

A construção da narrativa histórica e a utilização das fontes visuais

Primeiramente, eu quero agradecer a equipe do Centro de Memória e Informação pelo convite para participar da série de palestras promovidas por vocês e, aproveitar, também, para agradecer a Casa Rui pelo prêmio concedido à minha monografia, *A Arqueologia da Modernidade: fotografia, cidade e indivíduo em 'Fon-Fon!', 'Selecta' e 'Para Todos...', entre 1907-1930*, o qual entendo como um incentivo aos estudos e as pesquisas que venho realizando. É sempre um prazer falar aqui na Casa, sobretudo, quando venho falar de temas que me são tão caros, como a já mencionada monografia, “*A Arqueologia da Modernidade*” e, principalmente, quando venho apresentar um desafio: uma discussão em torno da utilização das fontes visuais na construção do texto histórico. Desafio, porque dentre o conjunto de documentos utilizados pelo historiador no seu ofício, as imagens apresentam subjetividades e códigos, que exigem do pesquisador ‘cuidados extras’ na sua leitura e compreensão, já que, de outro modo, podemos cair em redundâncias e, sobretudo, cometermos o erro de as transformar em meras ilustrações de nossos argumentos. Minha palestra discute a utilização da imagem como fonte primária principal na construção da narrativa histórica cultural, no entanto, mais do que um relato sobre o manuseio das mesmas, vou apresentar algumas questões que eu considero importantes, específicas e pertinentes à utilização da imagem na construção do discurso em História Cultural.

Quando o Centro de Memória e Informação me convidou para falar, pensei em apresentar uma discussão em torno da metodologia utilizada no tratamento do conjunto de fontes visuais que compuseram o trabalho

premiado “*A Arqueologia da Modernidade*”. Este trabalho foi resultado de uma pesquisa de doutorado, que privilegiou o uso de imagens – sobretudo da fotografia – produzidas para um conjunto de revistas ilustradas cariocas, para discutir uma certa representação da modernidade, da modernização e do modernismo no Rio de Janeiro, no início do século XX. Ou seja, buscou-se construir, a partir da disposição desses grupos imagéticos no interior das publicações, a concepção intelectual de seus editores, cronistas, fotógrafos, desenhistas gráficos etc, sobre as transformações sociais, topográficas e culturais no Rio de Janeiro, à época. Assim, a partir do cruzamento entre produção imagética e textual chegamos à tradição artística, literária e intelectual inspiradora do grupo: ou seja, uma tradição que apresentava um olhar decadente sobre o novo tempo, uma percepção *fin-de-siècle*, característica do pensamento simbolista europeu, o qual desdobrara-se entre um grupo de intelectuais no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, a partir de fins do século XIX, caracterizando o pensamento do “*grupo dos novos*”ⁱ – como se autodenominavam. Grupo que, segundo a pesquisadora Vera Lins, se uniu em torno do que consideravam uma “arte-sonho”, de caráter mais radical, anti-oficial, livre, anti-burguesa, reveladora do poeta maldito e evocadora de uma “*consciência trágica da modernidade, incomum na literatura brasileira*”ⁱⁱ. Tal tradição constituiu-se como parte de uma vertente do pensamento ocidental que acabou por desembocar nas vanguardas literárias e artísticas europeias, como o Surrealismo e o Dadaísmo, nas primeiras décadas do século XX.

Assim, o argumento do trabalho parte de uma compreensão baudelairiana e benjaminiana – ou seja, um olhar melancólico e niilista sobre a modernidade – para analisar um conjunto de imagens e de textos que narram as

transformações ocorridas no Rio de Janeiro, no início do século XX, e o modo pelo qual tais transformações foram vividas e sentidas pelas populações cariocas na época.

O trabalho apresentou três linhas de análise. A primeira, debate a relação entre cidade, fotografia e mídia moderna na representação desse novo momento histórico - a modernidade carioca. A segunda, analisa a compreensão em torno da modernização, da modernidade e do modernismo, a partir dessa tradição romântica baudelariana, discutindo, por consequência, a relação conflitante – ou seja, de atração e de repulsão – entre o cronista, o fotógrafo e a cidade que se transforma geograficamente e culturalmente com a modernização do seu espaço urbano.

A terceira e última, “ A iconografia do moderno”, apresenta uma análise iconográfica desse conjunto de imagens, o qual foi dividido em seis capítulos que, de fato, apresentam visualmente os temas centrais da modernização carioca rerepresentada nessas publicações. São eles: (Fig.1) “A grande Avenida e o ‘sublime’ e o ‘monumental’ de sua nova arquitetura, vista como símbolo da modernidade carioca na época; (Fig.2) seguindo-se à discussão em torno da construção de um “Olhar pitoresco na representação da expansão da cidade em direção aos novos bairros da Zona Sul e da Zona Norte”; (Fig.3) discute-se, ainda, “A representação do mundo do trabalho e das favelas cariocas”; (Fig.4.1 e 4.2) “A nova sociabilidade, o lazer e o corpo moderno”; (Fig.5) “A Vênus moderna”, ou seja, a nova mulher que surge com a modernização do espaço urbano; (Fig.6 e 6a) e o último, (Fig.7 e 7.1) “viajens ao passado da cidade”, apresenta uma discussão em torno de uma “Arqueologia do moderno”. Capítulo que constitui a análise de um

conjunto de imagens, as quais apresentam cenas e aspectos da cidade já desaparecidos ou em processo de desaparecimento, com a modernização do espaço urbano.

A pesquisa acima inseriu-se em uma vertente dos estudos históricos denominada História da Cultura. Portanto, sendo uma pesquisa no campo da História da Cultura procuramos, sobretudo, criar uma circularidade e troca com os campos da História Social, da literatura e das artes na compreensão do fenômeno. Mas, é justamente nesse ponto que eu desejo fazer uma inflexão e direcionar esta análise para um outro nível, o qual aponta, primeiramente, para a diversidade de elementos que compõem a História Cultural e, também, para as dificuldades que se colocam para o historiador que prioriza as imagens como documento central em suas análises culturais.

Não é simples falar sobre cultura e fazer História da Cultura, já que tudo hoje em dia parece estar permeado e medido por ela – até mesmo os níveis político e ideológico. No entanto, os estudos em Ciências Sociais e, dentre eles, os históricos, tem se preocupado cada vez menos com critérios, tais como “prova” e “verdade”. Em vez disso, percebemos como as fronteiras tornam-se menos rígidas e, nós historiadores, privilegiamos cada vez mais as práticas interdisciplinares, estabelecendo diálogos com outras áreas do conhecimento, e tomando delas o empréstimo de procedimentos, de conceitos e de experiências. Interessa-nos, atualmente, os problemas, as técnicas e os olhares utilizados na compreensão das construções históricas. Nesse sentido, as representações iconográficas, as imagens, construídas historicamente e associadas a outros registros, informações, usos e interpretações se transformaram, para nós, em vivência de outras eras,

representações do visto e, também, do sentido, do sonhado, do projetado, ou seja, mais uma das inúmeras representações do universo da cultura. Como sabemos, a imagem não é simulacro da realidade, nesse sentido não é realidade histórica em si, mas símbolo, representação, dimensão oculta, perspectiva, código etc ⁱⁱⁱ. Cabe a nós, historiadores, identificarmos e tecermos a nossa própria leitura sobre a sua função no passado - tendo sempre claro que o passado se foi e dele o que temos são apenas vestígios.

Assim, fica claro para o historiador a necessidade de ir além da dimensão mais “fisiognômica” da cultura, porque a história, como os seus diversos registros, é resultado de escolhas, de seleções e de olhares de seus produtores. Nesse contexto, acreditamos que devemos ler e entender as representações culturais, levando-se em consideração a sua especificidade, sobretudo, porque essas representações são sempre lidas e vividas de modos diversos em épocas diversas. Ou seja, são construídas e reconstruídas a cada época^{iv}.

Tomamos como referência teórica para discutir a questão proposta, ou seja, a utilização das fontes visuais na narrativa histórica, algumas digressões do historiador da arte Ernst Gombrich^v sobre a imagem. Como sabemos, Gombrich, inspirou-se em dois “clássicos” da historiografia cultural do século XIX, Burkhardt e Huizinga - não os eximiu de crítica, sobretudo o conceito hegeliano utilizado por ambos sobre a existência de um *Zeitgeist* ou de um espírito de época, o qual, ao se constituir em uma totalidade cultural, deveria ser o elemento chave na compreensão do historiador da cultura sobre o fenômeno estudado. Gombrich buscou, a partir da análise crítica de ambos, pensar uma nova historiografia cultural para o século XX, através do

estudo das várias imagens criadas pelo homem ao longo de sua história. Tal história, ele classificou de tradição artística da humanidade – incluindo, nessa tradição, não só as imagens consideradas artísticas pelo cânone, mas toda sorte de imagens produzidas pelo homem.

Para Ernst Gombrich, a principal tarefa do historiador da arte e do historiador da cultura, trabalhando com imagens, deveria ser justamente o entendimento das várias camadas de significados das imagens em diferentes sociedades e em diferentes tempos históricos. Assim, sua preocupação com o uso dos valores culturais de cada época aproximou-o da história cultural, e nos serve, atualmente, para entender por que a comunidade acadêmica o considera um teórico imprescindível no campo da arte e da História da Cultura, sobretudo no que tange a relação entre imagem e cultura, e imagem e sociedade.

Encontrar o significado de cada imagem é tarefa bastante difícil, sobretudo por que elas ocupam uma curiosa posição entre a linguagem e os objetos da natureza. Em cada imagem não existe um significado único, mas vários significados possíveis de serem identificados. Gombrich, em sua obra, buscou entender como esses vários níveis de significado devem estar presentes em qualquer interpretação, já que eles, juntos, podem nos oferecer uma compreensão mais acurada sobre o objeto representado.

Utilizando-se do conceito de representação no tradicional sentido de presença de algo ausente – nesse caso, trilhando o mesmo caminho de Ernst Cassirer – representação não é a presença de algo ausente, mas a própria corporificação da entidade representada. Assim, para Gombrich, não há,

portanto, a idéia de um duplo, ou de um correspondente, mas a própria idéia se fazendo presente no objeto. Ou seja, sugere um movimento da consciência passada que retorna em um “*aqui e agora*”, um reencontro com uma vivência anterior. Este conceito de representação é o mesmo tomado em nosso trabalho, assim como a ‘árdua’ tarefa proposta pelo historiador de encontrar os vários significados das imagens.

Para tanto, tomamos como exemplo para essa reflexão duas imagens apresentadas na revista *Para Todos...*, de 1925, (Fig.8) as quais nos revelam criações do universo da propaganda. Estas imagens podem, em um análise apressada, serem classificadas como representações da mulher moderna, vista como artificial e afinada com os novos tempos. Uma criatura-testemunho do luxo que a sociedade moderna pode produzir: ou seja, um produto sofisticado dessa sociedade.

Essa criatura, vaidosa e bovarista, é também apresentada como ‘objeto-fetichê’ do prazer *voyeur* masculino. A mulher *sexy* do “*Po de Arroz Milonguíta*”, que lança para o espelho oval um olhar flertivo, não só encarna a imagem sugestiva da mulher sofisticada, sedutora, envolta em sua pele de lontra e ornada em colar de pérolas, com seus cabelos à *chanel*, como justapõe a imagem do produto à sexualidade da mulher. Do mesmo modo, a bonita esposa jovial, coquete e narciza, à espera do marido, modelo do “*Crème Mulher Bella*” encarna a imagem da jovem mulher, frente ao espelho, admirando-se, no equilíbrio de seus saltos finos, com suas belas pernas cobertas em meias de seda. Estas figuras de mulheres se admirando frente ao espelho, se auto-adornando, posando para a aclamação pública de seu charme físico, enfatizam uma fantasia em torno da imagem da mulher

como objeto, reforçando assim uma idéia do feminino disponível ao desejo masculino. E mais: como se toda essa carga de exposição do corpo feminino não fosse suficiente, sua imagem é capitada em um rápido olhar: assim, em um relance, surge ela, a deusa bovarista, em seu ambiente mais íntimo, o seu quarto de vestir, oferecendo um cenário ideal para a representação da sua intimidade.

Mas, seria justo com essas imagens e, sobretudo, com a população feminina carioca da década de vinte, se julgássemos que tais propagandas consistem em ‘fotografias’ da condição moderna da mulher carioca, ou seja, como ‘objetos’ do prazer masculino? Creio que não. E vejamos porque tais imagens podem apresentar, de fato, muito mais níveis de compreensão do que nossos os olhos podem ver num primeiro olhar.

O processo através do qual uma mulher poderia ser transformada de um ‘simples’ representante do gênero feminino na epitonia de um ideal de mulher desejável, possuidora dessa louca vontade de ter e de gozar os prazeres da vida parece ter exercido uma enorme fascinação tanto sobre os artistas e os literatos quanto sobre a população masculina, em geral, no início do século XX. Nesse contexto, eram especialmente populares imagens da mulher assumindo sua face publicamente, através de suas máscaras modernas, em seus santuários privados, como seu quarto de vestir. A aplicação da maquilagem que, em si, constitui uma forma de pintura corporal moderna, se tornou objeto tanto do imaginário da elite quanto da cultura popular e de massa. Entretanto, fora justamente a própria Grande Arte o meio através do qual a intimidade do corpo feminino passou a ser exposta à visão pública.

A arte da representação da beleza feminina e de seu auto-adornamento, como sabemos, não era nova, e certamente a bela mulher do “*Pó de Arroz Milonguita*” e do “*Crème Mulher Bela*” fazem parte de uma tradição que, em História da Arte, remonta a Antiguidade, com suas inúmeras representações de deusas femininas, como as deusas da fertilidade e da beleza, sendo a mais famosa, a deusa Vênus ou Afrodite: a representação clássica da beleza feminina.

No entanto, a primeira escultura, considerada obra de arte, criada pela espécie humana foi o retrato de uma mulher: (Fig.9) a *Vênus de Willendorf* encontrada, no que é hoje a Áustria, há cerca de 21000 anos atrás. Esta imagem nos apresenta uma figura expressionista de mulher, com suas formas protuberantes, arredondadas e bulbosas. Do mesmo modo, a *Deusa das Serpentes*, minóica, também revive esses sentimentos populares em torno da mulher. Percebemos claramente que a intenção do artista primitivo e do artista grego arcáico foi justamente o de relacionar a imagem da mulher à da Deusa-Mãe, fertilizadora, protetora dos clãs e das colheiras. A exposição de seus seios e de sua genitália, neste caso, está associada a uma imagem maternal da mulher.

Na arte grega clássica, as imagens divinas surgem como ideais de atividades ou virtudes humanas – assim, Atenas torna-se a representação da sabedoria e da cultura, e Afrodite, a beleza feminina. Seus famosos escultores, como Fídias, Doidalsas, Praxíteles e Miron trataram o tema de Afrodite com um entusiasmo sensual, divinizando a sua imagem como individualidade da beleza feminina, (Fig.10) como nos sugerem as esculturas das famosas

Vênus Agachada, Vênus de Milo e Nike. As esculturas nos revelam, sobretudo, a intenção dos artistas gregos em criar um modelo ideal de beleza feminina: com suas formas perfeitas e extremamente simples. As curvas de seus corpos marcados sob o drapeado das túnicas aperecem na plasticidade dos contornos de linhas suaves, que fazem desses corpos de mulheres verdadeiras metáforas mamóricas da beleza feminina.

Não é necessário apontar para o fato de como a Renascença reviveu o tema de Vênus. Pintores, como Boticelle, Tizziano e Rafael, as representaram em toda a sua beleza e sensualidade mas, sobretudo, deram à ela um ar de sofisticação, próprio da cultura florentina, renascentista. É por essa época que começam a surgir as inúmeras construções em torno da *toilette* de Vênus. Esta construção temática se desdobra ao longo dos séculos, reaparecendo com frequência: por exemplo, na famosa (Fig.11) “*Toilette de Venuz*” de Velazquez ou na Vênus sensual se adornando rodeada por cupidos e amores, criação do pintor rococó francês, François Boucher. Em ambas as representações, Vênus contempla a sua beleza através do espelho, o qual aparece como objeto, que proporciona uma brincadeira com uma imagem de reflexo de algo que pode ser visto mas não é mostrado – somente na intimidade, ou seja, a nudez integral do corpo feminino. Por outro lado, também, há a sugestão de espelhamento do belo, através de elementos, como as fitas que o cupido segura para *Vênus de Vélazquez*, e as guirlandas de flores e toda sorte de adornos que os cupidos e os amores envolvem a Vênus de Boucher.

Essas representações do corpo da mulher, de sua beleza e de auto-adornamento se desdobram na representação da mulher, carnalizada, se auto-

adornando, como, por exemplo, (Fig.12) o retrato de *Madame de Pompadour no momento de sua toilette* - também de François Boucher – ou, ainda, a imagem da *Jovem Mulher aplicando maquilagem* do moderníssimo George Seurat. Ou seja, essa representação da imagem da mulher bela, como Vênus, deusa da beleza, se auto-adornando sustenta toda uma iconografia em torno da representação do feminino que passa por uma fascinação com o corpo da mulher como uma potência e virtude da beleza.

Essas propagandas de *Para Todos...* apoiam-se, portanto, em precedentes da alta cultura, ou melhor, da pintura clássica, onde a imagem de uma mulher se auto-admirando frente ao espelho constituía-se em representação de uma idéia em torno de uma virtude feminina. No contexto das propagandas de *Para Todos...*, a forma clássica de representação é tomada para dignificar a venda de um produto popular. A beleza da mulher, torna-se, deste modo, não uma virtude, mas uma “mancha” na sua condição feminina, já que seu corpo em exposição é vulgarmente associado à venda de um produto de massa. Assim, a imagem da mulher bela, se admirando, contemplando o seu reflexo, aplicando maquilagem, embora tradicional, aqui, no contexto da modernidade, surge como ostentatória e frívola, ilustrando os vários comentários sobre a sua ‘absoluta inutilidade’ fora da esfera do lar, e de seu papel de mãe.

Deveríamos então tratar as imagens das duas modelos de *Para Todos...* como ‘meras’ representações do feminino, a partir de fantasias masculinas? Acredito que estas propagandas seriam melhor entendidas se tentássemos encontrar os seus vários níveis de significados, por exemplo, começando por

remetê-las à uma circularidade entre cultura erudita e popular e, sobretudo, ao processo de cotidianização das imagens criadas pela ‘Grande Arte’.

Entendendo o seu significado dentro da tradição das imagens, acredito ficar mais simples entender os valores culturais que cada época impõe aos gêneros de imagem. Nesse contexto, essas propagandas poderiam ser extremamente enriquecedoras de um debate em torno do modo pelo qual se colocava a questão da mulher na sociedade moderna e, sobretudo, como se colocava a modernidade para a mulher na sociedade carioca de início do século XX.

Como dissemos, seria simples julgarmos que a grande maioria de mulheres nesse momento sentia-se ‘indefesa’, restando-lhe somente o papel de ‘mulher-objeto’. Centenas de imagens fotográficas nas revistas ilustradas nos apontam para o fato de que, se essas mulheres eram perseguidas por um batalhão de fotógrafos e de cronistas ávidos por um sorriso ou olhar flertivo, sabiam criar esse *frisson* em torno de seu ‘novo’ lugar social, de sua nova identidade, ou seja, sabiam como a modernização do espaço urbano apresentava à elas potenciais de liberdade jamais vividos até então. Trata-se aqui de uma relação de mão dupla, onde mulheres e homens criam uma nova erótica do cotidiano que passa sobretudo pela extrema valorização de uma cultura escópica que privilegia um jogo de olhar e de representação do corpo.

Assim, acreditamos ser ingênuo de nossa parte considerar tais imagens como representações de ‘bonequinhos’ desprotegidas e expostas ao olhar e ao prazer masculino. Podemos sugerir que essas imagens são indicadores de

uma nova posição social da mulher. Mulheres como essas das propagandas de *Para Todos...* (ou seja, absorvidas com sua própria aparência) exerceram uma profunda fascinação sobre o sexo masculino no início do século XX, e tiveram um papel especial no que Freud chamou de “vida erótica da humanidade”: pois, como crianças, ou certos animais, como o gato, elas surgiam como inacessíveis, mas absorventes, representando para o homem um estado de êxtase, mas também de instabilidade, uma forma de paraíso perdido. Por outro lado, o que vai se apresentando nesta narrativa visual são mulheres que criam uma nova erótica. Mulheres que vão fomentando um erotismo cotidiano que passa pela criação de uma nova imagem de si mesma, como a sua exposição nos mais diversos espaços, incluindo o privado. Fica claro, portanto, um embate entre a mulher idealizada e a mulher do cotidiano. Ou melhor, a passagem de uma mulher idealizada à uma mulher ‘carnalizada’, moderna. Acreditamos cristalizar-se uma relação de afirmação da imagem da mulher moderna sobre a mulher romântica idealizada.

Assim, o historiador da cultura, hoje, mais do que nunca, e ao contrário dos tempos nos quais a procura do *Zeitgeist* é que dava o tom, encontra talvez a sua tarefa mais complexa na busca empírica dessas pluralidades culturais. O historiador deve esforçar-se por superar duas das dificuldades mais comuns aos estudos culturais: sair das prisões interpretativas dos "contextos" econômicos ou sociais ou sócio-culturais que a tudo explicam (ou simplificam) e afinar seu diapásão (e sua sensibilidade) com aquilo que Michel De Certeau chamou de "artes do fazer", ou seja, para uma lógica específica de algumas manifestações marcadas pela contradição e pela ambiguidade, não raro, impermeáveis à lógica racional. Como vimos, os

símbolos iconográficos funcionam como metáforas, e só atingem seu significado específico em um dado contexto sensível. Assim, considerar uma imagem como representação de um elemento coletivo que homogeniza, não só seria extremamente redutor mas, sobretudo, creio, então, não ser mais necessário o seu estudo.

Para finalizar nossa discussão, tomemos, rapidamente, um outro exemplo. Sabemos que para a sociedade burguesa de início-de-século XX, músculos redondos e bíssespes bem delineados reforçavam as noções de masculinidade, enquanto cinturas finas e penteados elaborados afirmavam idéias em torno da feminilidade. No entanto, esta aparência de masculinidade enobrecida pela massa muscular não se relacionava ao trabalho, mas ao exercício físico. Ou seja, uma prática extremamente narcisa tanto quanto o auto-adornamento feminino. O corpo masculino moderno era construído através do prazer do exercício físico. O remo, a vela e o pujilismo tornam-se práticas extremamente comuns na modernidade.

Homens que parecessem fugir as regras da masculinidade, na conduta e na indumentária, sugerindo uma certa feminilidade em seus hábitos, eram ferozmente criticados em imagens e textos. Os “almofadinhas e encantadores” como nos sugerem as capa de *Selecta* de 1919 (Fig.13), os “libellulas” de “cabelos lustrosos e rosto polvilhado” eram tidos como “figuras dúbias”, segundo o cronista do *Fon-Fon!* e, na maioria das vezes, associados à decadência das sociedades.

Mas, no entanto, havia nestas construções em torno da ‘masculinidade moderna’ um extremo revivalismo clássico, que se fazia sentir sobretudo no

movimento da moderna cultura física, a qual se torna inteiramente dependente da mídia pictórica para a publicidade e propaganda de um ideal de masculinidade baseado em protótipos antigos. Inúmeras reproduções de esculturas clássicas, como o (Fig.14) ‘*Discóbolo*’ e o (Fig.15) ‘*Laoconnte*’ e imagens do homem moderno, eram tranquilamente justapostas, criando analogias e evocando comparações entre o antigo e o moderno. Nesse contexto, inúmeros tônicos aparecem no mercado e, nas suas propagandas, a imagem masculina era associada a do atleta grego. Tônicos como o *Dynamogenol* e o *Nutrion* (Fig.16), dentre vários outros, apresentam um corpo musculoso e modelado pela cultura física como epitomia da beleza masculina. Um corpo bem desenvolvido veio a encarnar, portanto, a perfeição da forma exterior, tal como na Grécia clássica, encaixando-se inteiramente no discurso médico e social da época que buscava remodelar a sociedade moderna, ‘enervada’. Imagens como estas eram regularmente publicadas, e nelas havia um sentido de construção de um corpo masculino bem delineado para a sua auto-apresentação. O clássico, neste contexto, era evocado para dar forma, sentido e dignidade ao corpo moderno, em poses hercúleas, apresentadas como ‘beleza rara’ do gênero masculino.

Concluindo, quando nós, historiadores da cultura, identificamos configurações, tais como estas expostas acima, significa que já saímos dos limites do puramente formal e entramos na esfera dos sentidos e das sensibilidades. Precisamos de nossa experiência prática, isto é, de nossa familiaridade com a história dos objetos e dos eventos, e, também, do entendimento sobre os costumes e formas tradicionais peculiares à sociedade estudada. Pois, estes conjuntos de práticas e de códigos que, à princípio,

parecem homogeneizantes e relacionados à uma condição nacional, social, educacional e de gênero estão, também condicionados pelo individual, o qual apresenta uma forma particular de ver e de reagir às ‘coisas’ do mundo – nem todos os homens cariocas de início do século XX tinham como preocupação fazer de seus corpos modelos gregos apolíneos. Uma análise homogeneizante, desse homem moderno e polido, nos afasta, mais do que nos aproxima, de um retrato mental desse mesmo homem. Assim, somente a coordenação de um grande número de observações e a interpretação delas, em conexão umas com as outras, poderá nos fazer entender, explicita ou implicitamente, de que modo as ações culturais foram realizadas e, posteriormente, interpretadas pelo historiador da cultura.

Notas:

ⁱ Lins, Vera. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Papéis Avulsos 25. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. p. 6.

ⁱⁱ Idem, *ibidem*, p. 6.

ⁱⁱⁱ Paiva, Eduardo França. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

^{iv} Idem, *ibidem*, p. 18.

^v Gombrich, E.H. *Symbolic Images – Studies in the art of Renaissance II*. New York: Phaidon Press, 1978.