

CASA DE PORTINARI, LUGAR DE MEMÓRIAThaís de Fátima Vaz¹**Resumo**

O pintor Cândido Portinari (1903-1962) possui uma conhecida e vasta produção artística, onde utilizou-se dos mais diferentes conteúdos e formas de pintura, que variaram de acordo com seus objetivos, o público e o local onde a obra figuraria. Tornada Museu no ano de 1969, a casa da família do artista em Brodowski (SP) possui um acervo artístico bastante significativo, na medida em que as obras ali presentes constituem-se nas primeiras experiências em afresco e em pintura mural realizadas por Portinari, além de abrirem caminho para seu desenvolvimento dentro da pintura sacra. Buscaremos verificar aqui a posição ocupada por essas obras dentro da trajetória artística de Portinari, assim como estas vieram a fazer da casa da família do artista em Brodowski um lugar de memória, deixado como legado pelo artista à sua cidade natal.

Palavras-chave: Cândido Portinari; memória; museu; arte sacra.

Filho de imigrantes italianos trabalhadores da lavoura de café, Portinari nasceu em Brodowski, interior de São Paulo, onde já demonstrava sua veia artística ao participar como auxiliar da decoração da igreja local, aos nove anos de idade. Em 1917, partiu para o Rio de Janeiro para estudar desenho na Escola Nacional de Belas Artes, onde teve de se adaptar aos cânones da arte acadêmica, visto que a ENBA ainda não havia sido “contagiada” pelos ecos da Semana de 1922, ocorrida em São Paulo. Vencendo o Salão Anual da Escola em 1928, com o “Retrato de Olegário Mariano”, obra bem ao gosto da Academia, recebeu o Prêmio de Viagem à Europa, para onde partiu em 1929, quando veio a conhecer os principais museus europeus, realizando estudos de aprofundamento, mas também entrando em contato com artistas integrantes das vanguardas européias da época.

Ao retornar em 1931, vem decidido a realizar uma arte genuinamente brasileira, que congregaria o rigor do *métier* dos artistas clássicos com as novas soluções trazidas pela arte moderna, tendo como tema as paisagens e o povo do país onde nasceu, elementos que a distância e as saudades da terra o fizeram perceber melhor. A arte deveria então, para Portinari, “além de exercer seu papel de agente de transformação social, deveria ser criadora de uma consciência nacional”². No mesmo ano, a realização do Salão Revolucionário e a fundação do Núcleo Bernardelli, ambos no Rio de Janeiro, marcaram o início do processo de consolidação da arte moderna no Brasil.

A atuação de Cândido Portinari passou a ser observada pelo governo varguista a partir de 1935. Nesse ano, o artista participou da Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos, recebendo por sua tela “Café” a segunda menção honrosa, o que abriu ao artista os caminhos para a fama internacional, tendo sido aclamado pela crítica americana, que destacou o “caráter internacional” dos trabalhos propostos pelo pintor brasileiro. Delineando a partir daí sua trajetória dentro da pintura monumental e de temáticas ligadas ao trabalhador e ao homem da terra, o pintor chamou a atenção do Ministro Gustavo Capanema, que viu em Portinari o artista perfeito para representar nas artes plásticas o projeto de construção da identidade nacional empreendido por Getúlio, ao explorar a nação e o povo enquanto temas de suas obras. O Ministro encomendou então ao pintor a realização da série de murais retratando os Ciclos Econômicos brasileiros que

¹ Mestranda em História e Cultura Social, Unesp/Franca.

² FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 26.

vinha idealizando, a ser pintados no recém-construído prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, trazendo diversas cenas que ressaltariam os “tipos” brasileiros a ser representados pela figura do gaúcho, do sertanejo e do jangadeiro.

Vindo a realizar os afrescos para o Ministério da Educação e Saúde, Portinari aplicaria pela primeira vez em pinturas situadas em local público uma técnica artística pouco difundida no Brasil. Mesmo conferindo grande durabilidade ao trabalho de arte, o afresco foi utilizado no país apenas por um restrito número de artistas, estando entre eles, além de Portinari, Eliseu Visconti, Fúlvio Pennacchi, Antonio Gomide e Samson Flexor. Essa opção técnica foi certamente influenciada pelo contato tomado por Portinari com a arte européia da primeira renascença durante os anos em que esteve na Europa e pelo impacto da pintura muralista mexicana, que começou a desenvolver-se já a partir da década de 1920³.

No entanto, no plano privado, o artista já havia aplicado a técnica, certamente num caráter de experimentação: tratam-se dos trabalhos realizados pelo artista na casa de sua família, em Brodowski, que identificamos como sendo as primeiras experiências em afresco realizadas por Portinari, eleitas aqui como nosso objeto de pesquisa.

Quando retornou ao Brasil em 1931, o artista passou a estabelecer uma relação mais próxima com sua cidade natal, sua família e a casa onde passou a infância e parte da adolescência. Buscava em Brodowski tranquilidade para pintar, vindo a passar na cidade longas temporadas, especialmente durante as férias de verão, procurando manter contato com os moradores da cidade, conversando e discutindo idéias e impressões. Veio a executar, em seu ateliê da casa na cidade, diversas de suas mais destacas telas.

Convertida em Museu no ano de 1969, a antiga casa da família Portinari em Brodowski em nada difere da estrutura utilizada na maior parte das casas do interior de São Paulo durante o final do século XIX e início do XX. Sua construção foi iniciada por volta do ano de 1906 e, após sucessivas ampliações posteriores, passou a contar com dezesseis cômodos⁴. Na casa, Portinari realizou uma série de obras entre os anos de 1934 e 1945, podendo estas serem divididas em dois conjuntos: as pinturas do interior da residência – compostas em sua maior parte em afresco – e as obras da Capela da Nona – realizadas em têmpera. A Capela foi construída contiguamente à casa da avó paterna de Portinari – situada no mesmo terreno da casa da família – por determinação do próprio pintor, no ano de 1941, quando sua avó já se encontrava bastante idosa e com dificuldades para se locomover até a igreja local, onde diariamente fazia suas orações. Todas as pinturas da Capela foram executadas num prazo de aproximadamente um mês⁵. O ponto em comum entre esses dois conjuntos de obras é a absoluta predominância da temática sacra, realizadas dentro de uma proposta próxima ao estilo realista, sem as deformações utilizadas pelo artista em sua pintura social.

Estas obras, apesar não demonstrarem um momento inicial na carreira do pintor, sendo este já um artista de renome à época, podem ser consideradas experiências fundamentais para sua carreira, uma vez que acabam por inaugurar em sua obra a utilização, além do afresco, da têmpera em grande escala, da pintura mural, além da temática sacra, técnicas que veio a utilizar posteriormente em outros trabalhos de maior dimensão. A partir dessas obras, a pintura religiosa torna-se de execução freqüente pelo

³ Sobre muralismo mexicano, ver VASCONCELOS, C. M. *Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional de História da Cidade do México (1940-1982)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003. (Tese de doutorado).

⁴ Observar planta baixa do Museu Casa de Portinari em anexo.

⁵ FABBRI, A. P. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004. pp. 41-42.

artista que, no rastro da repercussão causada por suas pinturas da Capela da Nona, passou a receber diversas encomendas de obras sacras, dentre elas as telas para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro (1944), as polêmicas obras para a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte (1945), encomendadas pelo então prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek⁶, além das obras para a Igreja do Bom Jesus da Cana Verde em Batatais (1953). Ressaltamos ainda que a vertente sacra, a partir das pinturas de Brodowski, foi recorrente durante toda a carreira de Portinari, traduzindo suas diversas fases expressivas, quando o artista deu às imagens uma fisionomia diferente conforme sua destinação.⁷

É fundamental observar que a execução das obras da casa de Brodowski dá-se concomitante ao período em que Portinari executou a maior parte das obras concebidas por encomenda de Getúlio Vargas. No entanto, as obras do artista em Brodowski não estão relacionadas ao estilo e às temáticas empregadas pelo artista em suas “pintura oficial”, diferenciando-se pelo caráter privado que possuíam no momento de sua realização, estando essas vinculadas, além de à experimentação artística, também ao gosto particular da família de Portinari e à atmosfera religiosa presente na pequena cidade, onde a vida social organizava-se em torno dos preceitos e comemorações da Igreja Católica, estando essas obras então afastadas de seus trabalhos de destinação pública ligados à pintura social.

As origens populares de Portinari eram vistas pelo partido como um de seus principais instrumentos de propaganda. Sua trajetória pessoal, aliada a sua produção artística, fazia de Portinari o protótipo do bom comunista. Sua infância humilde e a ligação que possuía com os trabalhadores rurais e o homem do povo eram sempre citadas pela propaganda do partido.⁸ Portanto, vemos a biografia de Portinari como um dos pontos-chave para se entender a construção de sua obra e o destaque por ele recebido em momentos cruciais do debate político brasileiro.

A questão biográfica permeia toda sua produção artística, mesmo a vertente sacra. Nesse sentido, acerca do aparente paradoxo entre a obra do “homem político” e a do “pintor religioso”, Alceu Amoroso Lima propõe que a questão seja justamente vista à luz da vivência pessoal de Portinari:

(...) atribuo um começo de solução do paradoxo àquela atmosfera doméstica que rodeou sua infância e particularmente sua adolescência, idade humana em que não se vive apenas essa idade entre os 12 e 18 anos, mas todas as idades, pois é na infância e, sobretudo, na adolescência, que o ser humano antevive e lança os traços marcantes de sua personalidade até a morte.⁹

Ao nos remetermos às pinturas de Brodowski, podemos vê-las como integrantes de um legado autobiográfico do artista, que através da pintura buscou “escrever” sua memória em sua cidade de origem, utilizando então os temas sacros, que remetiam à sua formação pessoal. Realizadas nas paredes da casa e da Capela, afirmariam de forma indelével sua ligação com Brodowski, e o fato de figurarem em um ambiente privado deixaria essa idéia ainda mais evidente, assim como a utilização de parentes e amigos próximos como modelos para a retratação dos santos. Ao serem largamente comentadas por Portinari em correspondências a amigos que constituíam-se em personalidades influentes na política e na

⁶ Sobre o interesse de Kubitschek pelas obras de Brodowski, observar a correspondência: ALMEIDA, Lúcia Machado de; Almeida, Antônio Monteiro Machado de. [Carta] 1943 set. 11, Belo Horizonte, MG [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

⁷ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 68.

⁸ FABRIS, A. *Op. cit.*, p. 144.

⁹ *ARTE Sacra*: Portinari. Tradução Marina Cunha Brenner; apresentação Alceu Amoroso Lima; texto Frei Bruno Palma. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1982, p. 15.

cultura nacionais, poderiam eles trabalhar no sentido de garantir a existência, preservação e divulgação dessas obras para a posteridade, tornando-se então a casa um lugar de memória, o que veio a consolidar-se com a instituição do Museu Casa de Portinari em 1969.

Foram eleitas como fontes para nosso trabalho as pinturas murais realizadas por Portinari em Brodowski na casa de sua família e na Capela da Nona entre os anos de 1934 e 1945, além de um conjunto de correspondências que o artista trocou com amigos, familiares e instituições durante o período da composição das pinturas.

As obras situadas do interior da casa são os afrescos *Cabeça de Mulata I* e *Cabeça de Mulata II*, *Perfil da Avó*, *São Francisco pregando aos pássaros*, *Sagrado Coração de Jesus*¹⁰ (todos de 1934), *Fuga para o Egito* (1936)¹¹ e a têmpera *São Jorge e o Dragão* (1945). No complexo da Capela da Nona está o afresco *Sermão aos peixes* (1942), além das têmperas em seu interior: *A Visitação*¹², *Sagrada Família*¹³, *Santa Luzia* e *São Pedro*¹⁴, compondo essas duas últimas o altar da Capela, *São João Batista*, *Jesus*, *São Francisco de Assis* e *Santo Antonio*¹⁵, todas obras de 1941¹⁶.

O fato de Portinari ter eleito a casa de sua família em Brodowski para realizar essas experiências em pintura demonstra como o artista buscou um local de caráter totalmente privado, onde seus trabalhos, num primeiro momento, estariam sob os olhares somente de familiares e parentes mais próximos, não tendo que já de início submetê-los – estando a utilizar uma técnica que lhe era completamente nova – a um julgamento de valor de pessoas externas, que veriam essas obras com um olhar mais crítico. Depois de estar certo de que alcançara bons resultados, poderia relatar a experiência a outras pessoas, observando assim a opinião ou reação destas diante das pinturas.

Após constatar que suas experiências obteriam êxito, o artista não deixou de mencioná-las quando veio a trocar correspondências com diversos de seus amigos, enviando-lhes fotografias, comentando as obras, pedindo opiniões e convidando-os para que fossem a Brodowski vê-las de perto. Dessa forma, também temos como fontes um conjunto de correspondências mantidas entre Portinari e amigos ao longo das décadas de 1930 e 1940, em cujo conteúdo encontram-se menções a respeito das obras executadas em Brodowski, correspondências essas levantadas através do site oficial do Projeto Portinari na Internet¹⁷, onde encontra-se digitalizada, com algumas exceções, toda a massa documental levantada pelo Projeto ao longo de seus 27 anos de existência.

Fato a ser observado é o de que a maior parte dos amigos com os quais Portinari troca opiniões a respeito das obras da casa e da Capela nessas correspondências são figuras de renome, constituindo-se em personagens fundamentais da cena política, cultural e artística do Governo Vargas: além de Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, também correspondeu-se com Rodrigo Melo Franco de Andrade¹⁸, Mário de Andrade, Lúcio Costa e Antônio Bento, dentre outros.

¹⁰ Com 70 x 50 cm de diâmetro, essa obra possui datação aproximada, tendo sido ela descoberta somente em 1970, quando da restauração das obras da casa para a instituição do Museu Casa de Portinari, promovida por Edson Motta, à época restaurador a serviço do Sphan.

¹¹ 155 x 170 cm.

¹² 180 x 160,5 cm.

¹³ 180 x 163 cm.

¹⁴ Cada um com 161 x 55 cm.

¹⁵ Essas quatro últimas obras citadas possuem, com pequenas variações, 180 x 75 cm de diâmetro.

¹⁶ Observar as imagens citadas no catálogo em anexo.

¹⁷ www.portinari.org.br/correspondencias.

¹⁸ Presidente do então recém-criado Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

É fundamental ressaltar que essas correspondências, além de demonstrar em opiniões positivas por parte dos interlocutores de Portinari referentes às pinturas da casa e da Capela, já possuem até mesmo menções remetendo a um possível tombamento da casa e sua transformação em local de visitação pública, por exemplo, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade destaca que qualquer dano causado à casa de Brodowski ou suas pinturas seria um “atentado contra o patrimônio artístico”¹⁹, ou quando Gustavo Capanema, ao ver fotografias das obras, comentou seu desejo em ver a Capela da Nona tombada e integrada ao patrimônio histórico nacional²⁰. Além disso, como em carta de Carlos Drummond de Andrade, alguns amigos demonstravam já possuir conhecimento do grande impacto causado na população local pelas imagens ali executadas, que as via desde o início de sua execução como objetos de adoração²¹.

É sintomático, portanto, o fato de Portinari ter vindo a se corresponder com essas personalidades: esses eram amigos próximos e queridos, que poderiam contribuir com sugestões ou críticas para as obras propôs-se a realizar, mas eram também homens de destaque da política nacional. Ao mesmo tempo em que estes poderiam dar sua opinião sobre as obras, estariam também tomando conhecimento do esforço pessoal de Portinari na construção de um acervo de obras suas na cidade onde nasceu, que logo poderia ser visto como um legado por ele constituído à sua cidade natal. Fica nítida então a preocupação de Portinari em realizar então uma “tessitura” de sua memória através da pintura.

Esse pressuposto evidencia-se ainda mais quando levamos em conta o fato de que o artista, tanto em sua trajetória pessoal como em sua atuação enquanto artista e político, sempre buscava destacar sua ligação com as origens, a cidade onde nasceu e sua gente, com o que viu e viveu em seu tempo de infância. A nosso ver, havia em Portinari uma preocupação em deixar evidente essa ligação, sendo o viés biográfico o ponto-chave de sua trajetória artística, como já destacamos. Essa preocupação move seu desejo de deixar inscrita sua memória para a posteridade, o que com certeza levou-o a colaborar com Antônio Callado quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro encomendou ao escritor uma biografia do artista, publicada já em 1956²², dando depoimentos e compondo diversos desenhos especialmente para essa publicação, que retratavam passagens e sentimentos de sua época de infância²³. Isso se torna ainda mais notório quando o artista escreve, entre novembro de 1957 e setembro de 1958, a citada autobiografia *Retalhos de minha vida de infância*, publicada em 1979, onde relata passagens de sua vida de infância relacionadas às brincadeiras, à escola, aos amigos, à família, às suas peripécias e medos de menino.

Realizando um estudo que vê a pintura como fonte histórica, buscamos tomar contato com obras que nos dessem indicadores sobre o trabalho com imagens e suas

¹⁹ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. [Carta] 1937 fev. 16, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Rio de Janeiro, RJ. 2 p.

²⁰ CAPANEMA, Gustavo; Ministério da Educação e Saúde. [Carta] 1941 mar. 12, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Brodowski, SP. 2 p.

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta] 1941 mar. 18, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, Brodowski, SP. 3 p.

²² Reeditada nos anos de 1978 e 2003.

²³ Fato interessante a ser observado é o de que, enquanto Portinari dava a Callado seus depoimentos para que este construísse sua “memória escrita”, o pintor executava um retrato do amigo, escrevendo assim a “memória pictórica” de Callado.

possibilidades. Foi fundamental nesse sentido o estudo empreendido por Peter Burke²⁴. O autor destaca que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica”, que age como “testemunha ocular” do vivido, oferecendo “acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançaram”²⁵, devendo o testemunho das imagens:

ser colocado no ‘contexto’, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), (...) bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem²⁶.

Ainda vendo a obras de arte enquanto fonte para nosso trabalho, concordamos com Pierre Francastel quando o autor considera que as artes não devem ser vistas como simples reflexo da realidade para que venham a ser utilizadas plenamente enquanto objeto da história, necessitando que sejam estudadas por si mesmas “como testemunhos de uma atividade autônoma e não somente como uma habilidade suscetível de dar forma a um pensamento determinado previamente”²⁷, defendendo o papel da arte como sendo o de “abrir aos homens uma possibilidade de manifestar, por meios adaptados, uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados através de um sistema autônomo de conhecimento e de atividade”²⁸.

Ao utilizarmos a correspondência pessoal de Portinari como fonte para os objetivos aqui propostos, as formulações de Ângela Castro Gomes²⁹ foram sobremaneira importantes na medida em que levantam formas de utilização e possibilidades interpretativas das quais se investem as cartas como indícios para a escrita da história. Para a autora, as práticas da escrita auto-referencial, ou escrita de si, “podem evidenciar (...) como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão”, demonstrando como um mesmo período da vida de um indivíduo pode “decompor-se” em tempos com ritmos diversos: um tempo da casa, um tempo do trabalho etc³⁰.

Nesse sentido, a autora considera que, ao trabalhar com correspondências, importa para o historiador “a ótica assumida pelo registro e como seu autor se expressa. Isto é, o documento não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento”³¹.

Ao considerarmos o Museu Casa de Portinari como um lugar onde está inscrita a memória de um indivíduo, e que configura por parte do artista uma “vontade de memória”, na medida em que buscou deixar ali um legado pessoal seu através de obras de arte, as formulações de Pierre Nora no estudo *Les lieux de mémoire*, foram determinantes. O autor define que os conceitos de memória e história são opostos, estando a memória sempre “em evolução permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de sua sucessivas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações”³², sendo ela

²⁴ BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

²⁵ Ibidem, p. 233.

²⁶ Ibidem, p. 237.

²⁷ FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 82.

²⁸ Ibidem, p. 69.

²⁹ GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

³⁰ Ibidem, p. 13.

³¹ Ibidem, p. 15.

³² NORA, P. Entre le mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____(dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997, p. 24.

sempre atual por ser um processo vivido, “arraigando-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto”. A história, em contrapartida, é uma “representação do passado” e não a sua vivência e, enquanto operação intelectual, “dessacraliza a memória”, através da análise e do discurso críticos³³.

Corroborando com a idéia de que a memória deve ser vista enquanto objeto da história, o texto de Jacques Le Goff é fundamental para essa abordagem. Conforme o autor:

(...) história é a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa (...) Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.³⁴

Necessários para que a memória inscreva-se de fato, em suas dimensões concretas tais lugares vão remeter a museus, arquivos, cemitérios, coleções, festas, aniversários, tratados, entre outros signos de rememoração, investidos de uma “vontade” ou “intenção” de memória, locais vistos como portadores dos “testemunhos de uma época”, “deixados sem se duvidar de sua utilização futura pelos historiadores”³⁵ na medida em que estes buscarem elementos que auxiliem na compreensão de um momento histórico, ou que tragam evidências sobre a atuação de determinados grupos e indivíduos. Os lugares de memória possuem, portanto, uma tríplice dimensão, “material, simbólica e funcional, tendo ao mesmo tempo significados diversos”, constituindo “um jogo entre memória e história”³⁶. A razão de ser do lugar de memória é, portanto, “parar o tempo, bloquear o processo de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial, encerrando o máximo de sentido em um mínimo de sinais”³⁷.

Referências bibliográficas:

- ARTE Sacra*: Portinari. Tradução Marina Cunha Brenner; apresentação Alceu Amoroso Lima; texto Frei Bruno Palma. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1982.
- BURKE, P. *Testemunha ocular*: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FABBRI, A. P. *Contando a arte de Portinari*. São Paulo: Noovha América, 2004.
- FRANCASTEL. P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 3. ed., Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- NORA, P. Entre le mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In: _____(dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

³³ Ibidem, p. 25.

³⁴ LE GOFF, J. *História e Memória*. 3. ed., Campinas: Ed. Unicamp, 1994, pp. 25 e 49.

³⁵ NORA, P. *Op. cit.*, p. 38.

³⁶ Ibidem, p. 37.

³⁷ Ibidem, p. 38.