela violência e pela violação dos direitos humanos por parte do Estado. Tais infrações referem-se “ao uso sistemático da tortura, às prisões arbitrárias, execuções sumárias, ao desaparecimento forçado de opositores de um dado regime e uma série de outras práticas que violam o direito internacional dos direitos humanos” (TEIXEIRENSE, 2020).

FUNCIONAMENTO DA JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO

O modo como a justiça de transição se deu ao longo do mundo e da história ocorreu de forma particular ao contexto daquele momento. Em geral, pode-se notar a presença de medidas judiciais para processar os perpetradores, da criação de programas de reparação às vítimas e aos seus familiares e de comissões específicas a fim de gerir uma justiça transicional mais efetiva, como foi o caso da Comissão Nacional da Verdade no Brasil. Além disso, foram tomadas medidas institucionais, reformando as instituições autoritárias, enfrentando a cultura abusiva e perpetradora, a fim de promover a reconciliação, aumentar a confiança no Estado e fornecer um clima de relativa paz. É importante salientar que “entende-se hoje que, para garantir que o passado não se repita, é preciso enfrentar os desafios da justiça transicional de forma séria e responsável” (CIURLIZZA, 2009, p. 25). Assim, é errado resumir as transições a meros acordos, pois elas se dão por meio de ações jurídicas, políticas e éticas que enfrentam o passado com o objetivo de melhorar o futuro, evitando o retorno de tais conflitos.

Nesse processo de transição, é possível destacar alguns elementos-chave estudados pelo professor e especialista Paul Van Zyl para que ela ocorra:

- Justiça - “Os julgamentos podem servir para evitar futuros crimes, dar consolo às vítimas, pensar um novo grupo de normas e dar impulso ao processo de reformar as instituições governamentais, agregando-lhes confiança.” (ZYL, 2009, p. 34)
- A busca da verdade - “pode ajudar a sensibilizar as futuras gerações contra o revisionismo e dar poder aos cidadãos para que reconheçam e oponham resistência a um retorno às práticas abusivas.” (ZYL, 2009, p. 35);
- Reparação - “Conforme o direito internacional, os Estados têm o dever de fornecer reparações às vítimas de graves violações dos direitos humanos” (ZYL, 2009, p. 36). Pode ser realizada de diferentes formas, tais como a ajuda material, assistência psicológica e medidas simbólicas (ZYL, 2009, p. 36);
- Reformas institucionais - é uma parte importante para estabelecer ou restaurar a integridade das instituições estatais, com a retirada dos responsáveis por violar os direitos humanos de cargos que implicam confiança e responsabilidade (ZYL, 2009, p. 37);
- Reconciliação - essa é uma fase controversa da justiça de transição, visto que, por um lado, as vítimas a associam com o perdão obrigatório, a impunidade e o esquecimento. De forma contrária, Paul Van Zyl (2009, p. 38) diz que:

Os líderes, dentro e fora do governo, terão de tomar medidas proativas para demonstrar que a democracia está a serviço de todos os cidadãos, que a paz atribui dividendos substanciais a todos, e que a diversidade pode ser uma fonte de fortaleza mais do que de conflito.

No mais, deve-se entender a importância da justiça de transição para a construção de um cenário de paz, a partir do apoio para com as vítimas, da promoção da reconciliação, das reformas institucionais e do restabelecimento do respeito às leis.

A JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO NO MUNDO

A justiça de transição ganhou mais destaque nas últimas décadas. Isso porque o século XX foi marcado por vários regimes ditatoriais, autoritários e de segregação

racial, ferindo amplamente os direitos humanos. Logo, na tentativa de reconstruir o Estado de Direito após tais períodos, foram realizados investimentos na área no cenário internacional. As medidas desejadas não só “saíram do papel”, como também viraram objetos legais, sendo necessárias intervenções tanto de atores nacionais, com as obrigações estatais em enfrentar as violações de direitos, quanto internacionais, como a criação da Corte Penal Internacional, a qual exige que cada signatário responda de maneira adequada às violações dos direitos humanos, estando o país sujeito a uma ação legal caso não o faça. Porém, é importante entender também que cada país possui uma história e, dada sua condição única, não se pode falar em modelos perfeitos e únicos de transição, o que não quer dizer que não existiram casos positivos (ZYL, 2010).

A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

Em 1961, o mundo estava fervendo silenciosamente sob a Guerra Fria. O fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, criou a polarização entre a ideologia comunista, liderada pela extinta União Soviética e pela ideologia capitalista, encabeçada pelos Estados Unidos da América. O bombardeio de propaganda dos dois lados fazia parte da tentativa de hegemonizar o globo com uma determinada forma de pensar, fazer política e coordenar a economia. Voltando para o cenário brasileiro, pairava no ar o medo da ameaça comunista. A situação se agravou com a ascensão de João Goulart (ou Jango) para a presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros. Seu mandato foi marcado por instabilidade política causada, entre outros fatores, pela forte oposição enfrentada por Jango. A princípio, só assumiu o cargo ao aceitar a ação de um parlamento capaz de limitar seus poderes, o que, posteriormente, foi revertido para uma República presidencialista, contudo, sem pôr fim à crise.

Ao longo de seu mandato, João Goulart trabalhou para a implementação de uma democracia social, voltada aos direitos trabalhistas. Sua atuação foi vista como moderada pelos mais radicais concomitantemente a ser considerada perigosa pelos setores mais conservadores da sociedade brasileira da década de 60, como a União Democrática Nacional (UDN), os setores das forças armadas, a igreja católica conservadora, os proprietários rurais, a maior parte do empresariado nacional e os

investidores internacionais. Esses grupos contaram com o apoio de organizações, como: Agência Central de Inteligência norte-americana (CIA), Instituto de Políticas Econômicas e Sociais (IPES), Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), além de grandes jornais (DELGADO, 2012).

A posse de Jango foi vista com maus olhos também pelos Estados Unidos por sua crescente fama de “esquerdista”, impulsionada pelas reformas que foram defendidas pelo governo - as Reformas de Base, entre as quais estavam a reforma agrária, a tributária, a eleitoral, a bancária, a urbana e a educacional, sendo a primeira a mais polêmica de todas. Muito além das questões diplomáticas, os EUA montaram a Operação Brother Sam, que colocou fuzileiros navais no Brasil, caso houvesse reação à deposição de Goulart (DELGADO, 2012). Todos esses fatores e sujeitos históricos foram determinantes para a realização do golpe de Estado civil-militar de 31 de março/1º de abril de 1964.

Durante os 21 anos que se seguiram, a presidência foi preenchida pelos seguintes militares: Humberto Castello Branco (1964-1967), Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). Nesse período, a censura, a perseguição política, a supressão de direitos constitucionais e a repressão tomaram o lugar da democracia. O auge foi no governo Médici após o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), iniciando os “anos de chumbo”.

Desde o governo Geisel, o Brasil já caminhava para a redemocratização graças à desmoralização dos generais linha-dura e à crise econômica cujos patamares só seriam plenamente compreendidos mais tarde. João Figueiredo, seu sucessor (1979-1985), foi o último general presidente. No dia 28 de agosto de 1979, foi promulgada a Lei de Anistia no Brasil, a Lei nº 6.683, resultado de ampla mobilização popular (SILVA FILHO, 2018). Aqui, tem início o processo chamado de justiça de transição, ou seja, ainda durante o regime ditatorial. Contudo, seu desenvolvimento foi (e ainda é) considerado ambíguo por alguns estudiosos, como o professor de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e ex-vice-presidente da Comissão de Anistia do Brasil, José Carlos Moreira da Silva Filho. Segundo ele, a lei foi benéfica para os algozes do período, uma vez que anistiou os agentes da ditadura, impedindo investigações, isto é, sem permitir que tais pessoas

fossem consideradas torturadoras e assassinas. Paralelamente, excluiu da anistia os presos políticos que participaram da luta armada.

Um importante passo para o aprofundamento da justiça de transição brasileira foi o decreto da Lei nº 9.140, que institui a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos (art. 4º), em 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso, reconhecendo, ainda, como mortas dezenas de pessoas que eram consideradas desaparecidas após participarem de movimentos considerados subversivos pela ditadura brasileira de 1964.

Uma nova lei da anistia foi promulgada em 2002 (Lei nº 10.559/2002), estabelecendo condições para anistia (art. 2º, cap. II), direitos, como a reparação econômica (art. 4º, cap. III), e instituindo a Comissão de Anistia, vinculada ao Ministério da Justiça (art. 12, cap. IV). Sobre essa comissão, da qual José Carlos fez parte, ele afirma:

A nova lei de anistia acaba suscitando a apresentação de documentos e narrativas que trazem de volta do esquecimento os fatos que haviam sido desprezados pela anistia de 1979, circunstância que por si só associa anistia à memória.

É importante destacar que a Comissão de Anistia é internacionalmente conhecida por ter tomado a frente em projetos como as Caravanas da Anistia, as Clínicas do Testemunho, o Projeto Marcas da Memória e por ter iniciado a construção do Memorial da Anistia. Talvez o mais famoso segmento da justiça de transição brasileira seja a Comissão Nacional da Verdade (CNV), que foi um colegiado composto por sete membros criado para examinar e esclarecer as graves violações aos direitos humanos ocorridas no período entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988 (período entre as duas últimas constituições democráticas brasileiras) através da Lei 12.528/2011 no governo Dilma Rousseff, configurando o Brasil como o último país a instaurar sua comissão da verdade (DUALIBI, 2014).

Graças a disputas de interesse no Congresso, a lei de sua criação ficou genérica e não deu carta branca para as atividades dos conselheiros, que não podiam propor a abertura de processos, por exemplo. Também foi necessário tirar o foco do período exato da ditadura civil-militar (1964-1985) para sua aprovação. Com tais limitações, sobrou para a Comissão da Verdade a possibilidade de convocar

testemunhas, promover audiências e solicitar documentos secretos. Todavia, os arquivos militares - os mais importantes - ainda não foram encontrados (a instituição afirma que eles foram destruídos).

Ainda que com muitas dificuldades, a CNV teve acesso a arquivos que revelaram a colaboração de empresas com o regime antidemocrático brasileiro, nos quais havia a denúncia de grevistas. Ao longo de sua existência, seus membros colheram 1121 depoimentos, 132 deles de agentes públicos, realizaram 80 audiências e sessões públicas pelo país. Os trabalhos chegaram ao fim com um relatório dividido em três volumes que, juntos, somam mais de três mil páginas, são eles (seguidos pela descrição disponível no site da comissão <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php>, assim como o relatório na íntegra):

- *VOLUME I - As atividades da CNV, as graves violações de direitos humanos, conclusões e recomendações*: Enumera as atividades realizadas na busca pela verdade, descreve os fatos examinados e apresenta recomendações para que os fatos ali descritos não voltem a se repetir.
- *VOLUME II - Textos Temáticos*: Reúne um conjunto de nove textos produzidos sob a responsabilidade de alguns membros da CNV.
- *VOLUME III - Mortos e Desaparecidos Políticos*: Nele, 434 mortos e desaparecidos políticos têm reveladas sua vida e as circunstâncias de sua morte.

Para a maioria dos estudiosos, o relatório foi considerado fragmentado e aquém das expectativas, caracterizado por ser pouco inovador ou esclarecedor. É imprescindível notar que a Comissão Nacional da Verdade não atuou isoladamente na busca por esclarecimentos. Até 2014, havia, pelo menos, setenta e sete comissões da verdade pelo Brasil, entre as quais sete de seções regionais da OAB, dezessete de universidades e dezenove de sindicatos (DUALIBI, 2014). Mesmo com todos esses esforços, atualmente, mais de 100 pessoas ainda são consideradas desaparecidas, segundo Pedro Teixeira, doutor em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (TEIXEIRENSE, 2020).

A JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO NO CEFET/RJ

Para entender a influência da ditadura no CEFET, é importante compreender que esse período foi marcado pelo elevado progresso de certos setores industriais do Brasil, fator responsável por desencadear a chamada “era do técnico”. Além disso, a insuficiência de vagas nas escolas superiores para comportar o número de estudantes existentes motivou o escoamento destes para cursos técnicos. Assim, o CEFET se tornou uma das principais instituições escolhidas para receber especial assistência financeira e estrutural tanto do governo, quanto de entidades internacionais.

Na antiga Escola Técnica Nacional (ETN), atual CEFET, buscou-se esculpir uma imagem de um centro educacional excepcional e exemplar. Esse fato, aliado ao contexto de transgressão política dos anos 1960, levou ao rígido controle de movimentos estudantis, de professores e qualquer outra possível ameaça à “ordem”, seja por parte de ações internas - como o fichamento secreto de alunos considerados suspeitos -, seja por parte de ações externas - como o caso do estudante Júlio Perissê de Oliveira, cuja bagagem no retorno de sua viagem à Cuba foi apreendida porque conduzia “propaganda subversiva” (VOLTOU..., 1962).

Logo, fica claro que o CEFET sofreu direta e indiretamente com o autoritarismo vigente. Como já visto, em casos como esse, de rompimento com os direitos civis, torna-se necessário a aplicação de medidas reformistas, enfrentando a cultura abusiva, com o fito de promover a reconciliação e fornecer um clima de relativa paz, garantindo que o passado não se repita.

Contudo, o que é observado no colégio é o reflexo de um governo que buscou superar anos de tortura por meio do apagamento e esquecimento da história. Com isso, todos os anos são formados milhares de alunos que não sabem da relação entre seu ambiente de estudo e o regime militar, mantendo a falsa imagem de instituição exemplar há anos esculpida.

CONCLUSÃO

Até hoje, não foi implementada, no processo de justiça de transição brasileira, nenhuma medida de responsabilização penal contra os responsáveis pelo

terrorismo do Estado. Outrossim, indo pela contramão do recomendado pelas organizações de direitos humanos, o governo de Jair Bolsonaro cria ainda mais obstáculos para o fim do sofrimento dos familiares e amigos das vítimas da ditadura civil-militar brasileira. Ainda de acordo com Pedro Teixeira, uma das primeiras medidas tomadas por Bolsonaro, ao assumir seu cargo, foi desvincular a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, limitando sua capacidade de atuação. O presidente e sua equipe também modificaram a composição dos membros da comissão, com o objetivo de fragmentar os princípios que embasam sua existência. É evidente a tentativa de transformar o significado de “anistia” que era associado a “reparação” para “esquecimento” através de sistemáticos atentados para desqualificar e desmontar a Comissão de Anistia e a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos (TEIXEIRENSE, 2020).

Em janeiro de 2020, foi a público um informe pelo Itamaraty em julho de 2019 que trata da situação dos crimes de desaparecimento no Brasil. No texto de 29 páginas, o governo omite a existência da ditadura entre 1964 e 1985 e reafirma que a Lei da Anistia deve cobrir todos os crimes. Em resposta ao relatório, o Instituto Vladimir Herzog alertou à Organização das Nações Unidas (ONU) sobre a característica “extremamente grave e problemática” de manter a Lei de Anistia para todos os casos de desaparecimento forçado (CHADE, 2020).

De acordo com pesquisa publicada pelo Data Folha no dia 1º de janeiro de 2020, o apoio da população brasileira à democracia caiu sete pontos percentuais durante o primeiro ano de governo Bolsonaro (de 69% em 2018 para 62% em 2019), bem como apontou que 30% da população aprova o regime militar (G1, 2020). É assustador que um terço do maior país da América Latina ainda questione a legitimidade do regime democrático e isso se deve, majoritariamente, aos pronunciamentos do presidente da República, de seus familiares (também políticos) e de seus apoiadores, os quais repetem incansavelmente sua devoção aos “anos de chumbo” e, inclusive, fazem menções saudosas a militares acusados de tortura.

As adversidades são muitas, mas a busca pela verdade não pode ter fim. Para isso, existe o projeto de divulgação online *Ditadura em Prosa* e existem muitos pesquisadores dedicados ao perigoso e proporcionalmente necessário trabalho de entender quais foram os desfechos dos desaparecidos e quais atitudes são necessárias

para que a justiça de transição brasileira seja efetiva, justa e não permita que, uma vez mais, cessem as liberdades e os direitos individuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 13 dez. 1968.

BRASIL. Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002. Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 14 nov. 2002.

BRASIL. Lei nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 dez. 1995.

BRASIL. Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 18 nov. 2011 - edição extra.

CHADE, Jamil. À ONU, Brasil esconde ditadura e fala em anistiar crimes de desaparecimento, 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2020/01/15/ditadura-brasil-governo-bolsonaro-relatorio-onu.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

CIURLIZZA, Javier. Entrevista para um panorama global sobre a justiça de transição. Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. - N. 3 (jan./jun. 2010). - Brasília: Ministério da Justiça, 2010.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Memórias Reveladas. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php>. Acesso em 30 ago.2023.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o Golpe de 1964: da construção do esquecimento às interpretações acadêmicas. Revista Grafia - Vol. 9 - p. 175-191. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia, 2012.

DUALIBI, Julia. A Verdade da Comissão. Revista Piauí - Ed. 91. São Paulo: Abril, 2014.

G1. Cai apoio à democracia no Brasil durante governo Bolsonaro; Apoio à ditadura militar permanece estável. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/01/cai-apoio-a-democracia-no-brasil-durante-governo-bolsonaro-apoio-a-ditadura-militar-permanece-estavel.ghtml>>. Acesso em 20 mar. 2020.

REDAÇÃO. Conheça e acesse o relatório final da CNV, 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. Justiça de Transição e Usos Políticos do Poder Judiciário no Brasil em 2016: um Golpe de Estado Institucional? Revista Direito e Práxis - Vol. 9, nº 3. Rio de Janeiro: PPGDir/UERJ, 2018.

TEIXEIRENSE, Pedro. Podcast Historiador Explica - Ep. 15. São Paulo: ANPUH Brasil, 2020.

TEÓFILO, João. Justiça de Transição: origem e desenvolvimento do termo. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/justica-de-transicao/>>. Acesso em 19 mar. 2020.

VOLTOU DE CUBA com propaganda subversiva. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 05 ago.1962, p.19

ZYL, Paul Van. Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito. Revista Anistia Política e Justiça de Transição / Ministério da Justiça. - N. 3 (jan. / jun. 2010). - Brasília: Ministério da Justiça, 2010.

O CRUZEIRO E CAROLINA MARIA DE JESUS: ANÁLISE FOTOJORNALÍSTICA

Maria Clara de Castro Mota de Melo¹¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar, iconograficamente, as fotografias da reportagem *Retrato da Favela no Diário de Carolina*, do jornal *O Cruzeiro*. De forma que, explique a repercussão da reportagem. Utiliza-se o conceito de fotografia pública, de Ana Mauad, junto à análise iconográfica das imagens no lançamento do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus.

Palavras-chave: O Cruzeiro, fotografia pública e fotojornalismo.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar o fotojornalismo presente na reportagem *Retrato da Favela no Diário de Carolina*, escrita e fotografada por Audálio Dantas e publicada na revista *O Cruzeiro*. O conceito de fotografia pública, do texto “Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica” (Mauad, 2013), é contextualizado para explicar a forma como as fotografias da reportagem influenciaram no imaginário de uma época e será utilizado para interpretar a cobertura jornalística sobre a escritora Carolina Maria de Jesus até o lançamento de seu diário.

A fotografia pública conecta fotografia e política, sendo assim, a foto assume o papel de transmissão de mensagens para visibilizar as disputas de poder. Isso implica na construção de um imaginário político-social, por meio de como as fotografias são tiradas, as pessoas presentes, o ângulo, o cenário, cada detalhe colabora com a formação de um código, que carrega por si só uma mensagem a ser compartilhada pelo fotógrafo. Para Ana Mauad, a fotografia foi um dos principais vetores para a construção da consciência e narrativas históricas nos séculos XIX e XX,

¹¹Cursando, atualmente, o 3º período de Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais (LEANI) e membro do projeto *Prosas: História Pública e Educação*, orientado pelo professor e pesquisador Samuel Silva Rodrigues de Oliveira.

vinculando-se diretamente às diferentes culturas políticas na construção da cidadania. Assim ocorre com as fotografias da reportagem escolhida, elas contam a história de Carolina, pelo ponto de vista de Audálio Dantas, corroborando em uma narrativa criada sobre a favela, as pessoas que a habitam e, especialmente, sobre Carolina.

Fotojornalismo e os temas que o cercam, como a fotografia pública, é o foco de pesquisa do projeto de extensão e iniciação científica, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), *Prosas: História Pública e Educação*, apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenado pelo prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira, o projeto envolve estudantes do ensino médio técnico e da graduação na produção e divulgação de conteúdos relacionados ao ensino de história do Brasil, “[...] com comprometimento à construção de uma sociedade democrática, antirracista e afinada com os preceitos dos direitos humanos.” (História em Prosa..., 2023.)

O projeto teve início em 2018, com a seleção de um grupo de estudantes do ensino médio interessados em pesquisar a história do regime militar e da justiça de transição no Brasil. Em 2020, foi criada a rede social *Ditadura em Prosa*, como principal eixo temático do projeto. Então, foi desenvolvida a metodologia que seria utilizada; marcada pela produção e pesquisa de temas, de forma coletiva, além da comunicação do aprendizado por via de textos e eventos acadêmicos.

Em 2022, ocorreu uma mudança no eixo temático, que passou a focar a história do Brasil contemporâneo e sua relação com o fotojornalismo. Criou-se a seção *Fotojornalismo em prosa*, publicada mensalmente apresentando um repórter fotográfico e a maneira como ele participou da construção da cultura histórica do século XX.

CAROLINA E O CRUZEIRO

Carolina Maria de Jesus morou na favela do Canindé, durante uma longa parte de sua vida, com seus três filhos. Enquanto era catadora de papéis, sustentava sua família sozinha e, ainda assim, reservava um espaço do seu dia para a literatura.

Para ela, ler e escrever eram importantes ferramentas de escape da própria realidade, nas palavras de Carolina: “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário.” (Jesus, 2020: 257)

Em 1959, o repórter Audálio Dantas conheceu Carolina, ao visitar a favela do Canindé, para escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do rio Tietê. Ao conhecê-la, desistiu do seu primeiro plano e começou a escrever sobre a vida que levava Carolina e, sobretudo, sobre o que documentava em seus diários. Segundo Dantas,

“A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história - a visão de dentro da favela.” (Dantas, 1993: 201).

A reportagem de Dantas, na revista *O Cruzeiro*, contava brevemente sobre a favela do Canindé, onde Carolina e outros moradores viviam. Em seguida, contava sobre o tema das escritas de Carolina - nada mais que sua própria história de vida - e, por fim, apresenta algumas transcrições marcantes do próprio diário. Em uma reportagem composta por fotografias do cotidiano de Carolina, o repórter escolheu as que transmitissem a linguagem visual do que foi registrado por Carolina em linguagem verbal. Além disso, a reportagem fotográfica buscava qualificar o valor da escrita pelo viés do olhar do repórter que buscava “retratar” a vida em uma favela em São Paulo.

A imagem que abre a reportagem (Imagem 1) tem como foco a figura de Carolina Maria de Jesus, em primeiro plano, que posa com um semblante neutro, um olhar vagante - sem focar na câmera. Vestia com o que se imagina que eram as roupas que já estava portando quando o jornalista chegou: uma blusa clara de gola e um lenço na cabeça. Ao fundo, em segundo plano, a imagem captura diversos barracos enfileirados. A iconografia busca aproximar o leitor do objeto da reportagem, que é Carolina, anteriormente desconhecida pelo mundo.

A reportagem que carrega no título a palavra “retrato”, é iniciada pelo retrato de Carolina em página dupla. Pelo cenário composto por barracos enfileirados, pelas vestimentas simples da mulher, também por sua feição e olhares

não direcionados a câmera, a fotografia que abre a reportagem apresentava um personagem não-comum às classes médias que compravam a revista *O Cruzeiro*. A escritora não fazia parte da elite-branca brasileira, como a maioria dos escritores da época, entretanto chocou o fotógrafo e o público atingido pela reportagem, que não imaginava que por trás dos barracos de uma favela em São Paulo, pudesse haver uma escritora com a grandeza literária de Carolina.



Imagem 1. “CAROLINA MARIA DE JESUS vive num mundo de tábuas e zinco que ela retrata com fidelidade. Seu diário constitui interessante documentário sobre a vida na favela.”

A segunda imagem segue a sequência, apresentando ao leitor como e onde Carolina produz sua escrita. A fotografia se trata de Carolina, em primeiro plano, escrevendo em seu diário, apoiado em um caixote, enquanto ao fundo, a escuridão do barraco em que vive. Anteriormente, Dantas refere-se à produção escrita de Carolina - quando otimista - como fruto do seu “mundinho interior”, onde diz haver sol e nuvens coloridas, ou seja, se trata de uma representação do imaginário ideal de Carolina e de suas expectativas por uma vida melhor. Em contraposição a como descreve, a reportagem mostra os barracos da favela, sem iluminação e totalmente escuros. Além de produzir esse imaginário verbal de antítese - sua imaginação colorida como representação do que seria felicidade ideal e seu barraco escuro como sua realidade triste -, Dantas também o captura em fotografia.



Imagem 2. “MESA DE CAIXOTE, CADERNO E LÁPIS: CAROLINA RETRATA FAVELA.”

Imagem 3. “LATA D’ÁGUA NA CABEÇA, COMO AS MARIAS DE TODAS AS FAVELAS.”

A imagem seguinte foi tirada de baixo para cima. Observa-se Carolina, em primeiro plano, carregando uma lata d’água na cabeça, além de mostrar outras mulheres fazendo o mesmo. Essa fotografia em específico é seguida de uma legenda interessante, que junto à escolha fotográfica de não enquadrar somente Carolina, mas também outras mulheres, transmite a ideia de que essa realidade não é de algumas, mas de todas as mulheres da favela. Elas são apelidadas de “Marias”, um nome não só comum, mas que também é comumente utilizado para se referir a essência das mulheres, atrelado, inclusive, a um significado bíblico de pureza.

A parte seguinte da reportagem carrega o subtítulo “A fome fabrica uma escritora”, potente por si só. A natureza de Carolina é ser escritora; a fome, um mal que experienciou por grande parte da sua vida. Nessa parte, o conteúdo do diário de Carolina é definido como “cheio dos gritos roucos dos favelados”. Por mais que os favelados (*sic*), como Carolina, gritem e peçam ajuda, a sociedade da época - uma realidade não tão diferente da atual - ignora os miseráveis (*sic*).

As duas próximas imagens são iconograficamente similares. A imagem 4, em plano médio, apresenta uma criança pulando em meio a um grande amontoado de lixo, em segundo plano outras crianças observando. Nota-se também Carolina, dessa vez ao fundo. Na imagem 5, também capturada em plano médio, Carolina, com seus filhos e outras crianças, procuram coisas no lixo. Ao fundo, um lago e alguma vegetações. Nessas fotografias, as atividades realizadas pelas crianças são o foco. A citação de Carolina na legenda para a primeira foto mostra bem o que é representado, a disparidade social é visualmente traduzida pelo ambiente em que as crianças buscam ter um pouco de diversão, apesar da miséria.

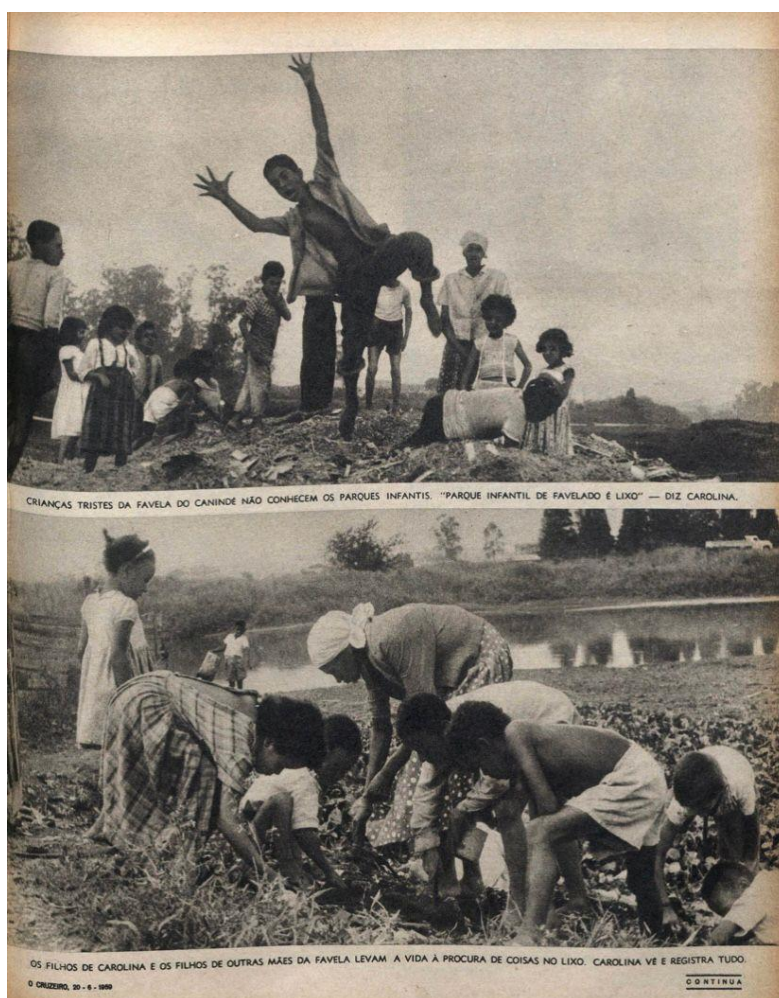


Imagem 4. “CRIANÇAS TRISTES DA FAVELA DO CANINDÉ NÃO CONHECEM OS PARQUES INFANTIS: ‘PARQUE INFANTIL DE FAVELADO É LIXO’ - DIZ CAROLINA.”

Imagem 5: “OS FILHOS DE CAROLINA E OS FILHOS DE OUTRAS MÃES DA FAVELA LEVAM A VIDA À PROCURA DE COISAS NO LIXO. CAROLINA VÊ E REGISTRA TUDO.”

A próxima imagem (Imagem 6) torna-se especialmente marcante após o lançamento de *Quarto de despejo*. Uma imagem em plano médio, de Carolina de mãos dadas a sua filha Vera Eunice, em frente ao prédio da Academia Paulista de Letras. A legenda destaca o fato de que o reconhecimento, que Carolina gostaria de ter na Academia, fazia parte apenas de seu “mundinho interior”. Entretanto, um ano depois da reportagem, no ano que marcou o lançamento de seu diário, a escritora foi homenageada pela Academia Paulista de Letras. A escritora revolucionou um meio antes dominado pela elite, gerando visibilidade à escrita da favela, mesmo assim, sua escrita marcada por não seguir à norma padrão, foi alvo de críticas e discussões, desde o lançamento de seu livro.



Imagem 6: “DIANTE DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS: NÃO É CANDIDATA.”

A penúltima imagem (imagem 7) captura em plano médio, Carolina e sua filha, em primeiro plano, catando papel no lixo. Ao fundo, a cidade de São Paulo fora da favela. Na última fotografia (imagem 8), capturada em plano geral, Carolina, em primeiro plano, chega à favela com um grande saco em suas costas. Em segundo plano, barracos enfileirados e a rua da favela, lotada de lixo. A legenda explicita o que é fotograficamente transmitido durante esse dia. Depois de mais um dia fora do seu ideal - e do de qualquer pessoa -, após uma visita ao prédio da Academia Paulista de Letras - o que seria o encanto de Carolina -, ela precisa voltar a sua realidade de desencantos, cuja única proximidade com o universo de Literatura que tem é seu caderno.



Imagem 7. “APANHAR PAPEL É GANHA-PÃO. VERA EUNICE, A FILHA, ACOMPANHA-A.”

Essa imagem completa a narrativa contada por Dantas, de um dia na vida de Carolina. O sofrimento estampado na face de uma mulher que carrega um sonho de viver da sua literatura, mas leva uma vida distante do que sonha. A miséria fotografada no lixão, na busca por papéis e materiais úteis para reciclagem, para ganhar algum trocado que colocaria comida na “mesa” de seus filhos. Momentos que registram Carolina em seu “mundinho interior”, quando ela para e escreve sobre seu sofrimento, desejando que isso lhe converterá algum dinheiro no futuro. A vida de Carolina, escrita em seu diário, documentada por Dantas, é a mesma que leva outros favelados. Apesar de autobiográfico, o Quarto de Despejo abrange uma coletividade, a partir do momento que retrata o que muitos vivem e não tem forças para escrever sobre.



Imagem 8. “COM SACO NAS COSTAS, CAROLINA VAI CHEGANDO À FAVELA DO CANINDÉ - O SEU MUNDO CHEIO DE MISÉRIAS E DESENCANTOS. EM SEU BARRACO HÁ CADERNOS QUE ESPERAM O REGISTRO DO QUE VIU E SENTIU.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia pública carrega um importante fator decisivo na influência da memória coletiva. Referente à reportagem *Retrato da favela no diário de Carolina*, a fotografia não influenciou somente no imaginário social sobre a favela do Canindé, mas também - e principalmente - sobre a escrita de mulheres faveladas. A reportagem de Audálio Dantas é impactante, porque até então era pouco comum o destaque a uma mulher moradora de favela, com voz e escrita própria, no universo das elites que consumia a revista

De fato, é compreensível que não se tenha tempo para produzir ou consumir literatura quando a maior preocupação é se no dia seguinte seus filhos terão ou não

comida na mesa, se dormirão de barriga cheia ou não, como dizia Carolina. Entretanto, Carolina foi a exceção que causou estranhamento às elites brasileiras, de forma positiva e negativa, logo os interessados sentiram curiosidade pelo o que ela havia escrito, o que culminou no lançamento de *Quarto de Despejo*.

A fotografia pública de Dantas teve, então, o papel de apresentar visualmente a vida na favela, da perspectiva de uma moradora e escritora do próprio lugar. Carolina segue sendo referência na literatura brasileira e com um resultado de mais de 1 milhão de cópias (SILVA, 2018: 11)¹² de *Quarto de Despejo* vendidas por todo mundo, sendo também, o texto brasileiro mais publicado em todos os tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAUAD, A. (2013). 01 FOTOGRAFIA PÚBLICA E CULTURA VISUAL, EM PERSPECTIVA HISTÓRICA. Revista Brasileira de História da Mídia, v.2, n. 2. <https://ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/download/4056/2379>

MARIA DE JESUS, Carolina. (2020), Quarto de Despejo: diário de uma favelada. 1ª ed. São Paulo: Ática.

O Cruzeiro: Revista (RJ) - 1928 à 1985 - DocReader Web. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=124937>> . Acesso em: 05 jul 2023.

Quem somos - História em Prosa. Disponível em: <<https://historiaemprosa.com.br/sobre/>>. Acesso em: 05 jul 2023.

¹² Essa informação foi retirada do prefácio, escrito por Cidinha da Silva, da edição comemorativa de *Quarto de Despejo*, publicada em 2020.

A FAVELA PELAS LENTES D'O CRUZEIRO: O ESTEREÓTIPO DA CRIANÇA ABANDONADA (1940-1979)¹³

Marina Costa Brito¹⁴

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a imagem da criança nas favelas cariocas, a partir das páginas do jornal O Cruzeiro. A pesquisa é construída a fim de analisar a forma como a favela, como parte do espaço urbano socialmente marginalizado, é escrita através das lentes de pessoas de fora desta comunidade, dando enfoque na representação das crianças e jovens. A noção de infância e juventude é central na imaginação da informalidade urbana no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Fotojornalismo; O Cruzeiro; favela; infância.

INTRODUÇÃO

O texto a seguir foi desenvolvido com base nos estudos feitos em conjunto com o projeto *Prosas: História Pública e Educação*, grupo de pesquisa e extensão do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) que se preocupa em discutir temas relacionados às diferentes narrativas que acercam a história contada como única. O grupo objetiva a edificação do conhecimento crítico dos alunos e visa possibilitar o compartilhamento de tal conhecimento com a comunidade interna e externa à instituição. No período do Edital PIBIC-EM de 2022, o trabalho coletivo realizado pelo projeto consiste na sumarização, catalogação e descrição das reportagens fotojornalísticas da revista ilustrada *O Cruzeiro*, viabilizando a análise crítica acerca das representações da população brasileira nas fotografias.

¹³ Este artigo é resultado das pesquisas de iniciação científica do grupo *Prosas: Educação e História Pública*, financiado pelo CEFET-RJ, FAPERJ e CNPq.

¹⁴ Estudante do ensino integrado do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no curso de Turismo, bolsista pelo CEFET/RJ no projeto “Prosas: História Pública e Educação”, coordenado pelo prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira. | Email: marincbrito@gmail.com

FOTOGRAFIA PÚBLICA

O fotojornalismo, antecedente aos meios digitais, foi, por muito tempo, o principal veículo encarregado por retratar os acontecimentos do Brasil e do mundo na imprensa diária. Na primeira metade do século XX, portanto antes de 1970 com a difusão da televisão e, na atualidade, com a internet e as redes sociais, a disseminação de imagens como maneira de documentar e relatar eventos era muito mais restrita, de maneira que a informação escrita e fotografada era o principal meio de comunicação de eventos. As revistas ilustradas tiveram uma função fundamental na visualização de notícias, uma vez que a escassez na oferta de fotografias noticiosas concebia maior credibilidade aos meios que as expunham.

Apesar de acreditar-se no senso comum que as fotografias são meros retratos dos eventos em questão, é necessário considerar o sentimento primordial da fotografia: aquele que, sem explicação aparente, impacta, constrange ou conquista o espectador e seu olhar. A visão e a visualidade não são naturais, mas sim construções culturais e sociais. A pesquisadora Ana Mauad parte da premissa que nenhuma fotografia é análoga à realidade, mas ela produz um efeito na memória, sendo capaz de comover e gerar uma percepção do tempo, destacando a importância de percebermos o olhar do fotógrafo, e como ele é construído. Toda fotografia, além de ser uma convenção, “é um trabalho de construção de sentido” (MAUAD, 1996).

Existe uma convenção histórica e cultural de retratar determinados objetos e não retratar outros. O trabalho de construção de sentido, por sua vez, é um trabalho de seleção do fotógrafo. No momento em que uma fotografia é tirada, o fotógrafo carrega suas vivências e textos lidos anteriormente que, indiretamente, influenciam e enquadram uma determinada imagem sobre a realidade retratada. Nesse cenário, há de se compreender o circuito social da fotografia: existe a ponderação de aspectos técnicos - ângulo, iluminação, proximidade - e a escolha de que elementos estarão presentes na imagem criada, de maneira que, situados no tempo e espaço, há certa negociação entre os atores da foto e o espaço de circulação da imagem. O fotógrafo, quem consome a produção fotográfica e as técnicas que permitem construí-la são elementos indissociáveis para o entendimento da fotografia e seu circuito de consumo e recepção.

Quase todas as expressões históricas que conhecemos ganharam expressão fotográfica, de maneira que é inconciliável pensar a consciência histórica do século XIX e XX sem pensar no campo visual construído na esfera pública. Existem diferentes tipos de fotografia pública: alguns voltados à esfera artística e pictórica, e outros que possuem cunho noticioso - dedicados à tentativa de documentar o mundo. A caracterização da fotografia pública como fundamental para a ideia de história acarreta o questionamento quanto à origem da imagem, necessária para sua análise ideológica: a fotografia noticiosa, por exemplo, é produzida por grandes revistas, agências e pelo Estado. E, tendo em perspectiva o poder legitimador que a imagem proporciona às narrativas, as revistas ilustradas serviam como principal meio para a formação do imaginário social dos leitores acerca de eventos não presenciados. (MAUAD, 2013)

A FOTOGRAFIA DE JEAN MANZON

No intuito de compreender como a fotografia relaciona-se ao aumento no consumo dos jornais e revistas no mercado editorial brasileiro, a fotografia contemporânea à Jean Manzon teve papel central como legitimadora das informações apresentadas nos textos e da mudança que transcorreu em várias revistas nos anos 1940.

Frequentemente associado às redações de David Nasser, o fotógrafo Jean Manzon é considerado por muitos o responsável por renovar o conceito e a prática do fotojornalismo no Brasil. Manzon chega ao Brasil para integrar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas - o que molda a narrativa política através da qual o fotógrafo retrata o país - e ao *O Cruzeiro* na década de 40, onde encontra uma estrutura hierárquica que privilegia os redatores em detrimento dos escassos fotógrafos - os quais sequer possuíam seus próprios setores. Diversas mudanças são propostas a fim de valorizar o texto não verbal, como a reformulação das páginas de maneira que a imagem ganha tanto espaço quanto o texto, representando propósito próprio, para além da mera ilustração/acompanhamento.

A fotografia do francês, apesar de, paradoxalmente, ser considerada realista, se afasta do que é considerado um registro documental de eventos dado o seu caráter

cênico: as imagens produzidas contam com grande controle do que será enquadrado, personagens posados e angulação característica da formação fotográfica europeia (não linear, mas de cima para baixo ou de baixo para cima).

Tendo em perspectiva que o espaço urbano faz parte da reprodução dos meios e das relações de produção, a leitura das reportagens que giram em torno da temática da favela demonstra a frequente apresentação de imagens que perpetuam estereótipos acerca da população não branca, como é o caso da negritude objetificada, do sambista malandro e da criança abandonada - esta última sendo o foco do trabalho.

A FAVELA E A CRIANÇA NA REPORTAGEM “O RELÓGIO DO MORRO”

É necessário perceber que a retratação da favela como uma parte do espaço urbano inerentemente sujo, ruim ou violento não se dá somente pela apresentação de seus aspectos negativos, mas também pela ausência da apresentação de aspectos positivos: ainda na década de 1940, a maioria das reportagens ligadas à favela ou à periferia em seu sentido mais amplo são de cunho negativo, de maneira que não é dada ao leitor a oportunidade de fazer uma avaliação e estudo imparcial sobre a temática. Ainda que aspectos de cunho positivo sejam apresentados, não há preocupação com a amenização de hierarquias sociais: as fotorreportagens frequentemente tratam da favela, da negritude e do samba como parte da identidade e da cultura popular de maneira caricata, mas não se encontra, por exemplo, qualquer discussão acerca do direito à cidade, da arte como resistência ou das questões sociais que promoviam essa desigualdade. Ou seja, a população da favela, quando não autora dos documentos que contam sua própria história, acaba retratada em uma dicotomia, onde a ela só cabe ou a imagem fetichizada de festividade e música, ou a imagem de pobreza e abandono, necessitada de ajuda.

A imagem da criança que habita esse espaço é moldada em decorrência de tais estereótipos; ao ver a favela através de um olhar que projeta a precariedade do espaço, o leitor é levado a acreditar que, imerso em ambiente marginalizado, o menor está destinado a seguir os caminhos de seus iguais - ocupando papéis diferentes daqueles destinados à população de classe alta. O texto em conjunto das imagens é usado para gerar certa compaixão entre os leitores para com o menor, já

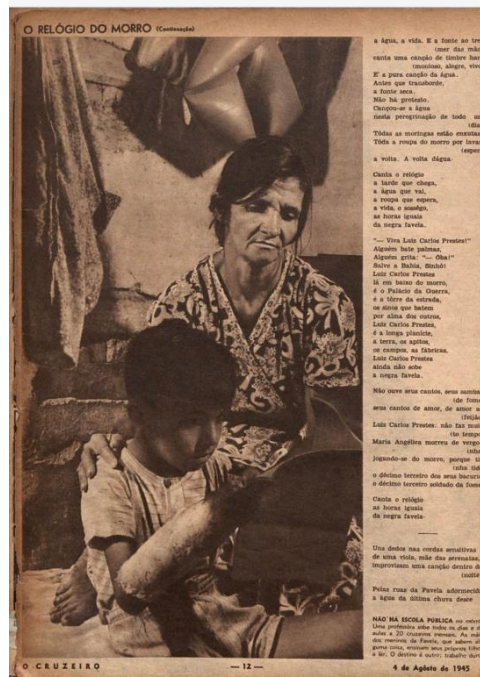
tendo em pressuposto que ele, se não for “salvo”, está destinado a viver em tais condições e se tornar mais um problema para a sociedade.

Cabe, aqui, problematizar o mito da marginalidade disseminado através desses discursos - diretos e indiretos. Nos discursos públicos dos anos 1940, a favela é em grande parte retratada como um problema social por si só, sem margem para discussão acerca de sua origem como uma consequência direta do desenvolvimento do capitalismo, que, em essência, propõe-se a reproduzir hierarquias de desigualdade. Pelo contrário, considerando o acelerado processo de urbanização e industrialização, a favela era tida como antro de miséria, criminalidade e falta de estrutura no geral, argumento a partir do qual pediam-se agressivas intervenções urbanísticas de redefinição e remoção, em prol da beleza e do suposto bem estar da cidade (OLIVEIRA, 2020). Contribuindo para a composição da visão preconceituosa que patologizava as favelas, a fotografia pública era usada para reforçar o mito da marginalidade, usando elementos sensíveis à população para que a construção de sentido pretendida pela revista atingisse o leitor idealmente. Um dos principais elementos coercitivos usados era, por exemplo, a infância em vulnerabilidade.

No texto “O relógio do morro”, escrito por David Nasser em *O Cruzeiro*, nota-se essa tentativa de sensibilizar o leitor acerca da falta de água, segurança e educação, entretanto pondo os moradores da favela em posição caricata de desafortunado e infeliz. Escrita em versos cortantes e acompanhada de fotografias de moradores que expressam sentimentos de medo, tristeza ou desesperança, a reportagem enfatiza a carência de assistência que os moradores encontram.

É possível ver, na fotografia abaixo, uma mulher de meia idade, cabelos presos e rosto cansado, com a mão no ombro de um pequeno rapaz, incentivando-o a ler. A criança, por sua vez, tem o braço esquerdo envolto em gesso enquanto olha atentamente para o livro em suas mãos. No fundo, uma parede em condição precária, com aberturas de gesso, rachaduras e uma cortina caída. Enquanto há o destaque para a leitura da criança, o espectador é incitado a notar a mulher - melhor iluminada e em maior definição - que o observa, e, especialmente, sua postura e apresentação. Estabelece-se, aqui, uma emenda entre as condições da casa e da família, e o ato da criança estudar. A pobreza, neste caso, é posta como obstáculo na conquista e permanência da criança no sistema educacional e, em decorrência, sensibiliza o leitor para além do âmbito emocional e empático, mas deixa implícito que a criança

poderia “ter um futuro” - contribuindo para o próprio progresso do país - que não pode ser alcançado devido às suas condições.



MANZON, Jean. O relógio do morro. *O Cruzeiro*, nº 0041, p. 12, 4 ago. 1945.

Além de casos em que a criança é colocada em lugar de objeto passível de pena e inconformidade, há também a construção de sentido que evoca a vontade dela mesma de mudar sua realidade. Na fotografia abaixo, tirada de baixo para cima, são retratadas duas meninas, uma branca e uma negra, que têm seus braços em posição de oração enquanto encaram a esquerda. Ao fundo, o céu limpo e alguns fios elétricos. Sobre a imagem, ao canto inferior direito, está a legenda “A democracia do morro!” É comum encontrar, nas reportagens da revista analisada, a ênfase na necessidade da criança ser retirada daquele local de ameaça à sua integridade. Imagens como essa servem para a maior estigmatização do espaço e da população pobre, uma vez que, ao ter o socorro sendo pedido por uma pessoa da comunidade interna, a ideia de desespero e degradação ganha credibilidade aos olhos do espectador.



MANZON, Jean. O relógio do morro. *O Cruzeiro*, nº 0041, p. 15, 4 ago. 1945.

Nota-se o esforço dos veículos fotojornalísticos da época em reiterar e legitimar uma democracia racial¹⁵ e enfatizar a miscigenação como tesouro brasileiro que permite essa paridade. Havia uma motivação política e ideológica do Estado Novo que conduzia o tom com o qual a temática era tratada, pretendendo projetar - explicitamente - uma imagem de unidade nacional que se sobressai aos possíveis conflitos e desigualdades que a diferença racial poderia causar. A representação fotográfica do convívio social - na qual todos experienciam os acontecimentos a partir do mesmo lugar, sofrendo e celebrando os mesmos acontecimentos - acoberta a existência de racismos estruturais e estruturantes em prol de uma narrativa criada para sustentar uma imagem positiva de real democracia.

Uma vez que a desigualdade racial não está posta na lei, a construção ideológica de que não existe racismo faz, inclusive, a possibilidade do estabelecimento de medidas afirmativas soar de cunho discriminatório. Essa perspectiva possibilita, principalmente, a desassociação de desigualdade racial e desigualdade social de classe, que, por sua vez, implica que os problemas e

¹⁵ A democracia racial consiste em um mito defendido pelo Estado após os anos 1930 que alega harmonia e igualdade racial, independente da falta de amparo dado à população negra no processo de abolição. Essa teoria ainda se mostra presente no senso comum e tende a negar o racismo na sociedade brasileira.

enfrentamentos sofridos pelas diferentes crianças da favela seriam os mesmos. As fotorreportagens se tornam meios de obstruir a obtenção de políticas promotoras de equidade para essas crianças. Assim, quando crescem, seu destino - cruzado pelos impedimentos do preconceito - não causa inconformidade nem é visto como digno de reparação, fomentando o discurso neoliberal meritocrático de que seu sucesso é um resultado proporcional a seu esforço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria de que há uma convivência harmônica entre raças, enquanto norma, perpetua preconceitos raciais e impede a conquista de políticas de afirmação e direitos a segmentos historicamente marginalizados. Apresentar, de maneira caricata, aspectos da favela entendidos como benéficos para a construção de uma imagem nacional acaba minimizando a discussão acerca das discriminações que essa mesma população passa e, assumindo essa harmonia como verdadeira, supõe-se a não necessidade de reparações sócio-históricas e políticas de inclusão. A imagem, nesse contexto, produz uma visualidade: uma relação de poder com o espectador e o objeto retratado, e um significado cultural que circula entre os que a consomem e reproduzem. Sendo implicitamente conferidas às revistas ilustradas a autoridade para autenticar determinadas informações, revela-se a urgência de adotar uma abordagem mais crítica quanto a o quê e como - a partir de que perspectiva - grupos sociais não dominantes estão sendo retratados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONI, Paulo César. “Fotografia e imprensa: a importância do fotojornalismo e o papel da academia na pesquisa, recuperação e preservação da história”. In: A FOTOGRAFIA na mídia impressa. Londrina: Midiograf, 2016.

BURGI, Sérgio. O fotojornalismo humanista em O Cruzeiro. As origens do Fotojornalismo no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Heloise. A Fotorreportagem como projeto etnocida: o caso da índia Diacuí na revista O Cruzeiro. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2016.

COSTA, Heloise. “Palco de uma História desejada: a fotografia de Jean Manzon”. Revista do Iphan, p.122-140.

MAUAD, Ana Maria. LOUZADA, Silvana. JÚNIOR, Luciano Gomes de Souza. “Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX”. Revista Foto Cinema, 2021.

MAUAD, Ana Maria. "O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual". ArtCultura, [S. l.], v. 10, n. 16, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1495>. Acesso em: 27 de junho 2023.

MAUAD, Ana Maria. “Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. Tempo, Rio de Janeiro”, 1996.

MAUAD, Ana Maria. “Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica. Revista Brasileira de História da Mídia”, 2013.

OLIVEIRA, Samuel. “A revista O Observador Econômico e Financeiro e as favelas cariocas: fotografia documental e os regimes de representação da pobreza urbana (1942-1953)”. Revista Maracanan, 2020.

ESTEREÓTIPOS DA CRIMINALIDADE: UMA ANÁLISE DA INFLUÊNCIA MIDIÁTICA NA VISÃO SOBRE AS FAVELAS NOS ANOS 1950

Alexia da Silva Vital¹⁶

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo debater as relações intrínsecas entre mídia, criminalidade, racismo e estereótipos sociais, e como esses fatores protagonizaram as questões que construíram e modificaram os imaginários acerca das favelas durante os anos de 1940-1950. Nesse sentido, deve-se fazer um recorte de tempo e espaço, trazendo o enfoque histórico-social para a análise das mídias em vigor nesse período. Para isso, serão utilizadas como objetos de pesquisa as reportagens da Revista *O Cruzeiro*, principal meio de disseminação midiática durante as décadas de 1940-1960.

Este trabalho está embasado na pesquisa documental sobre a revista *O Cruzeiro* executada pelo projeto de extensão e iniciação científica que atualmente atua sobre o título de *Prosas: Educação e História Pública*, se voltando para os debates acerca da história pública e do estudo da imagem a partir das fotorreportagens, e que durante os anos de 2019 a 2022 esteve voltado para o debate sobre a ditadura civil-militar no Brasil, no âmbito da educação e instituições públicas. O projeto *Prosas: Educação e História pública* é um projeto de pesquisa do CEFET-RJ, que tem como orientador Samuel Silva Rodrigues de Oliveira e como integrantes estudantes do ensino médio técnico e da graduação da instituição. Nesse artigo, vamos analisar as imagens de Flávio Damm sobre as favelas na revista *O Cruzeiro*.

A IMAGEM COMO CONSTRUÇÃO: FOTOJORNALISMO DE *O CRUZEIRO*

A imagem se constrói em camadas. O simples ato de olhar uma imagem já solicita uma relação entre aquele que realizou a imagem e aquele que a lê, desse modo devemos entender como essa relação se dá. O autor da imagem pode produzi-

¹⁶ Integrante do projeto *Prosas: Educação e História Pública*, ex- aluna do ensino médio técnico em eletrônica do Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-RJ), atualmente cursa graduação em Direito pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

la de diversas formas a partir de diversas técnicas que podem se diferenciar, porém algo que não muda em nenhuma imagem é o fato da mesma sempre expressar algo. É essa expressão da imagem que causa sintomas e gera emoções, fazendo dela um mecanismo que consegue gerar transformações na sociedade e estabelecer relações de poder. E com relação ao leitor da imagem, este sempre sentirá a expressão da imagem a partir de sua realidade.

O encontro desses dois sujeitos, o produtor da representação e o espectador, ocasiona a interpretação da imagem a partir de um viés específico. Todavia, cada imagem possui um leitor específico, aquele a quem a imagem é destinada; ou seja, o autor a construiu - e a todos os signos e alegorias nela presentes - com a intenção de que a imagem atingisse esse leitor e nele causasse um sintoma específico. O autor da imagem, nesse sentido, consegue a partir do conceito de leitor ideal, construir a melhor imagem que causará no seu leitor o maior sintoma que se pretende causar. Por exemplo: caso se pretenda sensibilizar um grupo de senhoras (leitoras específicas da imagem) sobre o abandono de crianças no Brasil, o autor da imagem pode escolher entre fotografar crianças sorridentes em um orfanato ou crianças chorando por qualquer motivo e, sabendo das características de seu leitor específico o autor tem o poder de escolher o objeto que gere o maior sintoma, ou seja, uma maior sensibilização para a causa. A leitura da imagem por um sujeito que não é o leitor específico a quem ela pretende atingir também gera uma nova interpretação dessa imagem, e, nesse sentido, as imagens podem apresentar diversos sentidos e interpretações a depender do par, autor-leitor, que se apresenta.

Dessa forma, sobre os ombros do fotógrafo e das revistas que fazem circular fotografias está um valioso poder: as fotografias tanto podem reforçar e perpetuar noções dos leitores de sua imagem quanto causar incômodo as suas realidades. Leão Serva em sua obra *“A fórmula da emoção na fotografia de guerra”* (SERVA, 2020) e Ana Maria Mauad, Silvana Louzada e Luciano Gomes de Souza Júnior em seu texto *“Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX”* (MAUAD. LOUZADA. JÚNIOR, 2021) conseguem explicar o porquê da imagem causar esses sintomas, como e por onde, ela consegue atingir seu objetivo final. Maria Xavier Cury em seu texto *“Direitos dos povos indígenas no museu: Novos procedimentos para uma nova política a gestão de acervos em discussão”* (CURY, 2020) apresenta o debate sobre os estereótipos criados

pela Revista *O Cruzeiro*, algo que após análise e leitura das imagens presentes nas reportagens - principalmente “Rio Cidade Aberta” e a seção “Um fato em Foco” - se mostrou recorrente não apenas na estereotipização de corpos indígenas mas também de corpos pretos, que estão no foco do artigo. Conjuntamente a leitura de Maria Xavier Cury e as reportagens da revista *O Cruzeiro*, o livro “*O que é o Racismo Estrutural*” (ALMEIDA, 2018) de Silvio Almeida fundamenta as bases da problematização entre estereótipos e racismo, presente no artigo.

O brilhante conceito de fotografia pública de Ana Maria Mauad apresentado no texto “*Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*”, embasa e explica as dimensões que uma imagem pode atingir, principalmente se tratando de fotografias que retratam a ordem social presente na sociedade brasileira, o racismo e a naturalização de violências de corpos pretos. Ademais, o conceito de fotografia pública proposto por Ana Maria Mauad (MAUAD, 2013) se apresenta relacionado às favelas cariocas no artigo sobre “*A visualidade das favelas no documentarismo de Jean Manzon: fotografias públicas em O Cruzeiro*” (OLIVEIRA, 2023) proposto por Samuel Silva Rodrigues de Oliveira. A leitura do artigo citado contribuiu para que este artigo embasasse seu foco na relação entre o papel das fotografias enquanto mecanismo de poder e influências, as favelas cariocas e a construção dos estereótipos sociais acerca das favelas.

No Brasil, durante os anos de 1940 a 1960, um dos principais veículos de disseminação de imagens foi a revista *O Cruzeiro*. Sua importância se dá, principalmente, pelo fato de ser um meio midiático cujo público varia entre as elites e as classes mais populares, exercendo assim um papel crucial no recorte de informações que atinge a sociedade do período. As narrativas presentes nas reportagens de *O Cruzeiro* se deram de formas muito particulares, muitas vezes se baseando na espetacularização de suas reportagens e no sensacionalismo. Outro ponto que aqui cabe ressaltar é a forma como a revista trata o ambiente da favela e seus sujeitos, criando estereótipos específicos que se naturalizaram como a imagem desta localidade. Os estereótipos envolvidos na relação com o samba nas favelas - mulata, boêmio e vadiagem - assim como a caricatura da favela como criminosa, se fazem presentes no arsenal de reportagens da revista *O Cruzeiro*, e a forma que estas apresentações se dão na mídia, bem como as relações de poder postas a partir da

análise das imagens, formam quadro de naturalização e perpetuação de estereótipos.

O ESTEREÓTIPO DA “FAVELA VADIA E PERIGOSA”

Para orientarmos nossas análises sobre como a construção dos estereótipos de favela vadia e criminosa vamos analisar dois conjuntos de imagens da revista O Cruzeiro: a seção “Um fato em foco” e a reportagem de nome “Rio Cidade Aberta”, ambas assinadas por Flávio Damm. Flávio Damm contribuiu para o quadro de foto repórteres da revista O Cruzeiro durante os anos 1949 a 1959, e foi um dos principais foto repórteres do Brasil, fotografando eventos como a coroação da Rainha Elizabeth II, o lançamento do primeiro foguete da base de Cabo Canaveral e o Exílio de Getúlio Vargas. A seção “Um Fato em Foco” de 09 de Junho de 1956 apresenta uma ironia, que relaciona a precariedade e a alta taxa de consumo da população da favela, enquanto na França se compra menos, no entanto se tem maior qualidade de vida. A questão principal do texto conversa com a temática da pobreza e indigência, um problema que, como o texto induz a pensar, atinge ao coletivo favela como um todo.



DAMM, Flávio. *Um Fato em Foco*. O Cruzeiro, n. 0034, p. 106-107, 9 jun. 1956.

A sátira apresentada pela seção “Um fato em foco” da Revista *O Cruzeiro* se dá a partir de uma relação entre consumo e pobreza na favela do Cantagalo, de forma que, os indivíduos que habitam essa favela mesmo vivendo em situação precária se preocupam em consumir bens supérfluos, como a antena de TV. Essa noção construída pela imagem acima orienta o olhar do leitor, mesmo que implicitamente, a ideia de que a precariedade e pobreza na favela do Cantagalo se devem a escolha de seus moradores, que escolhem consumir bens dispensáveis, como intui a imagem, a estruturação digna de suas casas e ruas na favela.

Nessa imagem se dispensa a responsabilidade que o Estado tem com esses indivíduos e a construção social dos moradores da favela, desconsiderando assim as questões políticas, históricas e sociais que se relacionam com a precariedade e a pobreza das favelas cariocas. Dessa forma, a imagem eternizada por Damm não tem por objetivo, nem finalidade, retratar a situação de um morador da favela do Cantagalo, sua expressão se dá no sentido mais amplo, aquele que retrata a problemática, apresentando em um plano geral os aglomerados de casas, as ruas cobertas de lixo, a antena de TV que contrasta com toda a pobreza retratada na imagem. Percebe-se que, apesar dos moradores da favela fazerem parte da composição da imagem, não é possível saber suas identidades ou ter alguma informação sobre eles.

Esse conjunto informa ao leitor da imagem que a precariedade atinge ao favelado como coletivo, e causa o sintoma de que a relação pobreza, indigência e favela se dá de forma natural. A falta de identificação dos sujeitos da imagem também exprime esse sentido de indigência e a forma como se apresenta a imagem serve como mecanismo de naturalização da relação favela-pobreza. Já na reportagem Rio Cidade Aberta, o fotógrafo tem maior liberdade em mesclar os objetos de cada fotografia para construir o sentido do todo. Essa reportagem apresenta como problema a alta criminalidade no Rio, apresentando o perfil dos criminosos e seus locais de vivência, as favelas.



DAMM, Flávio. *Rio Cidade Aberta*. *O Cruzeiro*, n. 0050, p. 130-137, 29 jun. 1956.

Além de reforçar a questão da precariedade com a favela e inserir a essa relação à questão da criminalidade, Damm apresenta imagens onde indivíduos são apresentados em primeiro plano. Porém essas imagens não estão presentes na reportagem para pontuar um acontecimento ou evento que gira em torno de uma pessoa. Os sujeitos são trazidos em primeiro plano para que os seus coletivos sejam identificados, para que seja identificado a qual grupo étnico, localidade onde mora e faixa etária se apresentam “Os criminosos do Rio”. Nesse sentido, a imagem da favela e sua pobreza, de homens pretos encarcerados e de jovens também aprisionados traz, novamente, uma relação colocada como natural para o leitor da imagem e, tanto a reportagem Um Fato em Foco como Rio Cidade Aberta fomentam um sintoma, cuja causa para tais problemas é a favela.

O jogo de sentidos que se apresenta nesta reportagem tem implicações profundas. Cria-se um falso determinismo sobre a figura destes coletivos acima

citados, valendo aqui a identificação deles como homens, jovens, pretos e favelados. Este “determinismo”, onde vigora que a favela produz, em sua maioria, criminosos, gera um estereótipo acerca das favelas, que, quando disseminado em massa, como foi pelo *Cruzeiro*, e ainda hoje é feito pelos principais veículos midiáticos, culmina em uma pré-concepção que se ramifica por todas as esferas da sociedade. O ponto de virada aqui é o seguinte entendimento: reportagens como as da seção “Um fato em Foco” e “Rio Cidade Aberta”, ambas de 1956, atualmente ainda são lidas como comuns, ou melhor dizendo, são lidas como naturais.

Existe, nas reportagens citadas acima, uma tendência de perpetuação de imaginários e preconceitos sobre as favelas, bem como a estigmatização desses grupos a partir do tratamento de indigência apresentado nas imagens, que retratam esses indivíduos apenas a partir de seus coletivos, não considerando a natureza individual de cada um. Trazer para o foco do público, a visão das favelas apenas como criminosa, e orientar o olhar para que veja jovens pretos sempre como criminosos, faz parte de um processo de naturalização de violências. O preconceito acerca das favelas acaba por gerar a discriminação que os sujeitos moradores das favelas sofrem até os dias atuais, e nesse sentido, existe uma forte relação entre a influência da mídia e o racismo, que depende, fundamentalmente da naturalização de violências, estereótipos e preconceitos para que se perpetue na sociedade.

As reportagens de Damm de 1956, nesse sentido, compõem o cenário de naturalização de violências e perpetuação de preconceitos que desaguam na sociedade atual. Como elucidado no início deste artigo, a interpretação da imagem se dá pelo encontro entre o autor e o leitor e a revista *O Cruzeiro* teve como boa parte de seus leitores membros das elites. Nesse sentido, as relações de poder e as disparidades entre os leitores da revista estão colocadas nestas reportagens e viciam o olhar do leitor específico para que interprete as favelas e seus sujeitos como o problema, desconsiderando todas as relações político-sociais que não são colocadas nas reportagens acima citadas.

Neste sentido as fotografias de Damm desempenham o papel de fotografia pública, visto que participam de uma estratégia de poder, constituem uma função política e formam uma opinião pública acerca das favelas. Construindo narrativas e interpretações sobre as favelas que transcendem o momento de publicação de tais reportagens e contribuem para a manutenção da ordem social que se estrutura a

muito tempo na sociedade brasileira, o racismo. Outros fragmentos midiáticos anteriores à década de 1950 e posteriores a essa mesma data estruturaram e continuam estruturando fotografias públicas que desempenham um importante papel na perpetuação e naturalização de violências a grupos racializados, ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SERVA, Leão - *“A fórmula da emoção na fotografia de guerra”* - Edições Sesc, 2020.

CURY, Marília Xavier - *“Direitos indígenas no Museu: Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão”* - P. 135 à P. 145. São Paulo, 2020.

MAUAD, Ana Maria. *“Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. Tempo, Rio de Janeiro”*, v. 1, ed. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria. LOUZADA, Silvana. JÚNIOR, Luciano Gomes de Souza. *“Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX”*. Revista Foto Cinema , [s. l.], ed. 22, p. 221-254, 2021.

BONI, Paulo César. *“Fotografia e imprensa: a importância do fotojornalismo e o papel da academia na pesquisa, recuperação e preservação da história”*. In: A FOTOGRAFIA na mídia impressa. Londrina: Midiograf, 2016. p. 13-39.

MAUAD, Ana Maria. *“Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica. Revista Brasileira de História da Mídia”*, [s. l.], v. 2, ed. 2, p. 11-19, 2013.

ALMEIDA, Silvio. *“Racismo e Direito”*. In: O que é o Racismo Estrutural. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 101-117.

ALMEIDA, Silvio. *“Racismo e Economia”*. In: O que é o Racismo Estrutural. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 143-149.

BARROSO, Luiz Alípio de - *“Carnaval na rua: Escolas de Samba”* - Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1948 - Edição 0019

Disponível em : <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=003581&PagFis=166234> >

FREYRE, Gilberto - *“Favela e Mocambos”* - Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1950 - Edição 0037

Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=003581&PagFis=166234> >

NASSER, David - “*Rio Mulato*” - Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1956 - Edição 0018

Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=003581&PagFis=166234> >

DAMM, Flávio. BARBOSA, Ari. LEMOS, Ubiratan - “*Rio, Cidade Alerta*” - Revista *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1956 - Edição 0050.

Disponível em: <
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=003581&PagFis=166234> >

DISPUTAS DE NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS: UMA ANÁLISE DO EMBATE FOTOJORNALÍSTICO ENTRE O CRUZEIRO E A LIFE MAGAZINE

Laura Hilde Silva Plagge

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo introduzir o projeto de Iniciação Científica *Prosas: História Pública e Educação* e desenvolver uma análise sobre o seu tema central de pesquisa: o papel das representações da sociedade brasileira e de seus problemas urbanos na revista ilustrada *O Cruzeiro* no século XX. Busca-se, também, apresentar características relacionadas ao uso da fotografia na mídia, que auxiliam no entendimento do funcionamento desses meios de comunicação. Além disso, é apresentado o embate que ocorreu, em 1961, entre dois grandes e poderosos meios de comunicação da época: *O Cruzeiro* - revista brasileira - e a *Life* - revista norte-americana -.

Palavras-chave: Fotojornalismo, Revistas ilustradas, O Cruzeiro.

No Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, existem projetos de Iniciação Científica que buscam desenvolver o pensamento crítico e o interesse pela pesquisa nos estudantes. Eu, como estudante de graduação em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais nessa instituição, sou membro de um desses projetos educacionais, que se chama *Prosas: História Pública e Educação*. Esse projeto tem seu foco voltado, de maneira geral, à pesquisa e à divulgação de temas relacionados à História do Brasil e ao ensino da disciplina, e conta com a participação de estudantes tanto do ensino médio quanto da graduação.

O projeto teve início em 2018, quando um grupo de alunos se interessou pelo assunto e começou a pesquisar e analisar temas relacionados ao regime militar brasileiro (1964 - 1985), criando, em 2020, a rede social *Ditadura em Prosa*. Em 2022, houve uma mudança no eixo temático, que passou a ser o fotojornalismo (*Fotojornalismo em Prosa*), que foca em questões relacionadas à representação da sociedade brasileira no meio midiático no século XX, principalmente na revista ilustrada *O Cruzeiro*. Neste ano de 2023, a pesquisa segue direcionada ao fotojornalismo e é apresentada ao público através de um site que tem como objetivo transmitir o aprendizado por meio de textos escritos pelos estudantes participantes.

A discussão, atualmente, está direcionada à fotografia pública, que é um conceito relacionado à elaboração de uma opinião pública, de um espaço público visual, onde se constrói uma narrativa visual e verbal através de agências de produção da imagem, como os meios de comunicação, por exemplo (Mauad, 2021). As favelas, a partir da década de 1940, foram alvos dessas construções de narrativas através da fotografia pública, que, além de retratar novidades da cultura popular - como o samba -, propagavam estigmas relacionados à pobreza urbana e à marginalidade social. As crianças, em diversas fotografias - como é observado no embate entre *O Cruzeiro* e a *Life* -, eram vistas em situação de abandono e precariedade, e, conseqüentemente, como um dos “problemas” da favela.

O FOTOJORNALISMO NO BRASIL E A REVISTA ILUSTRADA *O CRUZEIRO*

O fotojornalismo é uma área que, assim como o jornalismo, funciona como um veículo de informação responsável por tratar de diversos assuntos relacionados à vida humana. A diferença entre os dois, entretanto, está na necessidade indispensável da fotografia no ramo fotojornalístico. Nele, a fotografia é uma maneira de credibilizar o texto, de forma a causar um impacto no leitor e servir de suporte para as informações presentes na parte verbal da matéria, produzindo, também, a notícia.

O Cruzeiro foi uma revista semanal ilustrada fundada em 1928, no Rio de Janeiro, pela rede dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, que buscava representar a modernização, as inovações e o cotidiano da sociedade brasileira. No Brasil, a partir da década de quarenta, *O Cruzeiro* foi a revista que mais trabalhou com o fotojornalismo para um público de massa, servindo como um marco de inovação para essa área no país. Durante essa década, o sobrinho de Assis Chateaubriand, Freddy Chateaubriand, assumiu a direção da revista e se tornou o responsável por renovar seu padrão gráfico. A revista ilustrada passou, então, a dar mais importância às imagens, que agora apareciam em séries, de tamanhos e enquadramentos diferentes e sem um limite de páginas destinado a elas. A implementação do modelo da fotorreportagem chegou à revista com o fotógrafo

francês Jean Manzon¹⁷, que mudou a forma como as imagens eram utilizadas. Foi também, a partir desse momento, que as duplas repórter-fotógrafo começaram a ser mais frequentes.

A partir da década de quarenta, as favelas cariocas começaram a ser representadas em fotorreportagens realizadas por *O Cruzeiro*, na qual elas apareciam como o palco das novidades culturais da cidade-capital, através, principalmente, da música, do samba, do carnaval e da literatura. Dessa forma, formou-se um campo visual caracterizado pela noção de fotografia pública, que, através do registro social, foi responsável por documentar as situações cotidianas, os conflitos, os eventos sociais e os seus personagens, de maneira a formar uma cultura política visual. Nas fotorreportagens de Jean Manzon, é possível perceber essa articulação entre as favelas e a cultura popular carioca.

Na década de cinquenta, uma importante mudança ocorreu em *O Cruzeiro*. As fotorreportagens, que costumavam ter um viés sensacionalista, como espetáculos, encenados e enquadrados - implementado por Manzon -, começaram a apresentar, cada vez mais, características humanistas. Essas características humanistas privilegiavam a imprevisibilidade e o momento no qual uma ação social ocorria. Uma das práticas associadas à experiência fotográfica era a denominada *concerned photographs*. Essa prática, que surgiu nos Estados Unidos, era voltada ao registro de questões sociais cotidianas através do flagrante, que prezava por retratar a realidade e recusava as fotografias posadas. Os *concerned photographers* viam na fotografia uma forma de expressar-se, e não apenas um meio para ganhar dinheiro. Eles questionavam os veículos de comunicação e os significados atribuídos às imagens fotográficas elaboradas por eles. Em *O Cruzeiro*, existiram alguns fotógrafos que se enquadravam nesse conceito, principalmente com a predominância das características humanistas, sendo Henri Ballot um deles. Gordon Parks também seguia essas ideias, mas se envolveu em uma polêmica com Ballot e *O Cruzeiro*. Nos anos 1960, aconteceu o embate entre *O Cruzeiro* e a revista norte-americana *Life*, no que toca a representação das favelas cariocas.

¹⁷ Fotógrafo francês de grande importância para o fotojornalismo brasileiro por ser o responsável pela mudança na estrutura das fotorreportagens e pela ampliação do departamento fotográfico, que resultou em um grande sucesso de vendas da revista *O Cruzeiro* e estabeleceu um novo patamar para a indústria cultural no Brasil.

O EMBATE ENTRE O CRUZEIRO E A LIFE MAGAZINE

Em 1961, o fotógrafo norte-americano Gordon Parks - que trabalhava para a *Life* desde a década de quarenta e era reconhecido por suas reportagens de temática social - chegou ao Rio de Janeiro com um propósito designado pela revista: retratar realidades impactantes e de extrema pobreza dos moradores das favelas cariocas. A favela escolhida por Parks foi a da Catacumba, na Zona Sul do Rio de Janeiro e que, atualmente, não existe mais. No morro, conheceu o menino Flávio, que virou o protagonista da matéria publicada pela *Life*. Nos registros fotográficos de Gordon Parks, Flávio aparece em condições miseráveis. Em uma das páginas publicadas pela revista norte-americana, pode-se observar a fotografia 1, que retrata o menino, em plano médio, tendo uma crise de asma, cercado por lençóis com aspecto gasto, ao lado de uma foto de uma mulher, morta, dentro de um caixão, cercada por velas e com uma Bíblia em seu peito. Parks, nessa fotografia, faz uso da truncagem¹⁸ para transmitir a ideia de que a situação que Flávio vivia era tão precária que o menino aproximava-se, cada vez mais, da morte.



Fotografia 1 - Favela da Catacumba, Rio de Janeiro, 1961, Gordon Parks, The Gordon Parks Foundation.

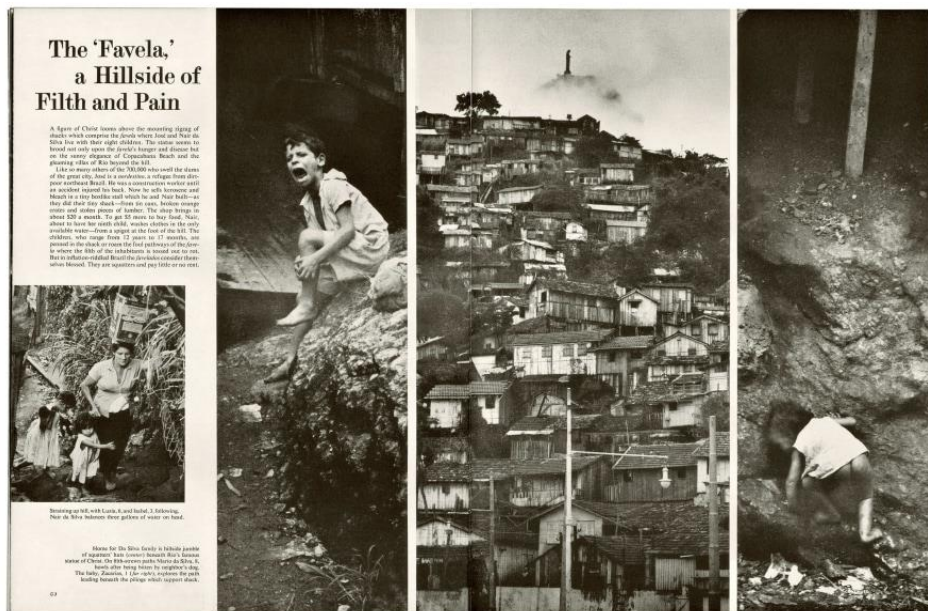
¹⁸ Processo em que a fotografia passa por uma alteração, seja ela de corte ou de edição, que busca afetar a interpretação.

Em outros registros, é possível ver a difícil rotina de Flávio, que, de acordo com os registros do fotógrafo estadunidense, dormia em um quarto junto de sua família de 10 pessoas e acordava de madrugada para trabalhar. Na fotografia 2, percebe-se que Gordon tinha a intenção de destacar a exploração sofrida por Flávio, visto que a imagem mostra, em plano geral, o quarto do menino e de toda a sua família, no qual apenas Flávio, um menino doente, levanta-se para trabalhar durante a madrugada, enquanto observa-se o resto de seus familiares dormindo, aglomerados a sua volta.

Também estão presentes outras imagens mostrando as crianças da favela da Catacumba, como a fotografia 3, na qual Gordon Parks faz uso, novamente, da truncagem para expor o cotidiano das crianças nas favelas cariocas. A fotografia 3 apresenta quatro imagens diferentes. A primeira retrata, em plano médio, uma mãe de mãos dadas com suas duas filhas subindo, descalça e com uma lata na cabeça, o morro, que, como pode ser observado na imagem, está repleto de lixo, tanto no chão, quanto no mato ao redor delas. A segunda imagem mostra, em plano médio, uma criança, também descalça, chorando enquanto segura sua perna, e o motivo desse choro, de acordo com Parks, é a mordida de um cachorro. A terceira imagem é uma representação, em plano geral da favela da Catacumba, com suas casas de madeira acompanhando a subida do morro, com o cristo redentor de fundo. A quarta e última imagem da fotografia 3 retrata, em plano médio, uma criança, de aproximadamente dois anos, subindo, apenas com uma blusa, uma pedra na favela. Ao realizar a truncagem dessas quatro imagens, Gordon Parks constrói uma narrativa de que os moradores da favela vivem em situação de extrema miséria, na qual as crianças, muitas vezes desacompanhadas, são negligenciadas e, muitas das vezes, vivem em situação de abandono. Dessa forma, Gordon fixa o estereótipo, na mente do leitor, de que as pessoas que moram na favela vivem nessa relação entre pobreza e infelicidade.



Fotografia 2 - Favela da Catacumba, Rio de Janeiro, 1961, Gordon Parks, The Gordon Parks Foundation.



Fotografia 3 - Favela da Catacumba, Rio de Janeiro, 1961, Gordon Parks, The Gordon Parks Foundation.

A reportagem teve grande repercussão nos Estados Unidos e a *Life* recebeu uma significativa quantidade de doações de pessoas sensibilizadas com a situação do menino Flávio. O trabalho de Gordon Parks no Brasil foi um dos mais premiados, recebendo várias citações em livros de fotografia e amostras da *concerned photographs* ao longo do mundo. Com isso, a história foi divulgada em todo o mundo,

o que não agradou os brasileiros, principalmente a imprensa nacional.

Sendo assim, *O Cruzeiro*, como a revista nacional mais influente da época, mandou, alguns meses depois, o fotógrafo brasileiro Henri Ballot para Nova York. Nos Estados Unidos, o repórter ficou responsável por fazer uma fotorreportagem sobre um *slum* - uma espécie de favela norte-americana - de Manhattan e uma família porto-riquenha que lá residia em condições de extrema pobreza. O objetivo dessa matéria era mostrar que a miséria não é algo exclusivo do Brasil e que em outros países, inclusive nos Estados Unidos, existem casos iguais ou piores ao de Flávio.

Ballot passou um mês em Nova York e voltou com um grande acervo de fotos e histórias sobre a pobreza dos *slums* nova iorquinos. O grande enfoque do trabalho do brasileiro, porém, está na família Gonzalez, formada por Esther e Félix e seus dez filhos. Eles moram em um apartamento sala-cozinha onde enfrentam uma luta diária contra a miséria, a fome, as baratas e os ratos.

A história sobre os Gonzalez foi publicada em *O Cruzeiro* com fotografias impactantes revelando a grande miséria e a desigualdade social dos *slums*. Além disso, um aspecto que deve ser observado é que Henri Ballot recorre, também, à truncagem, comparando suas fotografias com as da fotorreportagem de Gordon Parks no Rio de Janeiro. Ele, porém, utiliza a truncagem de maneira diferente, com o objetivo de causar uma comparação entre as situações de pobreza dos dois países e mostrar que o foi retratado como um absurdo e causou a comoção de grande parte dos leitores norte-americanos, também acontecia nos Estados Unidos.

Henri Ballot, ademais, aprofunda-se na situação de um dos filhos do casal Gonzalez: Ely-Samuel. Na fotografia 4, o brasileiro registra a criança, em plano médio, em estado de subnutrição, deitado em um colchão e com baratas roendo seu corpo, e, em plano geral, em um beco, no meio de diversas latas de lixo enquanto as revira em busca de comida. Nessa fotografia, a truncagem é realizada, e, no canto superior esquerdo aparece uma página da fotorreportagem de Parks com a imagem de Flávio deitado na cama, passando por uma crise de asma, e a imagem da mulher morta em um caixão. O texto que acompanha as fotografias de Ballot, juntamente com o seu diário, reafirma a narrativa construída pela foto repórter em relação à falta de perspectiva que a família porto-riquenha possuía naquele local.



Fotografia 4 - Nova Iorque, 1961, Henri Ballot, *O Cruzeiro*.

O Cruzeiro afirmou, desde o início de sua reportagem, a intenção de realizar a truncagem e de copiar o estilo de argumentação e de disposição das páginas da revista norte-americana. Fator esse considerado de grande importância para gerar o contraste desejado no embate entre as duas revistas.

A reportagem e os registros fotográficos geraram choque no público e revolta de alguns dos principais meios de comunicação dos Estados Unidos, que acusaram Henri Ballot de ter manipulado suas fotografias. *O Time* - famosa revista norte-americana da mesma organização jornalística da *Life* - pronunciou-se e reforçou a ideia de manipulação nas fotografias de Ballot, enquanto outros meios de comunicação, como o *New York Times*, reconheceram o problema dos *slums*. A revista brasileira, entretanto, por meio de Henri Ballot, negou qualquer tipo de manipulação nas fotorreportagens.

No mesmo ano, *O Cruzeiro* publicou uma outra fotorreportagem sobre o assunto, mas, dessa vez, com o objetivo de desmascarar Gordon Parks. Henri Ballot foi, novamente, o responsável pela matéria e declarou que viu necessidade em fazê-la após perceber algumas “falhas” na fotorreportagem de Parks. Após visitar os morros alvos da matéria de Gordon Parks, Ballot começa contando sobre Izabel, que aparece chorando ao lado do pai - que é descrito como exausto - em uma fotografia publicada pela *Life*. Ao indagar o que aconteceu, a irmã de Izabel informa que aquilo

não era verdade e o que realmente aconteceu foi que a menina não seguiu as instruções de Parks e, por isso, apanhou do pai. Esse era o verdadeiro motivo do choro. A mesma coisa aconteceu com Mário, que aparece chorando por uma suposta mordida de cachorro, quando, na realidade, tinha apanhado de sua mãe por desobedecê-la.

Outro mito que Ballot afirma ter posto fim foi o da agressividade das crianças nordestinas nas favelas, propagado pela matéria da *Life*. Henri fala que eles eram meninos inofensivos e mansos que ficavam pelos cantos e aproximavam-se das pessoas amigavelmente. Em seguida, Ballot concentra-se em desmascarar as fotografias feitas sobre os Da Silva - família do menino Flávio -. Após o fotógrafo ler a carta de Flávio, o casal Da Silva mostrou-se mais interessado e começou a contar como realmente foi a experiência com Gordon Parks. Primeiramente, ele perguntou sobre a aranha gigante que aparece - nas páginas da *Life* - andando pela perna de José. A realidade, porém, de acordo com o menino, era que as aranhas existiam, mas ficavam apenas nos telhados. Ou seja, elas haviam sido tiradas de lá e colocadas, estrategicamente pela equipe norte-americana, na criança.

Outra descoberta de Henri Ballot foi sobre a forma como a *Life* fez com que os moradores da favela colaborassem com o ensaio fotográfico: comprando a participação e a contribuição deles. Dessa maneira, os moradores locais - a pedido de Parks - compraram um caixão para fazer uma fotografia de como seriam os enterros na favela e também realizaram a compra de gelo seco para produzir uma neblina nos registros. Ao serem perguntados sobre como conseguiram um caixão sem haver um cadáver para ser enterrado, eles informaram que alegaram que era para “fazer cinema”.

Henri Ballot registra, ademais, que o quarto, onde a famosa fotografia dos Da Silva dormindo com seus oito filhos foi tirada, havia sido alterado para a fotorreportagem. O teto tinha algumas de suas telhas faltando e a explicação para isso era que Gordon Parks precisava de mais luz para conseguir a imagem. A *Life* afirmava - na legenda - que a fotografia foi feita de madrugada, entretanto, Ballot provou que, na verdade, ela tinha sido feita durante o dia com o uso de técnicas que deram o efeito noturno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período que foram lançadas as fotorreportagens de Henri Ballot e Gordon Parks, o cenário internacional estava marcado pela ocorrência da Guerra Fria (1947-1991). Nesse momento, existia um campo discursivo que buscava relacionar as representações da pobreza e da precariedade urbana ao rápido crescimento urbano e industrial dos países que não estavam alinhados diretamente nem à União Soviética e nem aos Estados Unidos, chamados países do Terceiro Mundo, sendo o Brasil - e a maioria dos países da América Latina - um deles (Oliveira, 2020). Essa discussão voltava-se à identificação dos “problemas” causados por esse crescimento e à busca por “soluções”, e as favelas, principalmente as cariocas, - e outras formas de informalidade urbana - estavam no centro desse debate internacional.

Percebe-se, neste embate entre *O Cruzeiro* e a *Life*, que as favelas carioca e nova-iorquina foram alvos da construção de uma visualidade que se orienta por significados sociais e políticos e estabelece uma opinião pública. Os fotógrafos, ao retratar as situações nas favelas, tinham suas intenções e transmitiram-nas, através de suas imagens, para o público. Dessa forma, observa-se que Gordon Parks, por exemplo, tinha a intenção não de apenas destacar a miséria em que os moradores da favela viviam, mas também de chamar atenção para a forma em que as crianças estavam inseridas nesse meio, de maneira a evidenciar a precariedade, a falta de perspectiva, a negligência e o abuso sofridos por elas. Henri Ballot, por sua vez, também buscava representar a pobreza e a miséria dos *slums* de Nova York, porém como uma maneira de comparar e, conseqüentemente, provar que os problemas presentes nos países do Terceiro Mundo não eram exclusivos deles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURGI, Sérgio. (2012), O fotojornalismo humanista em *O Cruzeiro*. As origens do Fotojornalismo no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 33-39.

COSTA, Heloise. (2016), A Fotorreportagem como projeto etnocida: o caso da índia Diacuí na revista *O Cruzeiro*. São Paulo: Direitos Indígenas no Museu.

COSTA, Heloise. (1998), “Palco de uma História Desejada: O retrato do Brasil por Jean

Manzon”, Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MAUAD, Ana. (2022), Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. Rio de Janeiro: Foto Cinema.

MAUAD, Ana. (2014), Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhaça. São Paulo: Anais do Museu Paulista.

MAUAD, Ana. (2008), O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. Uberlândia: ArtCultura.

OLIVEIRA, Samuel. (2020), A revista O Observador Econômico e Financeiro e as favelas cariocas: fotografia documental e os regimes de representação da pobreza urbana (1942 - 1953). Rio de Janeiro: Revista Maracanan.

O Cruzeiro : Revista (RJ) - 1928 a 1985 - DocReader Web. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=133321>>. Acesso em: 24 maio. 2023.

Quem somos - História em Prosa. Disponível em: <<https://historiaemprosa.com.br/sobre/>>. Acesso em: 24 maio. 2023.

The Gordon Parks Foundation. Disponível em: <<https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/photography-archive/flavio-1961>>. Acesso em: 24 maio. 2023.

POLÍTICAS PÚBLICAS CONTRA AS FAVELAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DO FOTOJORNALISMO DA REVISTA O CRUZEIRO¹⁹

Paulo R. S. Oliveira²⁰

RESUMO

O artigo tem como foco principal analisar as políticas públicas que foram realizadas contra às favelas da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1956 e 1960, através da visão da cobertura foto-jornalística. Procura demonstrar a visão dos fotógrafos presentes nas respectivas fotorreportagens. O material base foi a coleção da revista *O Cruzeiro* na coleção da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. A análise faz parte do projeto de pesquisa, extensão e ensino “Prosas: História Pública e Educação” na unidade Maracanã do CEFET-RJ.

Palavras chaves: *O Cruzeiro*; Fotojornalismo; Favelas cariocas.

INTRODUÇÃO

O fotojornalismo combina as técnicas de fotografia e a capacidade descritiva de imagens com um olhar crítico e caráter informativo do jornalismo. Sendo uma especialidade do ramo de fotografia, tem como principal objetivo divulgar informações de forma clara e concisa ao observador através de imagens. O fotojornalismo brasileiro é um dos objetos de estudo no Projeto História Pública e Educação, projeto composto por bolsistas de iniciação científica (estudantes de ensino médio e graduação) do CEFET-RJ. O projeto tem como foco principal a ditadura militar brasileira e a visão foto-jornalística da história do século XX.

E esse artigo trata de um importante veículo de informação do Brasil nas décadas de 1940 a 1950: será utilizado como base o fotojornalismo construído pela revista *O Cruzeiro*, com finalidade de analisar as políticas públicas que foram

¹⁹A pesquisa que deu origem a esse artigo é financiada pelo CNPq (Processo N° 307069/2021-4) e pela FAPERJ (Processo N° E-26/201.264/2022), através de projeto coordenado pelo Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira.

²⁰ Aluno de ensino médio integrado ao técnico em edificações, no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Bolsista de iniciação científica do programa Jovens Talentos da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e integrante do projeto *Prosas: História Pública e Educação*.

realizadas nas favelas cariocas. A revista ilustrada foi um dos principais veículos de informação da rede constituída pelos Diários Associados, de propriedade do empresário e político Assis Chateaubriand. Fundado em 1928, após a reforma editorial dos anos 1940, *O Cruzeiro* tornou-se a principal revista ilustrada do país até os anos 1960.

No Rio de Janeiro, entre os anos de 1956 à 1960, aconteceram as políticas públicas nas favelas da cidade que tinham como foco a extinção delas. Pode-se utilizar como exemplo as favelas Morro do Santo Antônio e a Praia do Pinto, localizadas respectivamente no Centro e bairro do Leblon, que foram removidas nesse período. As favelas citadas foram submetidas às políticas de desfavelamento, e nenhuma obteve um bom resultado para os moradores que sofreram violação de seu direito de moradia.

Essas políticas são um importante ponto de inflexão para a subsequente e dramática política estatal de remoção das favelas nos anos 1960, por meio de qual cerca de mais de 100 mil pessoas que residiam em favelas foram removidas para áreas periféricas, distante do centro e praticamente desprovidas de ofertas de serviços urbanos, como de transporte. Essas políticas públicas eram repressivas, utilizando a força policial do estado na intenção de reprimir e marginalizar ainda mais a imagem da minoria que vivia nas favelas da cidade.

FOTOGRAFIA PÚBLICA

Sendo uma forma de capturar imagens de eventos noticiosos e histórias de interesse público, a fotografia pública refere-se à produção de imagens fotográficas associadas ao registro de eventos sociais, por agentes históricos cuja prática de fotografar pode se realizar de forma independente ou associada a algum vínculo institucional (MAUAD, 2015). Segundo Ana Mauad, pode-se compreender fotografia pública por dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível. Sendo no primeiro rumo, caracterizada como expressão autoral conjunta ao pictorialismo - tentativa de através de fotografias fazer uma aproximação à pintura, manipulando as mesmas com a mão, alterando tons, granulação, modificando ou suprimindo elementos de forma a assemelhar as fotografias a pintura e/ou aquarelas

- e padrões clássicos de representação artística, no entanto, às vanguardas artísticas, em que se questionou o próprio estatuto realista da expressão fotográfica.

E no segundo rumo, associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e à produção das notícias, funcionando como janelas para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Para Mauad, no Brasil, a fotografia pública foi caracterizada pela forte presença do Estado e da grande imprensa, no final do século 19 e ao longo do século 20. Quando, somente no final da década de 70, se torna perceptível circuitos sociais mais autônomos em relação ao governo e a grande imprensa, dentre estes, o movimento de agências independentes.

A revista *O Cruzeiro* foi idealizada nos moldes dos magazines internacionais como a *Life*, a *Paris Match* e a *Vú*. Era uma revista da grande imprensa, em que a fotografia foi utilizada como documentação de acontecimentos e de atestado de presença da imprensa na construção da História. As imagens em grande formato, apoiadas em texto escrito por um repórter, tinham a função narrativa e prescritiva dos acontecimentos e, da opinião a se ter sobre os fatos.

GUERRA ÀS FAVELAS 1956 (CRUZADA SÃO SEBASTIÃO)

A fotorreportagem de 1956, da revista *O Cruzeiro*, intitulada de “Guerra às Favelas”, com texto de Yedo Mendonça e fotografia de José Medeiros, acompanhou o arcebispo cearense D. Helder Câmara na favela Praia do Pinto. D. Helder apoiava a urbanização das favelas cariocas e a transferência das famílias para moradia fixas. O arcebispo realizou a criação do órgão da Arquidiocese do Rio de Janeiro chamado de Cruzada São Sebastião, e construiu o conjunto habitacional de mesmo nome na Praia do Pinto.



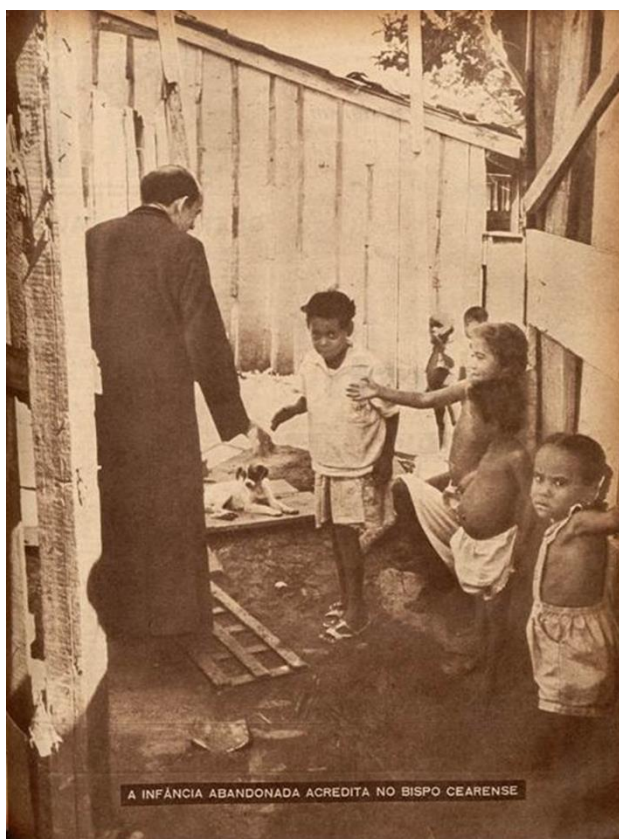
MEDEIROS, José. Guerra às Favelas. O CRUZEIRO, nº 0022, p. 76 - 80, 17 de março de 1956.

A fotografia acima, se encontra em plano médio situa a extinta favela, Praia do Pinto, com os barracos, uma paisagem de morro, é possível a visualização de crianças e adultos no lado esquerdo, situados em segundo plano, e com o foco da fotografia com, D. Helder Câmara, em primeiro plano, simbolizando uma figura popular, caracterizada juntamente com os moradores, misturando-se ao seu cotidiano. A legenda da fotografia torna perceptível: *“D. Helder Câmara é uma figura popular na Praia do Pinto. Comparece, inclusive, às peladas que ali se jogam. Todos o respeitam e acreditam na obra que está realizando. O tempo dirá o resto.”*. A imagem de D. Helder Câmara não é divina, mas pedestre e comum, situada no centro da imagem.

Com o desejo de urbanizar as favelas cariocas num período de 12 anos, D. Helder Câmara, possuía o propósito de manter os habitantes próximos às suas moradias e desenvolvendo no sentido comunitário, uma ação educativa de humanização com ideal cristão. Iniciando da urbanização como condição mínima de vivência humana e elevação moral, social, intelectual e econômica. Então, em 1962, o complexo habitacional construído, pela A Cruzada São Sebastião, contava com 10

blocos de 7 andares cada, e iria realocar quatro mil, dos nove mil moradores, da Praia do Pinto e Ilha das Dragas, no entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Pode-se observar através de um trecho retirado da reportagem: “O órgão possuía um plano que previa: a) nos Estados mais atingidos pelo êxodo rural (Estados Nordestinos, Minas, Espírito Santo e o Estado do Rio) criação de núcleos coloniais que funcionem como centros de atração e fixação dos migrantes nacionais; b) ao longo de vias naturais, como o Rio São Francisco e a Estrada RIO-BAHIA, criação de núcleos que valham como uma barreira de contenção; c) na estrada do Distrito Federal, criação de uma Hospedaria onde não só os nossos caboclos encontrem assistência espiritual e social mas onde ainda se tente, uma última vez, encaminhá-los para a Baixada Fluminense ou para a zona rural de nossa cidade.”(Mendonça,1956)



MEDEIROS, José. Guerra às Favelas. O CRUZEIRO, nº 0022, p. 76 - 80, 17 de março de 1956.

A segunda fotografia, também é um plano médio, em que o D. Helder Câmara se faz presente e aparece como foco central da fotografia. Em, segundo plano, pode-se observar barracos e não menos importantes crianças, que necessitam de uma

ajuda aparentemente devido a precariedade de suas condições de vida. A imagem de D. Helder acaba se tornando santa, que trará ajuda até mesmo as crianças que não possuem nada, como na legenda da imagem “*A infância abandonada acredita no Bispo cearense.*”. A visualidade da fotografia cria um paradoxo: o olhar da criança vê o fotógrafo e o espectador da revista como um intruso, mas o bispo é recebido com um gesto de mão.

A fotorreportagem, citada acima, ocorreu após a reforma das produções fotográficas da revista *O cruzeiro*, entre 1947 e o início dos anos 1950, seguindo a um fotojornalismo de viés mais humanista, celebrando a vida e a diversidade por meio da lente fotográfica, empenhando-se em documentar desde fatos corriqueiros do dia-a-dia até grandes tragédias e questões sociais que desafiam a humanidade (BURGI, 2012). Essa transformação foi realizada por vários fotógrafos, como o *José Medeiros, Luciano Carneiro, Flávio Damn, Luiz Carlos Barreto, Henri Ballot e Eugênio Silva*. Ou seja, a nova visão do fotojornalismo trouxe para as fotorreportagens da revista, maior ênfase na objetividade e no quesito documental e jornalístico.

Com *Medeiros* exercendo enorme influência sobre o fotojornalismo no Brasil na década de 1950, demonstrava-se o seu interesse pelo cotidiano do povo brasileiro, seja dos indígenas, dos negros, dos pobres, dos trabalhadores, personalidades políticas e entre outros. Escolhendo personagens para fotografar buscando atingir a beleza que somente a câmera é capaz de revelar. Com reportagens que traziam o Brasil para o Brasil conhecer, como a sua abrangente e ousada documentação sobre os ritos do candomblé, a iniciação de iaôs, filhas de santo, na Bahia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotorreportagem traz um ponto de vista interessante sobre a ação da Cruzada São Sebastião, na favela da Praia do Pinto, visto que a própria revista produzia um estereótipo sobre as favelas cariocas como classe perigosa. A fotorreportagem traz à tona, pela visão do José Medeiros, o lado humano da infância, as vivências e as dificuldades vividas no cotidiano, e não o lado estereotipado das favelas.

Porém, havia ambiguidade na reportagem. Os moradores da favela que seria o foco da ação da Cruzada teriam o sentimento de esperança de uma nova oportunidade em suas vidas, tendo conhecimento de que muitas famílias que conviviam lá, foram marcadas por sucessivos deslocamentos, com trajetórias residenciais, conseguindo por fim uma nova residência, para se conviver em paz. Para pessoas que liam *O Cruzeiro*, mas não conviviam na mesma situação dos moradores, consumindo a revista e vendo à distância, havia o sentimento de alívio com a remoção da favela. Os leitores eram moradores que viviam ao redor da comunidade, os mesmos moravam na zona sul, parte nobre da cidade, possuíam uma opinião formada sobre as favelas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURGI, Sergio. “O fotojornalismo humanista em O CRUZEIRO.” As origens do Fotojornalismo no Brasil. São Paulo: IMS. 2012.

CANEGAL, Ana Carolina. Fronteira Urbana: uma discussão sobre a relação entre a Cruzada São Sebastião e o Leblon. Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-RIO. Rio de Janeiro, n. 0, p. 45, 2010.

Equipe Fotografia Mais. Fotojornalismo: o que é, história, gêneros e referências. Disponível em: <https://fotografiamais.com.br/fotojornalismo>. Acesso em: 28 maio 2023.

MAUAD, Ana Maria. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. História da Educação, v. 19, p. 81-108, 2015.

MOURA, Ranielle LEAL. José Medeiros e o fotojornalismo na Revista *O Cruzeiro*. In: XIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE. 2009. p. 1-15.

O Cruzeiro: Revista (RJ) - 1928 a 1985 - DocReader Web. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=favela&pagfis=118088>. Acesso em: 28 maio 2023.

POZZANA, Ana Carolina Canegal de Almeida. Cruzada São Sebastião. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Cruzada_S%C3%A3o_Sebasti%C3%A3o. Acesso em: 28 maio 2023.

Rio Memórias. Conjunto Habitacional Cruzada São Sebastião. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/conjunto-habitacional-cruzada-sao-sebastiao/>. Acesso em: 28 maio 2023.

SANTOS, Luís Sérgio. Luciano Carneiro, de “O CRUZEIRO”, e a consolidação do fotojornalismo no Brasil. 2021.

HISTÓRIA DE VIDA DE AGENTES CULTURAIS NA BAIXADA FLUMINENSE

Júlia Von-Held de Oliveira²¹

RESUMO

Esse artigo tem como intenção divulgar os resultados de estudos realizados no âmbito de um projeto de Iniciação Científica Jr. no Colégio Pedro II, Campus Duque de Caxias, desenvolvido sob orientação da professora de sociologia Martha Carvalho Nogueira, no ano de 2022. O projeto abordou histórias de vida de três agentes culturais: Cacau Amaral, Dudu de Morro Agudo e Sílvia de Mendonça, todos atuantes em municípios da Baixada Fluminense. A partir da análise dessas histórias de vida, o artigo visa trazer elementos para um debate sobre manifestações culturais na periferia urbana e suas formas de produção e sustentação.

Palavras-chave: História de vida, agentes culturais, Baixada Fluminense

INTRODUÇÃO

Serão apresentados neste artigo resultados de uma pesquisa sobre histórias de vida de Agentes culturais²² da Baixada Fluminense, realizada no Colégio Pedro II - *Campus* Duque de Caxias, a partir de um edital lançado pela PROPGPEC (Pró Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura) para projetos de iniciação científica voltado a estudantes do Ensino Médio. O artigo visa apresentar uma breve análise do contexto da produção cultural periférica, seus meios de sustentação e os fatores que levam a esse tipo de organização

É interessante ter em mente que o método usado na pesquisa foi o de História de Vida, que faz parte da metodologia qualitativa baseada em biografias, no qual o vínculo entre o pesquisador e o interlocutor se faz essencial e torna-se sua principal característica. No artigo “‘Conte-me sua história’: reflexões sobre o método de História de Vida”, leitura inicial dentro do nosso projeto, as autoras apontam que

²¹ Colégio Pedro II - Campus Caxias

²² Definido por Teixeira Coelho como “Aquele que, sem ser necessariamente um produtor cultural ele mesmo, envolve-se na administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Atua mais frequentemente, embora não exclusivamente, na área da difusão, portanto mais junto ao público do que do produtor cultural. Organiza exposições, mostras e palestras, prepara catálogos e folhetos, realiza pesquisas de tendências, estimula indivíduos e grupos para a autoexpressão, faz enfim a ponte entre a produção cultural e seus possíveis públicos.” (COELHO, 1999:42)

... uma característica importante da metodologia qualitativa é a relação entre sujeito pesquisador e sujeito pesquisado, que embora perpassada por relações de poder, constitui momento de construção, diálogo de um universo de experiências humanas (SILVA et al, 2007).

Nossos interlocutores não foram aleatoriamente escolhidos. Procuramos nos aproximar de agentes culturais com os quais já possuíamos algum contato, similaridades ou identificação. Nos baseamos primeiramente no *Podcast* “DE RAP’ENTE BF²³”, onde encontramos a referência ao músico e cineasta Cacau Amaral, e nos interessamos por conta da sua origem no bairro Centenário, Caxias, onde se localiza nosso colégio. Outro nome que nos despertou interesse citado no *podcast* foi o de Dudu de Morro Agudo, que comanda atividades em um espaço cultural no bairro de Morro Agudo/Comendador Soares, em Nova Iguaçu - o Quilombo Enraizados - próximo a minha residência.

Dudu e Cacau têm idades próximas e foram amigos, se conheceram quando Dudu iniciava sua carreira no meio do Hip Hop e admirava o Cacau por já ter se consolidado na cena cultural com sua banda de rock. Seus projetos se integraram e com ajudas mútuas e redes de contato em comum chegaram a gravar uma música juntos, “Rap é igual a cinema”²⁴. Apesar da distância, Cacau em Caxias e Dudu em Nova Iguaçu, Cacau chegou a ser colunista do site do Enraizados, desenvolvido pelo próprio Dudu de Morro Agudo, que quando mais novo aprendeu sobre programação e tecnologias por interesse pessoal tendo a disponibilidade de um computador com internet em sua casa, ainda no início dos anos 2000.

Para complementar com a história de uma mulher, que ainda se mostrou fortemente ligada a festas populares tradicionais na Baixada como a folia dos reis e o carnaval, procuramos também Sílvia de Mendonça, militante dos movimentos negro e de mulheres. Sílvia atuou como subsecretária de cultura de Duque de Caxias entre 2001 e 2004, e se conecta aos processos culturais ligados à região desde sua juventude. Nos aproximamos de Sílvia também pela relação já estabelecida pela

²³ *Podcast* apresentado pelo *rapper* Slow da BF em projeto contemplado pelo Edital Programa Cultura Presente Nas Redes da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro - Governo do Estado do Rio de Janeiro e Fundo Estadual de Cultura.

²⁴ Trata-se de um projeto de disco envolvendo o rap e o movimento punk, que traz uma reflexão sobre produzir cultura com aquilo que é acessível, aprender e produzir “na marra”.

professora Martha Nogueira, que já havia desenvolvido outros projetos ligados ao movimento de cultura urbana na Baixada Fluminense. Uma vez escolhidos os nomes dos agentes culturais com os quais possuíamos algum vínculo, partimos para análise de outro ponto crucial no método utilizado: a forma como o interlocutor constrói sua narrativa. O sentido dado ao que é contado, a escolha de palavras usadas e a ressignificação e reconstrução de sua própria história, que se configura no momento da interação criada entre os dois polos.

Emolduradas na metodologia qualitativa, as abordagens biográficas caracterizam-se por um compromisso com a história como processo de rememorar, com o qual a vida vai sendo revisitada pelo sujeito. Neste contexto, a memória é algo presente na existência do homem, o que implica numa valiosa importância de seu resgate cuidadoso e ético (SILVA et al, 2007).

Não só interessados na vida dessas pessoas, a equipe que se formou em torno desse projeto²⁵ se preocupou em entender a relação entre a história individual e a história coletiva, ligando a trajetória pessoal ao seu contexto social, econômico e cultural. Tomando por base o conceito de Imaginação Sociológica (Wright Mills), no presente artigo há a intenção e a preocupação de desnaturalizar momentos vividos pelos interlocutores e analisar como estes se repetem em uma vasta parcela da sociedade. Observando ao mesmo tempo as escolhas realizadas pelos sujeitos e suas ligações com as estruturas da sociedade, a base do presente artigo são as histórias individuais dos entrevistados, mas que tem o desígnio de fazer a ponte entre o que é particular de cada história e o que é inerente à sociedade vivida naquele momento:

[...]Chegamos a saber que todo indivíduo vive, de uma geração até a seguinte, numa determinada sociedade; que vive uma biografia, e que vive dentro de uma sequência histórica. E pelo fato de viver, contribui, por menos que seja, para o condicionamento dessa sociedade e para o curso de sua história, ao mesmo tempo que é condicionado pela sociedade e pelo seu processo histórico. A imaginação sociológica nos

²⁵ A professora orientadora selecionou quatro bolsistas, sendo elas Júlia Von Held de Oliveira, Fabian Reis de Jesus Pimenta, Maria Vitória Duarte Chrispim e Nicole Fernandes de Souza. Também se juntaram dois voluntários à pesquisa sendo eles Adeilton dos Santos Silva Filho e Álvaro dos Santos Perfeito Caetano, todos cursando o segundo ano do Ensino Médio.

permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas. [...] (MILLS, 1959:pág.12)

Nesse intuito de conhecer mais a fundo o contexto em que se inserem as histórias de vida, passamos a discutir o conceito de cultura periférica. Esse ponto foi de suma importância para as nossas reflexões, junto com as particularidades que a manifestação cultural e artística em áreas marginalizadas possui. Quando se trata de lugares onde o Estado não é efetivamente presente e que é afastado das centralidades, no caso, cariocas, a arte se torna uma organização política e a organização política é a arte. Com características muito próprias, a cultura periférica é tomada de perguntas como: as manifestações culturais são apenas diversão e entretenimento? Ou podem ter significado político? O que é arte? O que é realmente cultura? Quem deveria bancar tais iniciativas? Os próprios agentes? O Estado? A iniciativa privada? Numa aliança entre investidores e os agentes, seria possível manter o desejado dos dois lados? É possível produzir arte e cultura sem se prender às amarras do mercado? Como isso acontece nas periferias urbanas?

Não é o objetivo deste artigo apontar respostas para todas essas questões, e sim compartilhar os resultados de uma pesquisa sobre agentes culturais na Baixada Fluminense e suas histórias de vida. Entretanto, é preciso ter consciência do contexto em que tudo é vivido e a sabedoria de que ser um propagador de cultura na Baixada Fluminense quer dizer enfrentar desafios próprios, muitas vezes sem preparo para lidar com os desafios do empreendedorismo e da autogestão. Quer dizer também proporcionar as ferramentas de produção para a comunidade futuramente consumidora, quer dizer parceria e comprometimento. Para ilustrar e contextualizar essa reflexão, trago uma citação do livro *O Cerol Fininho da Baixada, Histórias do Cineclube Mate com Angu*²⁶, de Heraldo HB, que diz:

Nas últimas décadas, uma série de trabalhos vem mostrar que não se trata apenas de artistas procurando inserção cultural, mas de fenômenos orgânicos, profundamente conectados com experiências sociais específicas. Não raro, boa parte dessas histórias assume contornos biográficos de um sujeito ou de um grupo mobilizados em

²⁶ Coletivo de audiovisual nascido em 2002, em Duque de Caxias, Baixada Fluminense.

torno da sua periferia, das suas condições socioeconômicas e da afirmação cultural de suas comunidades. (HB,2013:12)

Essas palavras, retiradas de um livro sobre movimento cultural na Baixada Fluminense, englobam questões centrais da produção artística e cultural periférica que serão abordadas no presente artigo. A vida comunitária, derivada de grupos compostos por pessoas que desejam impulsionar a produção cultural local para os moradores, não pode ser analisada sem a contextualização de onde e porque acontece, sendo assim interligada com todos os outros fatores fundamentais e consolidadores das organizações coletivas ou individuais que acontecem nestas regiões. Assim, perceberemos que, até entre si, certos assuntos se cruzam e os caminhos trilhados por cada um dos nossos interlocutores se conectam. As similaridades dessas histórias serão discutidas ao final deste artigo, depois da análise individual de cada trajetória e suas singularidades.

CACAU AMARAL

Nosso encontro com Cacau Amaral para realização da entrevista aconteceu na própria escola, no Laboratório de humanidades do Colégio Pedro II - Campus Duque de Caxias, no bairro Centenário, onde Cacau passou sua infância e juventude. Atualmente, com 50 anos, esposa e um filho, ele mora no Rio de Janeiro, mas nasceu e viveu em Caxias, o que despertou nosso interesse em sua trajetória. Depois de algumas horas de conversa, tivemos um café da tarde e o presenteamos em agradecimento por sua disponibilidade com dois livros de poesia escritos por ex-estudantes da instituição.

Antes de efetivamente contatar Cacau Amaral, pesquisamos sobre suas obras e sua produção artística; assistimos o filme “5x Favela - Agora por nós mesmos” e ouvimos algumas de suas músicas disponibilizadas na internet. Tínhamos noção da sua participação no Cineclube Mate com Angu e a partir daí procuramos entrevistas também na internet para nos prepararmos para a interlocução, material de onde baseio o que será apresentado e discutido.

De Caxias à Lapa, de Lapa a Caxias

As influências musicais da infância e adolescência de Cacau foram bastante marcadas pelo que sua mãe, costureira, e seu pai, que era gráfico, ouviam. Em termos de contato com o audiovisual, Cacau destaca a influência dos videocliques exibidos no programa de TV Fantástico, com forte presença de Ney Matogrosso, Maria Bethânia e Clara Nunes, junto dos filmes dos Trapalhões que eram exibidos nos cinemas. A necessidade de ir a lugares na cidade do Rio de Janeiro atrás de filmes que realmente o interessavam foi crescendo ao decorrer dos anos, devido a decaída de cinemas em funcionamento ao redor de onde morava.

Nesse movimento de buscar cinemas e casas de show em outros municípios, Cacau enfrentou problemas pela falta de oferta de transporte público, o que dificultava que conhecesse outros espaços em regiões também periféricas, como Madureira, Mesquita e Nova Iguaçu. Por outro lado, a centralidade do Rio, principalmente no bairro da Lapa, possibilitou que tivesse certa garantia de encontrar algum evento ou show musical que fosse possível acessar pelas linhas de ônibus Caxias X Central que rodavam a madrugada inteira.

O movimento hip hop que Cacau pôde conhecer frequentando outros lugares e conhecendo novas pessoas que já viviam nesse meio fez com que ele desenvolvesse parte de sua consciência política e se interessasse pela música. Em seu primeiro show de Rap, a percepção que ele teve ao ver outras pessoas da periferia se apresentando foi de que cantar não era tão inacessível, e, alguns anos depois, formou seu grupo musical chamado “Baixada Brothers”.

COMO VIROU CINEASTA, CUFA E ACASOS

Na construção da sua fala, Cacau nos apresentou sua aproximação com o cinema como fruto de um acaso. O interesse em gravar um videoclipe para sua banda “Baixada Brothers”, quando a procura do canal de televisão MTV por bandas de hip hop cariocas surgiu, fez com que ele se aproximasse da CUFA²⁷ e iniciasse um curso

²⁷ A CUFA, Central Única das Favelas, é uma instituição política, social, cultural e esportiva que atua há 20 anos dentro e fora do Brasil. Fundada pelo produtor Celso Athayde, junto com os *rappers* Nega Gizza e MV Bill, a instituição trabalha nas áreas de cultura e arte impulsionando jovens artistas das favelas. Levando oportunidades para o desenvolvimento nestas áreas, atua também com ações

de cinema na mesma instituição para auxiliar no processo de gravação. Lá gravaram também um disco chamado Efeito CUFA, com 20 grupos musicais de hip hop, e, com o envolvimento no mundo do movimento cultural do hip hop, começou a frequentar muitos debates e se aprofundar nessa cultura.

Ao decorrer dos estudos sobre produção de filmes, foi chamado por um movimento de ocupação de um terreno em Nova Iguaçu pelo grupo 17 de maio para gravar imagens da festa de um ano daquela ocupação. Quando mostrou para seus professores, recebeu elogios e incentivos para inscrever seu primeiro filme, que acabou saindo de um acaso, e indo parar em diferentes festivais. Para isso, Cacau precisou ser seu maior investidor, separando por mês uma quantia entre R\$50,00 e R\$200,00 de seu salário proveniente de seu trabalho na área industrial para bancar a produção e o envio do filme “1 ano e 1 dia” aos festivais.

Em 2005, de 50 festivais que participou, ganhou 3, sendo um no Ceará, um no Rio de Janeiro e um no Paraná. Ele enfatiza em sua fala que: “o genial ali foi ter esse recurso também pra mandar, não adianta nada fazer a obra e não ter o recurso pra fazer a obra chegar aonde a gente quer”. Depois dessa primeira experiência com cinema, Cacau continuou fazendo documentários, até chegar no seu primeiro longa-metragem - “5x Favela - Agora por nós mesmos” - convidado por Cacá Diegues, grande apoiador no seu primeiro filme.

O longa-metragem foi escrito em 2006, mas só foi gravado em 2009, por conta da descrença dos patrocinadores em um filme dirigido majoritariamente por diretores que ainda se consolidavam na carreira. Esse intervalo de tempo foi utilizado por Cacau numa oficina de atores de dois anos para melhorar sua relação com os atores de seus filmes. O filme “5x Favela-Agora Por Nós Mesmos” recebeu no Festival Paulínia de Cinema seis prêmios, sendo o mais premiado daquela edição, o que chamou atenção da mídia. Em seguida, recebeu o convite para exibir o filme junto com os outros diretores no Festival de Cannes, na França. O prestígio internacional veio também de prêmios em festivais da Rússia, Cuba e Estados Unidos.

Apesar do reconhecimento externo, existia o medo de que o filme não chegasse nas favelas. Cacau diz que se surpreendeu com a lógica mercadológica - já que foi seu primeiro contato com uma produtora - de produzir poucos exemplares

humanitárias, fomenta o empreendedorismo, o esporte, a economia, a saúde e a segurança nas favelas latino-americanas.

para dar a impressão de que o filme lotava as sessões. Cacau queria que tivessem muitos exemplares para todo mundo ver, mas isso não era possível porque havia a participação da empresa na produção que visava o lucro. Mas, atendendo ao interesse dos diretores, o filme foi exibido em alguns cinemas com entrada mais barata para quem declarasse ser morador de comunidade. Mesmo assim, Cacau conta que o questionamento se o pessoal de Caxias viu ou se ficou sabendo, continuou.

MATE COM ANGU

O cineclube caxiense Mate com Angu nasceu de uma colaboração inicialmente desenvolvida por Heraldo HB e Igor Barradas com a intenção de exibir filmes em espaços populares e aproximar a comunidade da produção cultural cinematográfica. O nome, que vem da primeira escola a servir merenda e oferecer um período integral para os alunos²⁸ – fornecida não pelo Estado, mas por comerciantes locais que frequentemente contribuíam com mate e fubá - recebeu esse nome pejorativamente, o qual foi tomado e ressignificado com carinho. As exposições do cineclube passaram pela Câmara Municipal e pelo Sindicato dos Trabalhadores até chegar ao espaço Lira de Ouro, quando o projeto tomou dimensões maiores e não cabia mais no antigo local. Mesmo localizado na Baixada Fluminense, metade do público vinha da capital, e era necessário colocar ônibus na Cinelândia para trazer quem queria assistir às exposições. Com o tempo, a casa foi se enchendo de quem era próximo e esses ônibus deixando de serem colocados, mas a imagem do cineclube continuou causando euforia nos caxienses e nos não caxienses.

Com a organização entre pessoas que se deslocavam entre Duque de Caxias e a cidade do Rio de Janeiro para ter acesso a eventos culturais, principalmente ao cinema, Cacau se identificou com a proposta e ideologia do Mate com Angu, e se juntou a eles quando o projeto estava para alcançar um ano, com o pensamento de “se todos estamos enfrentando o mesmo problema, por que não trazer esses filmes para serem exibidos aqui?”. A chegada de Cacau, já com sua banda de rock e ligado a CUFA, intensificou a relação entre as duas entidades.

²⁸ Escola Regional de Meriti criada por Armanda Álvaro Alberto e que hoje tem o nome de Escola Municipal Dr. Álvaro Alberto, localizada no centro de Caxias.

A discussão sobre a institucionalização foi levantada diversas vezes entre os participantes da direção do cineclube, mas nunca foi feita pelo medo de se perder a essência e propósito do grupo. Com isso, todos os eventos do cineclube eram financiados pelos próprios participantes, com uma mobilização da comunidade para possíveis contribuições e baixíssimo custo para os espectadores, na maioria das vezes com entrada franca. A formação na área industrial pelo SENAI, um desejo de sua mãe, possibilitou que Cacau pudesse contribuir financeiramente no cineclube e também em seus projetos individuais. Ele trabalhou paralelamente em todas as fases de agente cultural que viveu, desde seus 14 anos de idade.

Quando ele aborda esse assunto, destacam-se dois aspectos em sua narrativa sobre ter se inserido tão cedo no mercado de trabalho e como isso afetou sua vida artística. Por um lado, ele relata que o dinheiro que recebia pelo seu trabalho o ajudou a impulsionar financeiramente muitos projetos próprios e coletivos. Por outro, o seu trabalho formal não permitiu que sua dedicação para esses projetos fosse exclusiva. Apesar do dualismo em sua fala, não existe um tom de arrependimento pelas escolhas tomadas, apenas um momento de encontro com sua versão mais jovem e os caminhos que por ela foram seguidos. Por anos, era possível para Cacau conciliar as duas atividades, mas com o tempo ele foi se afastando da cena cultural. O que poderia ser considerado como algo negativo, não recebe esse significado. O papel de Cacau não foi de se tornar um grande gestor de uma ONG, mas de impulsionar espaços já existentes.

Seu próprio olhar sobre ter se tornado um agente cultural retrata que: “primeiro você vai pra se apropriar daquilo, se beneficiar, curtir... depois você acaba se envolvendo e vira um multiplicador”. A principal motivação do seu envolvimento nessas áreas era ser protagonista na produção de eventos para poder usufruir dos mesmos, muitas vezes fazendo parte do núcleo de instituições por acaso e pela identificação com os projetos.

DUDU DE MORRO AGUDO

A entrevista com Dudu de Morro Agudo aconteceu no Instituto Quilombo Enraizados, pelo nosso interesse em visitar o lugar principal da atuação dele como agente cultural. No dia da nossa ida, tivemos o prazer de, além de ouvir sua história, presenciar também uma atividade ligada ao projeto chamado “Meu bairro, Meu ambiente”. Ao apresentar a proposta da atividade, Dudu falou em “narrativas contra hegemônicas”²⁹, que deveriam aparecer na fala dos moradores envolvidos na apresentação. Essa conversa inicial fortaleceu o vínculo criado entre nós todos para a pesquisa, que também busca desnaturalizar a ideia de que o ambiente onde vivemos não é o suficiente culturalmente. Além da atividade do projeto “meu bairro, meu ambiente”, acompanhamos o início do evento chamado “Poetas compulsivos” ao final da entrevista, mas infelizmente não pudemos ficar até o final por conta do horário. O dia que passamos foi muito agradável, recebemos de presente o CD “O dever me chama” e todos nós ficamos com a vontade de retornar.

Sabíamos antes de encontrar Dudu de Morro Agudo que ele foi o principal idealizador do Instituto Enraizados e que sua família também participava das atividades. Percebemos desde antes do nosso contato, em uma de nossas leituras³⁰, que o Enraizados tem uma preocupação não só de ocupar e qualificar os moradores que frequentam as atividades disponibilizadas, mas de engajá-los na militância social. Na conversa com ele, esse ponto se mostrou ainda mais claro.

O COMEÇO DE TUDO

Fundador do Instituto Quilombo Enraizados em Comendador Soares, Nova Iguaçu, Dudu de Morro Agudo, filho de uma vendedora e de um vidraceiro, frequentou escola particular pela crença de seus pais de que ela proporcionaria um futuro melhor do que as escolas públicas de sua região. Sua experiência no ambiente escolar foi difícil devido ao racismo sofrido constantemente naquela escola, frequentada pela classe média branca de Morro Agudo. Isso se reflete na sua trajetória como agente cultural, que começou com Dudu querendo levar “a palavra do Hip Hop” para outras pessoas. Para ele, conhecer o movimento trouxe um

²⁹ Termo usado para definir ações que vão em colisão à hegemonia, conceito criado pelo autor Antonio Gramsci que consiste na ideia de dominação cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classe sobre a outra.

³⁰ Artigo Em “busca de dias melhores”: cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense, de Ana Lucia Silva Enne.

pertencimento que não tivera antes, em que sua cor não só era acolhida, era valorizada. Durante a entrevista ele diz que: “eu senti que o mundo era um grande tabuleiro de xadrez e eu tivesse conseguido entender quem eu era e que movimentos eu podia fazer”. Assim nasce o “embrião” do Enraizados.

Com a ajuda de computador, telefone e conhecimento sobre programação, o jovem negro de Nova Iguaçu começa a se comunicar com outras pessoas interessadas em cultura hip hop, visando inserir a BF em um movimento nacional. Mesmo ainda não possuindo de fato uma instituição, Flávio Eduardo fala àqueles com quem buscava se comunicar, primeiro por carta e depois pela internet, sobre o Movimento Enraizados e se apresenta com seu nome artístico Dudu de Morro Agudo.

Aos poucos o que era um sonho, utopia, se tornou realidade. As pessoas foram reconhecendo aquela instituição e as cobranças sobre atividades começaram. Em resposta a elas veio a iniciativa de uma coletânea de rap nacional. A produção foi limitada e feita num escritório de mercado onde Dudu trabalhava. Dudu se referiu a essa produção como “o primeiro CD pirata que era original”, já que apesar de caseira e com capa de xerox, a distribuição era autorizada e desejada pelos próprios artistas. Aquele CD circulou pelo país e marcou o início da trajetória artística e de agente cultural de Dudu. O Enraizados se concretizou e teve a passagem de muita gente crucial para a formação do que ele é hoje.

EXPANDINDO HORIZONTES

No começo das atividades no Enraizados a resposta da comunidade era baixa, poucos moradores frequentavam, mesmo com os convites sendo feitos para pessoas próximas, o que hoje Dudu vê como uma representação do racismo. Num trecho de sua fala, ele diz que “A gente abria o portão e ninguém entrava. Ninguém. Era só preto lá dentro, todo mundo novo, o pessoal passava na rua e olhava, mas não queria entrar. E eram amigos meus de infância.” Depois de uma exibição de uma matéria sobre o instituto passar no jornal RJTV na rede Globo, a procura pelas oficinas cresceu absurdamente. Diante disso, Dudu questiona: “pra vocês me ouvirem quem tem que falar é a Mariana Gross³¹?”. O reconhecimento externo trouxe o

³¹ Jornalista e apresentadora do jornal RJTV, telejornal da rede Globo.

reconhecimento das pessoas ao redor. Dudu percebeu isso quando apareceu na rede de televisão Globo, e novamente um pouco mais tarde, vendo portas se abrirem depois da conquista do título de mestre e doutorando em educação, mesmo que as ideias centrais defendidas por ele ainda sejam as mesmas.

Ainda nessa ideia, ironicamente ele volta ao ambiente escolar que não o aceitava e não aceitava o hip hop com o próprio hip hop, mais especificamente com o projeto Rap Lab do Enraizados. Trata-se de oficinas de composição de rap sobre seja qual for o tema, realizadas em organizações, empresas e escolas, com o intuito de gerar apoio e entrosamento entre grupos e um lugar seguro para falar e se expressar. Mesmo que dali não saia uma obra prima do rap, sai o que era preciso sair, aquilo que era preciso ser dito, e, principalmente, o desejo de continuar nesse contexto do hip hop. No ano de 2015, o grupo Comboio composto por Dudu de Morro Agudo, Marcão da Baixada e Léo da XIII, que derivou da ONG Enraizados, conquistou o prêmio de Copa do Mundo de hip hop. O campeonato, que aconteceu em Miami nos EUA, abriu portas para além de conhecer a cidade turística sem dinheiro, com alimentação e hospedagem patrocinadas pelo produtor. A conquista do prêmio trouxe também a sede do Enraizados, concedida pelo prefeito de Nova Iguaçu à época, Nelson Bornier, em reconhecimento pela vitória e representação brasileira, mais especificamente da Baixada Fluminense no exterior.

Ressalto novamente a importância de uma rede de contatos para o crescimento de agentes culturais, especialmente periféricos. O dono da empresa que financiou a Copa do Mundo de Hip Hop também é dono de um reality show de rap no continente africano chamado “The Mic: África”, que convidou Dudu para outros trabalhos. Dudu cantou no Rock In Rio de 2019 no palco favela por indicação de uma pessoa que visitou o Enraizados e se encantou com a magia do que acontece ali. Com tudo isso, Dudu de Morro Agudo vai conhecendo o mundo e o mundo conhecendo Dudu de Morro Agudo.

COMO O ENRAIZADOS APOIA FINANCEIRAMENTE SUA INSTITUIÇÃO?

Inicialmente, não era desejo do Enraizados usar recursos financeiros do Estado. O aluguel de equipamentos era feito com o salário de trabalhos paralelos de um grupo que se juntava e comprava comida e bebida para comercializarem nos eventos que produziam. Isso não deu certo. As comidas sobravam e eles comiam e bebiam aquilo durante meses.

Com a chegada do primeiro mandato do governo Lula, com Gilberto Gil no cargo de Ministro da Cultura, foi criado em 2004 e implementado em 2005 o “Programa Cultura Viva”, voltado para incentivar e premiar, financeiramente ou com ferramentas de produção cultural através de editais, os Pontos de Culturas espalhados por todos os estados da federação, de acordo com as necessidades identificadas. Àquela altura, Dudu já pertencia a uma vasta rede de contatos de agentes culturais do Brasil inteiro e conseguiu se estabelecer como ponto de cultura por meio de um CNPJ de São Paulo. Agora, mesmo com a possibilidade de usufruir de editais, Dudu e o Enraizados se viram diante de outras dificuldades: como se encaixar neles, elaborar projetos, prestar contas e gerir tanto dinheiro sem nenhuma preparação formal para isso.

No primeiro edital que conseguiram, optaram por pegar somente os equipamentos para não começarem se atrapalhando, e com eles foi possível produzir muito material de áudio e vídeo. Com tanta coisa a sua disposição, o Enraizados resolveu chamar pessoas de outra ONG para ter acesso àquilo também. Encontraram assim com uma pessoa que trouxe algumas noções sobre o funcionamento do terceiro setor, que não passou todo o conhecimento necessário sobre como gerir uma ONG, montar projetos e orçamentos, mas o suficiente para plantar o interesse de fazer um curso sobre elaboração de projetos. O preço do curso era caro demais para todos fazerem, então uma só pessoa pôde fazer e ficou encarregada de repassar os ensinamentos para o grupo. O curso rendeu tão bem que dos 11 editais elaborados, 11 foram aprovados.

Nem todos os projetos foram executados por questão de prioridade, mas a iniciativa de apoio para uma única pessoa fazer um curso e todos aproveitarem aquela oportunidade foi um sucesso e diz muito sobre a Instituição: o companheirismo e a propagação de saberes entre a equipe mantêm o Enraizados firme. Um recorte da fala de Dudu durante nossa interlocução retrata exatamente isso:

“A gente prefere ser pequenininho, mas ser maciço, do que ser grandão e todo mundo tá aqui por conta de interesse financeiro. Porque a gente vive em crise, é mais tempo sem dinheiro do que com dinheiro. [...] Se você começa a entrar numa onda mercantil da cultura, a galera só vem quando tem dinheiro. Então é essa galera que vem quando não tem dinheiro nenhum é que vai estar no orçamento dos projetos quando tem grana. Por exemplo, crise do terceiro setor, um monte de ONG fechou e a gente continuou crescendo, porque a gente conseguiu viver sem o dinheiro, conseguiu fazer nossa arte...”

O Enraizados é a representação do que é necessário para estruturar uma ONG cultural em bom funcionamento. O instituto consegue manter uma união interna e uma linha horizontal do saber em que todos são colocados em igualdade. Todos sabem um pouco de tudo, apesar de cada um ter seu papel principal. Em eventos, todos ganham o mesmo valor, seja cantando ou carregando equipamentos. Assim, ele se torna uma família que consegue se apoiar e apoiar outras quando preciso. Finalizo esse ponto citando mais uma fala de Dudu sobre a ligação existente dentro da rede. “Não que todo mundo seja voluntário... você é voluntário na sua casa? Na sua casa tu mora, irmão. Tu vive. Todo mundo aqui é isso. Vem, vive, vambora.”

SÍLVIA DE MENDONÇA

A entrevista realizada com Sílvia de Mendonça aconteceu na Biblioteca Municipal Governador Leonel de Moura Brizola, em Duque de Caxias, sugerido pela mesma. A biblioteca e o teatro Raul Cortez, ao lado dela, integram juntos

o Centro Cultural Oscar Niemeyer, que teve a participação ativa de Silvia em sua consolidação quando atuava como subsecretária de cultura de Duque de Caxias.

No início da reunião - antes de ligarmos o gravador - Silvia comentou brevemente sobre sua relação com aquela praça e seu processo de revitalização no ano de 2004. Visitar um lugar tão próximo à escola que teve participação de quem estamos conhecendo desde o projeto de sua construção, foi uma forte criação de vínculo para iniciarmos. Já sabíamos dessa sua participação na prefeitura durante o segundo mandato de Zito, em 2001, como subsecretária. Também do seu vínculo com o Hip hop pelas rodas de *slam*³², pelo antigo contato com a professora orientadora da pesquisa.

PRINCIPAIS AGENTES SOCIALIZADORES: FAMÍLIA E ESCOLA

Sílvia de Mendonça nasceu em 1961 e cresceu cercada de histórias de sua família, especialmente de seu pai, que foi operário em fábrica de pólvora, limpador de bondes no Rio de Janeiro, e depois de contrair a Gripe Espanhola e se recuperar, trabalhou como motorista de ônibus. Silvia destaca que a relação muito forte com a oralidade e diversas tradições populares, como a folia dos reis, marcou sua infância. Sílvia nos contou que em sua casa eram preparados comidas e licores de frutas ali plantadas. Revivendo essa memória ela diz:

“Eu nasci nesse lugar que a gente já chamava de quilombo, essa fala. Na minha infância a gente já sabia o que era um quilombo, mas não tinha noção de como as relações... quando você é muito nova você tem a fala, você sabe que alguém disse alguma coisa. Mas você ainda não tem o contexto dessa fala, ou qual é o significado, ou a importância forte daquela fala. A gente já dizia

³² Definido por Marcos Lopes Campos, publicado pelo site "Wiki Favelas", as batalhas de slam são competições de poesia, realizadas no espaço público, em roda e de forma gratuita. Apesar da existência de variações em seus formatos, a sua maior parte compartilha três características formais: os poemas devem ser de autoria própria da pessoa que recita; estes devem ter no máximo três minutos de duração; é proibido o uso de figurinos, adereços e acompanhamento musical. Cinco pessoas são escolhidas entre o público para compor o júri, responsável pela atribuição de notas individuais, considerando apenas palavras e performance. Idealmente, ao final de três rodadas, busca-se uma pessoa vencedora.

que era um quilombo que era uma casa, pois meu pai era o mais velho daquela localidade, que agregava os encontros. Quando eu falo das folias dos Reis, me lembro que quando chegava dezembro até o Dia de Reis era uma casa que não fechava.”

Sobre sua relação com a escola, Silvia nos contou que estudou o ensino médio no IEGRS - Instituto Educacional Governador Roberto Silveira, colégio normalista do município de Duque de Caxias, através de uma indicação de um coronel para quem uma parente sua trabalhava.

O sistema de ingresso a um colégio profissionalizante de qualidade, numa época de ditadura militar, só podia ser feito por indicação de alguém com influência e poder, a que pouquíssimas meninas negras e de classe pobre tinham acesso. Desde aí nasce o envolvimento de Silvia com movimentos sociais. Vinculou-se ao movimento estudantil participando de manifestações na porta da Prefeitura de Caxias para que o ingresso no colégio passasse a ser feito por provas, com o intuito de democratizar o acesso ao ensino público e profissionalizante de qualidade. Após o término do curso, Silvia atuou como professora na Escola Princesa Isabel entre 1980 e 1981.

A ARTE, A POLÍTICA E A RELAÇÃO ENTRE ELAS

Silvia ressalta em sua fala a ligação que existe entre o movimento cultural e o social. Num contexto de envolvimento no movimento feminista, ela participou, na República Dominicana, de encontros que debateram a criação do dia 25 de julho, que passaria a ser comemorado como o dia internacional da mulher negra latino-americana e caribenha. Além disso, alguns anos depois Silvia se integrou ao movimento de criação da TV Olho, a primeira TV de rua do Brasil, convidada por Décio Reis.

A TV olho era, no olhar dela, uma TV essencialmente artística, com artes plásticas, atuação e locução ligados àquela realidade, na qual ela atuou como cantora, entrevistadora e atriz. A TV funcionava com reportagens e exposições em praça pública - a praça do relógio no centro de Caxias - com o apoio de dentistas e outros comerciantes da região entre 1981 e 1985. Junto com a TV

Olho, ela se alia também à companhia coletiva de atores e atrizes da cidade, que continuou atuante, mesmo depois do fim dessa televisão popular.

Seus trabalhos como subsecretária de cultura continuaram com o viés de criar novos espaços para a comunidade de Caxias. Ainda com essa intenção, iniciou, pouco tempo depois de assumir o cargo, um movimento que levou à desapropriação do terreiro Joãozinho da Goméia e a indenização do herdeiro para sua transformação em um centro cultural. Embora a ideia tenha sido bem recebida pelo prefeito da época, a proposta foi engavetada pelo prefeito sucessor. Tendo como uma das pautas a criação do Centro Cultural Afro-brasileiro Joãozinho da Goméia, pela primeira vez Duque de Caxias recebe um representante do Ministério da Cultura, que entre os anos de 2003 e 2008 era ocupado por Gilberto Gil.

Dentro dessa conjuntura, é levada à secretaria de cultura a proposta da criação do já mencionado Centro Cultural Oscar Niemeyer. O espaço foi construído em 2004, tendo um diálogo entre arquitetos e artistas locais com a finalidade de ser um espaço provedor de cultura e da arte, que trouxesse o povo para ocupar esses espaços. Silvia enfatiza ao decorrer de sua fala a importância de dessacralizar os espaços culturais e de nutrir a sensação de pertencimento a eles na população.

MOVIMENTOS SOCIOCULTURAIS X ESTADO

A história de vida de Silvia nos causa uma reflexão sobre a ocupação de diferentes espaços - a prefeitura e os movimentos sociais - e a relação entre eles. Sobre isso, Silvia diz que nunca se viu distante nem de um nem de outro. Para ela, quando esteve na parte estatal foi justamente para potencializar os movimentos sociais que já existiam em Caxias, servindo como uma ponte entre os grupos locais e as estruturas do Estado. Formada em Jornalismo pela UNISUAM e Pós-graduada em Produção cultural pela UFF, com formação em língua espanhola e outros diversos cursos, Silvia reforça a importância da sua formação acadêmica para sua atuação, principalmente na área burocrática relacionada à produção de projetos vinculados a editais públicos.

Silvia diz que não acha essa parte a melhor, mas que ter esse conhecimento é extremamente importante, tanto para quem está lá dentro quanto para instituições e ONGs que ela busca apoiar repassando seus saberes sobre o tema. Sua fala sobre o papel do Estado diante das demandas culturais reforça que a instrução e a educação têm que vir junto com o apoio financeiro:

“Você tem as Instituições, você tem os movimentos, que precisam ser agregados não só no processo de gerenciar, a gestão, administração do espaço, mas também de potencializar enquanto formação aquele grupo. Para que ele possa gerir depois a sua instituição, o seu movimento, a sua sustentabilidade. Então essas contrapartidas existem.”

É também levantada a questão sobre quais demandas conseguiram ser levadas desses movimentos sociais à prefeitura. O Centro Cultural Oscar Niemeyer, construído no coração de Caxias, foi uma pauta cultural levantada por movimentos da região e teve a participação ativa de Silvia, mas veio acompanhada do intuito de “revitalizar” o espaço urbano da praça do pacificador, onde havia muitos assaltos e moradores de rua, o que manchava a imagem da cidade. Já o Centro Cultural Afro-brasileiro Joãozinho da Goméia, visto principalmente como um memorial da cultura negra ligada a religiões de matriz africana e num terreno localizado na Vila Leopoldina, bairro mais afastado do Centro de Caxias, foi engavetado.

O espaço que atualmente pode se tornar uma creche pela prefeitura de Caxias, depois de anos descuidado, corre o risco de ser apagado como lugar sagrado. Não que a creche seja um problema, já que é perceptível a necessidade dessa criação. O problema é ser apenas uma creche. Mesmo que desconsiderando a questão religiosa, Joãozinho da Goméia foi grandioso para movimentação de arte e cultura na Baixada e no Brasil como um todo. Naquele espaço, no olhar de Silvia e outros agentes envolvidos, deveria existir um Centro que possibilitasse a produção culinária, confecções de roupas e outros artefatos e que assim incentivasse a cultura regional.

No olhar de Silvia, não houve por parte do então governo a intenção de priorizar a construção do Centro Cultural Oscar Niemeyer e não dar

continuidade no Centro Cultural Joãozinho da Goméia. Silvia ainda diz que esse projeto foi trabalhado junto de uma equipe de secretários e profissionais, mas que, infelizmente, não teve tempo de ser concluído antes que o mandato chegasse ao fim.

PONTE ENTRE GERAÇÕES

“Tia Silvinha”, como é carinhosamente chamada pelos grupos de *slam* que frequenta, nos contou de um dia em que, passando pela praça do pacificador, encontrou o início de um evento e se apaixonou pelo que são as batalhas de *slam*. Num grupo de pessoas jovens, onde o mais velho - além dela - tem 28 anos, tia Silvinha se encaixa perfeitamente. É notável a fluidez que ela tem em transitar entre gerações e histórias. Antes de falar diretamente de si em nossa conversa, ela traz a história de seu pai, tios, avós, conta as tradições familiares que viveu e chega a dizer que lembra muito de seu passado e que queria ser mais velha para poder ter vivido mais daqueles momentos. Mas mesmo com essa forte ligação, Silvia está sempre no meio dos jovens, buscando participar dos novos movimentos, e fala com muita admiração sobre a juventude.

As novas gerações dos movimentos sociais e culturais, para ela, vêm com toda a força e representam uma geração de mudanças. Ela diz: “A juventude é a minha praia, é algo indescritível. Aos mais velhos sim, eu tenho o maior respeito, porém a juventude é que vai efetivamente fazer do mundo um lugar melhor para se viver”. É como se Silvia fosse infinita. Silvia é atemporal.

TEMAS QUE SE CRUZAM ENTRE AS HISTÓRIAS

A CONSTRUÇÃO A PARTIR DO HIPO HOP E A QUESTÃO RACIAL

Para Dudu de Morro Agudo e Sílvia de Mendonça, a questão racial se manifestou de formas diferentes. Para Silvia, a negritude sempre foi muito presente em sua relação com a ancestralidade. As histórias que ela mesma destaca sobre seus antepassados, por exemplo a alforria de sua avó comprada

por sua bisavó que trabalhou numa fábrica de pólvora e as que envolvem as festas tradicionais no seu quintal, chamado por Silvia com o nome de Quilombo, são apresentadas como símbolo de resistência cruciais em sua formação.

Silvia conta que já tinha um contato com o movimento e bailes Black que aconteciam antigamente, mas que essa nova narrativa do hip hop e das batalhas de *slam* a encantam. Esse “novo” viés de arte de rua de que se aproximou através do contato com as rodas de *slam*, que começou a acompanhar primeiramente na praça do pacificador em Caxias, e posteriormente em outras regiões com outros grupos, a mantém ativamente em contato com o público jovem e permite ótimas interações entre passado, presente e futuro.

Já a percepção de negritude de Dudu veio primeiro num contexto de exclusão e preconceito numa sociedade racista no âmbito de uma escola particular. Ele conta que o seu contato com o hip hop trouxe uma imagem de que “ser negro é legal” e que isso foi um divisor de águas em sua vida. O antes e o depois do hip hop. Para ele, todo menino negro precisava conhecer o hip hop. Foi com esse intuito que as atividades do Enraizados começaram. Uma Instituição que hoje apoia, trabalha com a conscientização de outras pautas sociais e as emprega em seus projetos, nasceu basicamente de um menino que queria mudar o mundo com o movimento que devolveu sua autoestima enquanto ser preto.

O hip hop, muito presente na Baixada Fluminense como um auxiliador do desenvolvimento da região, feito por pessoas que na falta do agir governamental muitas vezes assumiam o papel do Estado e atuavam como agentes culturais, esteve muito presente na história de vida de todos os nossos interlocutores. Para Dudu e Cacau, o contato com o movimento Hip hop foi o pontapé inicial em suas jornadas do fazer cultural. O caráter político das ações culturais do Enraizados e do Mate com Angu deriva da influência do hip hop nessa construção.

FORMAÇÃO E INSTITUCIONALIZAÇÃO

Ao longo do artigo foi apresentada a situação de cada um dos nossos interlocutores em relação à institucionalização e a importância da formação acadêmica. Com diferentes abordagens e objetivos, todos se formaram em alguma instância. A escola foi um agente de socialização muito marcante na vida de todos, principalmente de Dudu e de Silvia, que trouxe a revolta por um sistema injusto e a vontade de mudança e organização para isso.

A escola para eles teve significados para além de um aprendizado conteudista sobre português e matemática. Nesse espaço socializador, nasceu o aprendizado de caráter político sobre lutas por igualdade, justiça e antirracismo. Dudu inclusive ressalta três conceitos interligados importantes para ele que são: empoderamento, emancipação e libertação.

“Pra mim, empoderamento é eu te dar minhas armas e ensinar minha luta, pra você lutar com as minhas armas a minha luta. Emancipação é quando você percebe que você é capaz de fazer isso, percebe quem você é. Se sente capaz de lutar a sua luta. A libertação é quando você percebe que os homens só se libertam em comunhão.”

A formação de Cacau Amaral na área industrial pelo SENAI deriva de um caminho que sua mãe o convenceu a seguir por conta da estabilidade financeira proporcionada. Se não fosse essa estabilidade, dificilmente Cacau poderia ter levado sua jornada de produção artística e cultural de forma independente. Nessa jornada, é inegável a importância de instituições como a CUFA, onde por anos foi aluno e chegou a dar aulas do que aprendeu, sempre numa troca de saberes e apoio. A passagem pelo coletivo cinematográfico “Mate com Angu”, que por decisão do grupo não se tornou uma ONG, mas movimentou a cena do cineclubismo por todo o Rio desde 2002, também deixou um marco no aprendizado sobre atuações em coletivos autônomos e não hierarquizados.

Mas quando digo de forma independente, me refiro a atuar como agente cultural em vários setores e instituições, representando diversos artistas que

atuam quando e onde é possível. Não só no caso de Cacau, esses artistas trabalham se empenhando, sonhando em se tornar um artista reconhecido, mas tendo que conciliar isso com o trabalho formal. Tornam-se agentes culturais que não chegam a se identificar como tais, mas criam espaços de cultura justamente para poder aproveitar eles mesmos esses espaços, tanto para consumir arte e cultura quanto para expor sua produção para o público.

A mudança de posicionamento de Dudu a respeito de usar o próprio salário e não se apoiar em editais ou semelhantes ao longo do tempo, também reflete que por mais que haja comprometimento sem a institucionalização, não há uma dedicação exclusiva ao projeto devido ao trabalho formal remunerado. Ou seja, não só deixa de ter retorno financeiro³³ com as horas direcionadas a produção artística e cultural, mas gasta com elas, assim como aconteceu também no caso de Cacau Amaral. Cacau nos diz que ter trabalhado impulsionando esses projetos foi gratificante por ajudar a colocar em vista outros atores e coletivos, e que, mesmo que atualmente tenha saído da cena de produção na Baixada - produzindo alguns filmes por lazer em seu tempo livre, sem prazos ou pretensão de ser divulgado - ele sente que valeu a pena o investimento que teve.

Silvia diz que a nova geração precisa se formar para saber conduzir seus projetos. Assim como para Dudu, argumenta que é essencial que todos os envolvidos em produção cultural saibam fazer o necessário, mesmo que não seja seu forte, como no caso de Cacau que não gostava dessa área, mas tinha certo conhecimento sobre. A rede de contatos para ajudas eventuais é indispensável, mas o conhecimento traz autonomia.

Por outra abordagem, Silvia escolheu se institucionalizar atuando no Estado como subsecretária de cultura, onde pôde fortalecer por dentro os movimentos sociais e a arte. Sempre como ativista nas ruas, em manifestações e em espaços culturais, para Sílvia os dois caminhos nunca foram excludentes, um sempre complementava o outro e tinham o mesmo propósito. Um fator

³³ Que não é o objetivo principal da maioria das instituições, incluindo o Enraizados desde seus primórdios, mas que todos sabemos ser necessário para sustentação tanto dos projetos quanto pessoal.

social que se destaca nessa pesquisa entre os interlocutores é a necessidade vista por parte dos pais de seus filhos terem boa formação escolar. A crença de que estudar numa escola particular para proporcionar ao filho uma oportunidade de um futuro melhor vai além das histórias de Flávio Eduardo e de Cacau Amaral, e se repete em muitas famílias que são consideradas classe média em regiões periféricas, característica que trouxe identificação para alguns integrantes da equipe de pesquisa. Isso vem principalmente pelo descaso com a educação pública municipal e estadual, que, salvo as exceções, sofrem com greves de professores e demais funcionários por atraso de pagamento, superlotação de turmas e outras situações. Silvia em sua fala comenta que foi sofrido para ela estudar no IEGRS por indicação de um coronel, mas era necessário para poder ajudar sua mãe com as despesas quando formada. Mesmo que essas indicações não aconteçam mais hoje em dia, em várias famílias o estudo é visto somente como uma chance de admissão no mercado de trabalho.

Para concluir, vale ressaltar mais uma vez que o recurso às Histórias de vida proporcionou à equipe de pesquisa a oportunidade de colocar os Agentes Culturais como centrais na construção de suas narrativas, abrindo caminhos para algumas reflexões e análises sobre as experiências vividas por cada um deles na Baixada Fluminense. Certamente o que foi exposto aqui não dá conta da riqueza de tudo que foi apresentado por eles e discutido por nós. De todo modo, acredito que os objetivos da pesquisa de associar as questões de produção cultural, política e cidadania entre si e com as relações entre o individual e o coletivo foram alcançados, sendo em parte demonstrados no presente artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Marcos Lopes. Sobre o corre da arte: uma etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida no Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Sociologia, IESP-UERJ, Rio de Janeiro, 2022.

COELHO, Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ENNE, Ana Lucia Silva. Em “busca de dias melhores”: cultura e política como práticas institucionais na Baixada Fluminense. Rumores, São Paulo, Brasil,

edição 12, ano 6, n 2, 2012. Disponível em: http://www.usp.br/rumores/pdf/rumores12_10.pdf. Acesso em: 4 jun. 2023

HB, Heraldo. O cerol fininho da Baixada: Histórias do cineclube Mate com Angu. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MILLS, Wright. "A Promessa" (cap 1) In: A Imaginação Sociológica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

SILVA, A. P.; BARROS, C. R.; NOGUEIRA, M. L. M.; BARROS, V. A. "Conte-me sua história": reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico: Estudos em Psicologia**, Belo Horizonte, Brasil, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mosaico/article/view/6224>. Acesso em: 4 jun. 2023.

TOMMASI, Livia De. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. **Política & Sociedade**, Florianópolis, Brasil, v. 12, n 23, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2013v12n23p11/24752>. Acesso em: 4 jun. 2023.

INTOLERÂNCIA RELIGIOSA EM AMBIENTE ESCOLAR: UM LEVANTAMENTO DE DADOS SOBRE RELIGIOSIDADE NO CEFET-RJ, CAMPUS MARACANÃ

Gabriel Araújo Velasco

Alana dos Reis Fortunato

Isreal Ulrichsen

Maria Clara Pereira Antunes

Pedro Victor Alves Cerqueira

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar os dados resultantes de um projeto de pesquisa realizado na escola técnica CEFET-RJ, campus Maracanã, e compreender os efeitos da intolerância religiosa dentro desse espaço escolar. Para isso, aplicamos um censo em todas as 48 turmas da escola visando levantar informações importantes para o desenvolvimento de nosso objetivo, como raça, religião, gênero e local de moradia de todos os estudantes à nível de Ensino Médio Integrado. Para esta análise, utilizamos como base as reflexões do texto “Educação nos Terreiros”, de Stela Guedes Caputo, e um artigo sobre intolerância religiosa em ambiente escolar dos autores Marcos da Silva Rocha e Christian Dennys Monteiro de Oliveira.

Palavras-chave: intolerância religiosa; educação; racismo

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa procura entender a intolerância religiosa dentro do CEFET/RJ e seu impacto entre os estudantes e membros da comunidade acadêmica. Essa intolerância sempre foi muito mais comum contra religiões de matriz africana, devido ao histórico escravocrata do Brasil. Apesar disso, o processo de miscigenação ocorrido em nosso país fez com que muitos autores interpretassem o Brasil como uma sociedade homogênea e sem racismo, mas a perseguição e o preconceito contra essas religiões é um fato que contesta essa visão.

Nossa hipótese é de que há uma falta de manifestações religiosas de matriz africana, como a ocultação de marcas delas e a falta de palestras ou debates sobre o assunto dentro do CEFET/RJ. Essa falta se daria devido à intolerância religiosa estrutural presente na nossa sociedade com essas religiões, que traz como consequência a demonização e a perseguição contra praticantes de religiões de matriz africana.

Para compreendermos os efeitos da intolerância religiosa no CEFET, aplicamos um formulário que serviu como um censo nas turmas de Ensino Médio Integrado da unidade Maracanã, atingindo o total de 560 respostas. O formulário pedia as seguintes informações: gênero (homem, mulher ou não-binário), identificação de gênero (cisgênero ou transgênero), cor ou raça, religião, local de nascimento e local de residência atual. Estas serão analisadas no presente artigo para buscar criar um quadro geral sobre a religiosidade dos alunos da nossa escola.

REFERENCIAL TEÓRICO

Nosso país é marcado por um pensamento muito influenciado pela ideia de democracia racial. Discursos patrióticos se apropriaram da miscigenação para falar sobre um suposto “Brasil sem racismo”, e que essa mistura seria libertadora e emancipadora (CAPUTO, 2012). Lembremos que o Brasil passou séculos sob um regime escravocrata; mas, ainda assim, muitos autores insistem na teoria de que vivemos num país que aceita as diferenças.

O sentimento de pertença nacional suprimiu a ancestralidade, colocando o brasileiro como resultado dessa mistura e, portanto, seria um país homogêneo. Nesse contexto, “o racismo brasileiro só poderia ser heterofóbico”, que nega suas diferenças, “implicando um ideal (explícito ou não) de homogeneidade” (CAPUTO, Stela. p. 239). Esse ideal a ser seguido tem como consequência o embranquecimento, que seria a tentativa de absorver e integrar a população não-branca. Esse fenômeno requer “a concordância de negros e índios em renegar sua ancestralidade africana ou indígena”; concordância esta que é “muitas vezes obtida por meio de violentos mecanismos”. O

embranquecimento e a democracia racial seriam “as categorias de um novo discurso racista” (CAPUTO, Stela. p. 240). Portanto, ao contrário de um país homogêneo e liberto do racismo, o que temos é um racismo renovado, que faz uso de novas ferramentas e dispositivos para se manter.

A intolerância religiosa entra nesse contexto como fato contestador dessa ideia de país homogêneo e democrático. Ela é caracterizada por: “[...] ofensivas (físicas, verbais, materiais ou psicológicas) praticadas quase como dogmas por adeptos radicais de determinadas religiões contra os de outra [...]” (ROCHA; OLIVEIRA, 2018). O modelo de religião hegemônico do Ocidente, segundo Rocha e Oliveira (2018), é o Cristianismo, que possui características expansionistas, mundialistas e universais. Estas implicam em objetivos que se assemelham, em alguns aspectos, com os dos colonizadores europeus, e a ação conjunta destas duas forças resultaram na escravização das populações não-brancas ao mesmo tempo em que eram forçadas a abandonar sua religião e ancestralidade, adotando o modelo cristão.

Ainda segundo Rocha e Oliveira (2018), “a prática religiosa é também uma prática de expressão, uma forma de se comunicar com o mundo e com outros indivíduos”, fazendo parte da cultura de um grupo. A intolerância religiosa, conseqüentemente, seria a tentativa de apagamento dessas práticas, desses saberes, dessas culturas. Entendemos que a educação é uma peça fundamental para formar cidadãos conscientes e faz parte do caminho para uma sociedade mais tolerante. Para isso, é preciso que o ambiente escolar seja um espaço tolerante, que permita a liberdade dos docentes e discentes de exercerem sua cultura, aceite as diferentes formas de comunicação e cosmovisões e reconheça a riqueza da diversidade contida neste espaço.

FERRAMENTAS METODOLÓGICAS

Primeiramente, para analisarmos a conjuntura religiosa no CEFET-RJ tivemos diversos debates sobre como poderíamos mapeá-la. Chegamos na conclusão que um censo seria a melhor opção a ser feita, para que então

dialogássemos como poderíamos fazer este questionário sem ser invasivo, nos trouxesse uma resposta e fizesse com que os alunos respondessem o máximo de perguntas possíveis. Então, selecionamos as perguntas que mais estavam de acordo com esse objetivo.

Foi analisado também como o censo poderia ser colocado em prática, pois pela amplitude da instituição, que conta com 48 turmas de ensino médio e mais de 1000 alunos, provavelmente não teria muito êxito colocar em alguma plataforma ou colocar cartazes. Conseqüentemente, vimos a possibilidade dos professores da Coordenação de Geografia de divulgarem para seus alunos e disponibilizar para nós poucos minutos de sua aula para explicarmos e aplicarmos o questionário. Refletimos também sobre as dependências dos alunos, como a falta de acesso a Internet, a falta de um celular: então, fizemos um questionário online e um impresso para que essas dependências fossem supridas e não houvesse tanta evasão de respostas.

Em média, foi preciso cerca de um mês para que conseguíssemos passar o censo em todas as 48 turmas, obter o resultado das respostas fornecidas e termos um retorno significativo nesta primeira parte do estudo. Apesar disso, não conseguimos respostas de muitos alunos devido a ausências no dia da aplicação, falta de atenção ao pedido e rejeição para responder o questionário. Muitos alunos também tiveram dúvidas quanto a algumas perguntas, principalmente com a identificação de gênero, onde muitos não sabiam o significado de “cisgênero” e “transgênero”, que resultou em respostas em branco dos alunos que responderam no formato de papel.

ANÁLISE DOS DADOS

A partir dos dados obtidos pelas respostas do censo, fizemos gráficos que condizem com as questões assinaladas e escritas pelos respondentes. Comparado ao número total de alunos matriculados, pelos cálculos 1105

pessoas³⁴, recebemos muitos retornos - 560 respostas - e com estes pudemos iniciar os estudos propostos em relação à intolerância religiosa no CEFET-Maracanã. Partindo para a análise dos gráficos, destacamos que a pesquisa lida com assuntos como gênero, local de nascimento, local de residência atual, religião e raça, sendo os dois últimos os mais relevantes para o estudo apresentado.

Religiões dos alunos do CEFET-Maracanã

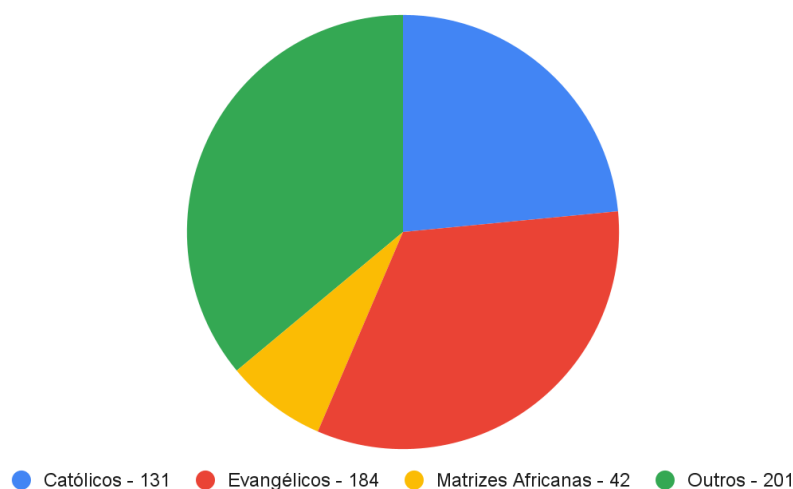


Gráfico 1: Religiões dos alunos do CEFET - Maracanã

No gráfico 1, podemos ver as religiões dos estudantes do campus Maracanã. A predominante é a Evangélica, seguida da Católica e das religiões de Matrizes Africanas. Nas outras, podemos citar exemplos de kardecistas, agnósticos, ateus, budistas, judeus e pessoas que não seguem ou tem uma religião específica. Esta informação nos mostra que existem poucos alunos de matrizes africanas e nos leva ao pensamento de como essa minoria é tratada e se manifesta no contexto escolar. Nos anos anteriores, por exemplo, alunos cristãos tinham dois grupos chamados CRU e Pockets, que liam a Bíblia no bosque, cantavam canções cristãs e faziam atividades voltadas às suas religiões.

³⁴ Este dado foi obtido a partir dos diários de classe dos professores de geografia. Como a coordenação de geografia possui professores para todas as turmas, supomos que a soma da quantidade de alunos de cada turma totalizasse o total de alunos matriculados.

Porém, isto nos faz pensar se as pessoas de religiões de matrizes africanas tinham o mesmo espaço e se sentiam confortáveis para fazer a mesma ação.

Raça dos alunos do CEFET - Maracanã

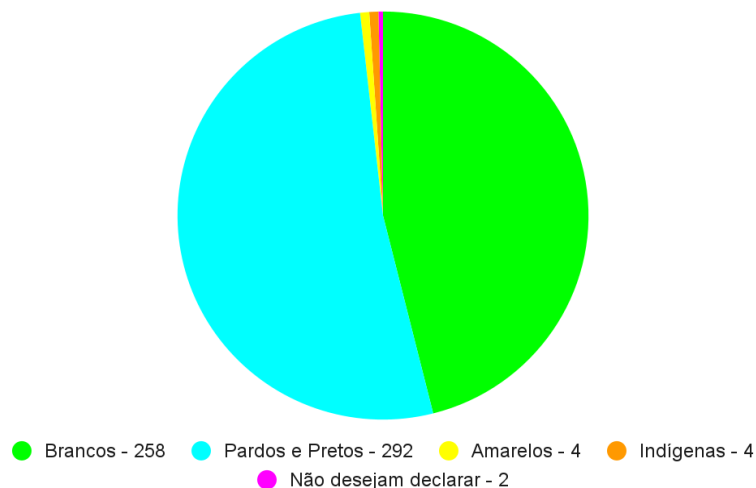


Gráfico 2: Raça dos alunos do CEFET - Maracanã

No gráfico 2, apresentamos a raça/cor dos alunos e, como conseguimos ver, o colégio tem uma maioria de estudantes pardos ou pretos, seguido dos identificados como brancos, mas também possuímos presença de amarelos e indígenas.

Raça + católicos e evangélicos

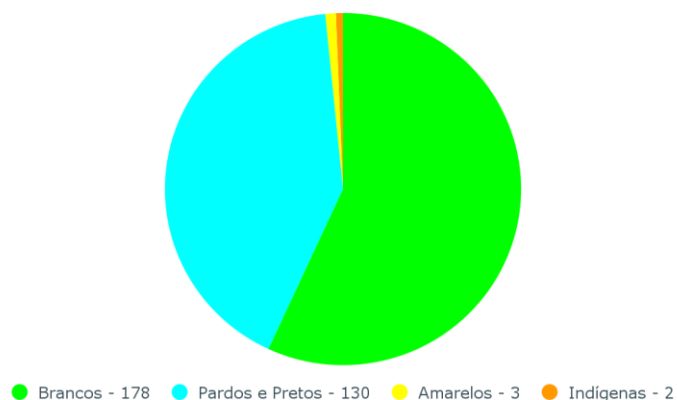


Gráfico 3: Relação raça, católicos e evangélicos dos alunos do CEFET - Maracanã

No terceiro gráfico, juntamos os dois anteriores, porém destacamos somente os católicos e evangélicos. Assim, conseguimos ver que a maioria dos cristãos são brancos, o que nos mostra o padrão de tal religião. Pardos e pretos, porém, não ficam muito atrás, tendo uma diferença de 48 pessoas.

Cor + Religiões de Matrizes Africanas

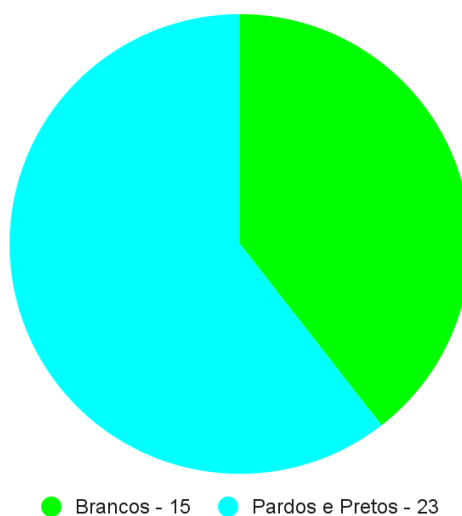


Gráfico 4: Relação raça e religiões de matriz africana dos alunos do CEFET - Maracanã

O quarto e último gráfico retrata a relação de cor/raça e religiões de matrizes africanas. Podemos ver que, apesar de sua maioria ser composta por pardos e pretos, há uma quantidade significativa de brancos, mesmo em religiões que inicialmente eram compostas por pretos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo todos estes resultados em mente, é possível ver que o CEFET - Maracanã tem uma maioria de estudantes não-brancos, mas as religiões de matrizes africanas são menores comparadas ao número de alunos que se identificaram como cristãos, e não possuem muita expressão comparada à estes

grupos, como citado na questão dos coletivos cristãos dentro da instituição, podendo ser até uma razão de medo de intolerância religiosa vinda destes grupos.

Para os próximos passos da pesquisa, aplicaremos mais um questionário no CEFET-RJ. O primeiro, que foi discutido acima, possuiu o objetivo de obter um quantitativo parcial sobre os alunos do CEFET-RJ, suas religiões, raça, moradia e outros. Assim, usamos esses dados para mapear a instituição e colocar em prática o segundo questionário, que tem como objetivo fazer um recorte e ser apenas aplicado em alunos que praticam religiões de matriz africana, para que estes estudantes contêm um pouco sobre seus relatos no meio acadêmico e em sua vida pessoal.

Esperamos que, com esse levantamento qualitativo, seja possível entender melhor como se dá a intolerância religiosa dentro do CEFET. Entretanto, além de objeto de estudo para a nossa pesquisa, queremos que esses relatos sejam úteis para encontrarmos os agentes causadores de desconfortos e agressões. Nosso objetivo final, portanto, é tornar o CEFET um ambiente mais tolerante e acolhedor, e que dê voz aos relatos de violência e forneça suporte aos estudantes que não são representados.

Gostaríamos de agradecer às professoras de geografia Mariana Vieira de Brito e Aline da Fonseca Sá e Silveira, que constroem conosco o grupo de pesquisa Egbé. Nosso grupo aborda as relações étnico-raciais relacionando-as com a Geografia. Entendemos que essas iniciativas colaboram para um ambiente que questiona sobre sua própria dinâmica e nos faz repensar sobre a nossa escola, para que consigamos imaginar um CEFET mais inclusivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPUTO, Stela Guedes. (2012), *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças do Candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas.

ROCHA, M. S.; OLIVEIRA, C. D. M. (2018). INTOLERÂNCIA RELIGIOSA, EDUCAÇÃO E DIÁLOGO: GEOGRAFIA ESCOLAR E OS DILEMAS DO COTIDIANO. *Revista Educação & Formação*, 3(7), 1/02. <https://revistas.uece.br/index.php/redufor/article/view/17>

POEMAS

A SINFONIA DO DIA-A-DIA

Pedro Soares Sabino

E você podia ouvir o ritmo
Do andar desesperado da multidão
Que velejava por caminhos asfaltados e
Nada marítimos.
Uma verdadeira sinfonia contemporânea:
As passadas, a seção de percussão,
Os resmungos e murmúrios, a progressão harmônica
As vozes, ao telefone, que conversavam histericamente,
A melodia
De uma péssima sinfonia...
No meio da orquestra
Não havia sequer uma fresta
Pela qual se pudesse escapar.
Todos andavam.
Todos tinham para onde andar.
Todos tinham um lugar de onde vir
E um lugar para onde chegar.
E tudo no seu tempo:
Se você andava depressa

Esbarrava na pessoa à frente e era xingado à beça

Se você andava lento

Esbarrava na pessoa atrás e lidava com

Tamanho descontentamento

E se ficar parado então!

Olhares suspeitos o fitarão

E de louco e vagabundo

O chamarão

E todos esses resmungos

Seriam adendos à harmonia

De uma péssima sinfonia.

Todos têm seu lugar

Todos têm como cooperar

Para uma sociedade sustentar

E, no final, a si mesmos ceifar.

Todos têm utilidade

Para tudo há finalidade

Se você for insuficiente

(E você é)

Será descontente

(O que ninguém quer)

Ninguém pode ser inútil

Pois tudo é muito fútil

E todos assim são

Mas

Espere então!

A harmonia é repleta de acordes diminutos

Será que é assim que são os adultos?

Grandes prostitutas

Dos grandes institutos

Sob o poder de engravatados astutos.

A verdade é que somos todos inúteis

Utilidades são para ferramentas úteis

E essa redundância demonstra

Tal insignificância

Da utilidade para nós

Então seja feroz!

A utilidade não nos tem utilidade

Pois somos dotados de inutilidade

Esse, pois, é o real dom da humanidade

E eis uma verdade:

Essa sinfonia

É sobre o dia a dia.

SUFOC(AR)

Laura Diniz Ferreira de Souza

na noite fria e solitária, nos meus pulmões falta o ar
o sentimento cresce sem que eu possa controlar
os pensamentos me tomam de maneira inconsciente
preciso de ajuda, me sinto fraca dentro da minha mente
vinte e uma coisa que não posso mudar
centenas de soluções inalcançáveis surgem nas margens do meu olhar
e o tempo vai passando, passando, passando...
no mesmo segundo que o mundo está parado, travado, cansado
ela me toma pra si, me abraça forte
um abraço que não quero, que não me dá suporte
eu tento me soltar, gritar, falar, respirar
e tudo que consigo é somente chorar, sentir meu corpo pulsar
ela vem sem que eu peça
incomodando, até o ponto que me desespera
lidar com esse sentimento é uma missão difícil
já que exige controle, e para ela isso é desperdício
no íntimo do sentimento genuíno surge a vergonha,
o medo de falar aquilo que te acanha
as falas de outros perturbam pensamentos meus
"o que eles vão achar? vão me dizer adeus?"
é triste me sentir assim solitária

somente eu e ela em meu mundo fora de área
as águas da ansiedade que me sufocam
sinto que a cada dia me derrotam
de trás dos sonhos não realizados sai a força
de tentar lutar contra essa ansiedade e torná-la pouca
preciso ser um pouco mais de mim
menos dela, e dessa forma pôr um fim

PÁTRIA AMADA? POR QUEM?

Ana Luiza dos Santos Mattos

Pátria amada, Brasil
Me responde, Brasil
Por quê falta comida,
Mas sobra saudade pra 687 mil?
Pátria amada, Brasil
Brasil de delinquentes,
A república nega educação
Homens matam inocentes.
Pátria amada, Brasil
Amada? Nem nossa flora.
Enquanto há queimadas na Amazônia
A república ignora.
Pouco amado, o Brasil
Brasil de boçais,
Onde ser mulher é impossível
E matar pretos e gays são coisas normais.
Me responde, Brasil
Por que morrer é Franco, como 4 tiros?
Por que não te amam?
Era assim com os índios?

Meu Brasil,

A pátria chora sangue e tem esperança de amar,

2022 e votam 22,

Um dia você vai nos perdoar?

Brasil,

Dos países és o mais perfeito

É uma retórica incrível

E cansei de esperar um eleito.

A MINHA ALIANÇA É A SAUDADE

André Luiz Bispo de Matos Ferreira

O ar passa pelo moinho de vento
O amor - como o moinho - permanece
As ondas salgadas colidem com a falésia
O amor - como a falésia - permanece
As lágrimas pendem e caem dos meus olhos
O amor - como os meus olhos - permanece
Você foi embora para sempre
O amor - que é para sempre - permanece
Eu sinto o calor da tua presença
Na gelada falta que tu me fazes
A saudade é a prova que da
Vastidão do universo um dia eu me refugiei
Fomos eternos por algum instante
A saudade é a prova que eu sempre te amei
Você esvaziou meu peito e encheu meus versos
Cada sílaba deste poema é embelezada pela minha dor

Já não basta tanta beleza
Irei findar em redondilha maior
Mas advinha o que não findou?
É claro, o meu amor!